

ÁLVARO DOMINGUES
**PATRIMÓNIOS
DESAMPARADOS**

ENRIQUE SAIZ MARTÍN
**HACIA UN NUEVO
MODELO DE GESTIÓN
DEL PATRIMONIO
CULTURAL**

JOSÉ AGUIAR
**REABILITAÇÃO
OU FRAUDE?**

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL/
MIGUEL ZUGAZA MIRANDA
**O MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA E O
MUSEU NACIONAL DO
PRADO: MODELOS DE
GESTÃO**



REVISTA
PATRIMÓNIO
NÚMERO DOIS
NOV. 2014
20€

NUNO GRANDE
**ARQUITETURAS
DA CULTURA:
PATRIMÓNIOS
DO FUTURO**

JOAQUIM OLIVEIRA CAETANO
**LUCA GIORDANO:
UM ÊXTASE DE SÃO
FRANCISCO**

NUNO MATEUS
**MUSEU MARÍTIMO
DE ÍLHAVO:
REABILITAÇÃO,
AMPLIAÇÃO E
EXPANSÃO**

GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS
**PATRIMÓNIO
CULTURAL AO
SERVIÇO DA
SOCIEDADE**

editorial

Dando corpo aos objetivos enunciados no primeiro número, a *RP 2* procura a atualidade do pensamento e a diversidade de perspetivas sobre o património cultural, colocando-o em debate. O caderno principal é dedicado à gestão do património, entendida num sentido lato, tratando diferentes âmbitos; longe de reunir consensos, é tema que suscita grande diversidade de questões, ampliadas pela vertiginosa velocidade das mudanças de paradigmas que hoje vivemos. Iniciando com uma reflexão sobre o sentido do património num tempo de incertezas, — «Patrimónios desamparados» —, o «Caderno» apresenta contribuições de responsáveis de entidades espanholas congéneres da DGPC, convidados a problematizar modelos de gestão do património a uma escala territorial alargada — o território como suporte patrimonial (caso da Comunidade Autónoma de Castela e Leão) e a uma escala da paisagem histórica urbana (caso de Sevilha). Também no «Caderno» é explorado o tema da memória espelhada no espaço público das cidades — tratando a noção de memória e a permanência dos elementos urbanos na sua relação com a identidade urbana. A dimensão estruturante da cultura e a cultura do pensamento estratégico na gestão e no planeamento são equacionadas em «O bom e o mau governo», tendo por base as alegorias de Ambrogio Lorenzetti. A gestão do património urbano, e a sua relação com a economia da cidade e com a própria subversão da natureza da reabilitação urbana são tratadas em «Reabilitação ou fraude». Colocando em confronto, num mesmo artigo, dois casos de estudo — o Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, e o Museo Nacional del Prado, em Madrid —, são apontadas estratégias para o futuro, ancoradas nos percursos históricos de cada um dos museus mas também numa prática recente da sua gestão.

«Património e intimidade» inicia a rubrica «Pensamento», contrapondo à visão clássica do património, como alternativa à sua crescente dimensão consumista, a integração de valores resultantes de uma avaliação intimista; na mesma rubrica, uma reflexão acerca do conceito de sustentabilidade do património numa tripla perspetiva — económica, cultural e ecológica — e uma revisitação da história recente das políticas culturais e patrimoniais em Portugal através de seis equipamentos culturais da nossa contemporaneidade — em «Arquiteturas da cultura: patrimónios do futuro».

A rubrica «Projetos» começa por apresentar aspetos metodológicos de duas intervenções em monumentos inscritos na Lista do Património Mundial da UNESCO geridos pela

DGPC: uma síntese da última etapa do restauro da Charola do Convento de Cristo, em Tomar, e as intervenções da 1.ª fase de conservação e restauro das abóbas do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa. A pintura de Luca Giordano *Éxtase de São Francisco* pertencente à coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, objeto de uma recente e profunda intervenção de conservação no Laboratório José de Figueiredo, da DGPC, é o motivo para o artigo que sintetiza todo o trabalho de investigação efetuado. O sentido da exposição *O tempo resgatado ao mar*, apresentada no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa, é explicado através da descrição do processo do investigador de um arqueossítio de naufrágio, desvendando-nos esta vertente do património arqueológico. Ainda na rubrica «Projetos», dois artigos dedicados ao premiado Museu Marítimo de Ílhavo — um problematizando conceitos instrumentais relativos a projetos culturais em museologia marítima, e outro focando o processo de reabilitação, ampliação e expansão do Museu. Por fim, a narração pormenorizada do projeto de restauro e valorização do Castelo dos Mouros, em Sintra, resume o contributo e a articulação das diferentes componentes envolvidas num processo de intervenção programado, unitário e coerente.

Em «Opinião» e «Sociedade»: «Entre a memória e a criação» questiona formas de intervenção no património urbano, na atual época de transição e de globalização; «Património cultural ao serviço da sociedade» traz-nos um alerta para a necessidade de trocas e projetos comuns, justiça e equidade para a coesão social, económica, cultural e territorial; «Contame histórias» leva-nos a olhar para um mundo contemporâneo submerso em excessos de produção mediática, onde museus e monumentos podem encontrar pistas para intervir no universo digital; «Património cultural: entre o acontecimento e a comunicação» analisa a importância da criatividade aliada ao rigor científico, com recurso a meios de comunicação de massas, como hipótese para a difusão do património cultural, e, por fim, «Património imaterial: organizações e conceitos» reflete sobre a diversidade de sentidos atualmente conferidos ao conceito de património cultural imaterial.

Através desta diversidade de temas e perspetivas, da sua atualidade e do cruzamento de saberes que reflete, a *RP 2* pretende assim contribuir para a divulgação e para o necessário debate sobre o património cultural, atraindo um cada vez maior número de leitores.

Manuel Lacerda, diretor da *RP*

índice

gestão do património
cultural

6

**Patrimónios
desamparados**

Álvaro Domingues

16

**Hacia un nuevo
modelo – sostenible
y social – de gestión
del patrimonio cultural**

Enrique Saiz Martín

26

**El paisaje histórico
urbano de Sevilla.**

**Hacia un
instrumento de gestión
abierto e innovador**

Román

Fernández-Baca Casares
Pedro Salmerón Escobar

34

**Memória e duração:
o espaço público
da cidade, que se sustém
no tempo, mudando**

Pedro Brandão

42

**O bom e
o mau governo**

Lúcia Saldanha Gonçalves
Mário Fortes

56

**Reabilitação
ou fraude?**

José Aguiar

70

**O Museu Nacional de
Arte Antiga e o Museu
Nacional do Prado: dois
casos de estudo entre
modelos de gestão**

António Filipe Pimental
Miguel Zugaza Miranda

pensamento

82

**Património e
intimidade**

Paulo Pereira

86

**La sostenibilidad
del patrimonio cultural:
reflexiones y desafíos**

Luis César Herrero Prieto

92

**Arquiteturas
da cultura:
patrimónios do futuro**

Nuno Grande

projetos

102

**O Restauro da Charola
do Convento de Cristo: a
derradeira etapa**

Ana Carvalho Dias

Irene Frazão

Maria José Moinhos

João Seabra Gomes

Nuno Proença

108

**As pedras da Igreja do
Mosteiro dos Jerónimos:
um plano para a sua
conservação**

Ângelo Costa Silveira

Antónia Tinturé

116

**Luca Giordano:
um êxtase de
São Francisco**

Joaquim Oliveira Caetano

142

**«À conquista do Castelo».
Restauro e valorização do
Castelo dos Mouros**

António Lamas
Maria João de Sousa
Vanessa Ferreira
Daniel Silva
Ricardo Miranda
Nuno Oliveira
Inês Castro Caldas

170

**Património cultural:
entre o acontecimento
e a comunicação.**

Deolinda Folgado

122

**Naufrações
e borboletas**

Jean-Yves Blot

opinião

154

**Entre a memória e a
criação: seis questões**

Manuel Lacerda

176

**Património imaterial:
organizações e conceitos**

Paulo Ferreira da Costa

126

**Ser do Mar:
o Museu Marítimo
de Ílhavo como
lugar de projeto**

Álvaro Garrido

sociedade

160

**Património
cultural ao serviço
da sociedade**

Guilherme d'Oliveira Martins

acontece

180

abstracts

188

132

**Museu Marítimo
de Ílhavo:
reabilitação,
ampliação e expansão**

Nuno Mateus

164

Conta-me histórias

Luís Soares

N.º 2 – NOV. 2014

Diretor-Geral do Património Cultural
Nuno Vassallo e Silva

Produção editorial
Direção-Geral do Património Cultural –
Divisão de Documentação,
Comunicação e Informática

Diretor
Manuel Lacerda

Coordenação editorial
Deolinda Folgado

Apoio editorial
António Faria, Catarina Parada

Tradução
Cíntia Sousa

Colaboraram neste número
Álvaro Domingues
Álvaro Garrido
Ana Carvalho Dias (DGPC)
Ângelo Silveira (DGPC)
Antónia Tinturé (DGPC)
António Filipe Pimentel (DGPC)
António Lamas
Daniel Silva
Deolinda Folgado (DGPC)
Enrique Saiz Martín
Guilherme d'Oliveira Martins
Inês Castro Caldas
Irene Frazão (DGPC)
Jean-Yves Blot
João Seabra Gomes (DGPC)
Joaquim Caetano (DGPC)
José Aguiar
Luís César Herrero Prieto
Luís Soares (DGPC)
Lúcia Saldanha Gonçalves
Manuel Lacerda (DGPC)
Maria João Sousa (DGPC)
Maria José Moinhos (DGPC)
Mário Fortes
Miguel Zugaza Miranda
Nuno Grande
Nuno Mateus
Nuno Oliveira
Nuno Proença
Paulo Costa (DGPC)
Paulo Pereira
Pedro Brandão
Pedro Salmerón Escobar
Ricardo Miranda
Roman Fernández-Baca Casares
Vanessa Ferreira

Colaboraram na secção Acontece:

Adelaide Ginga (AG), DGPC/MNAC
Anabela Carvalho (AC), DGPC/MNAC
Ângelo Silveira (AS), DGPC/DEPOF
Antónia Tinturé (AT), DGPC/DEPOF
António Faria (AF), DGPC/DDCI
Clara Mineiro (CM), DGPC/DEPOF
DGPC/MNAA
Emília Tavares (ET), DGPC/MNAC
Isabel Cruz de Almeida (ICA), DGPC/MJ
Joaquim Pais de Brito (JPB), DGPC/MNE
José Avilez (JA), DGPC/MNT
Manuel Bairrão Oleiro (MBO), DGPC/DMCC
Manuel Lacerda (ML), DGPC/DDCI
Maria Antónia Pinto de Matos (MAPM), DGPC/MNAZ
Sónia Gabriel (SG), DGPC/DEPOF

Design gráfico
Jorge Silva / Silvadesigners

Revisão de texto
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A.

Pré-impressão e impressão
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A.

Distribuição
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A. /
HT – Dist. Comercialização de Produtos Culturais

Edição
Direção-Geral do Património Cultural
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A.

Tiragem
1000 exemplares

ISSN
2182-9330

Depósito legal
365 161/13

N.º de edição
1020176

RP – Revista Património
Publicação da Direção-Geral
do Património Cultural (DGPC)
Palácio Nacional da Ajuda
1349-021 Lisboa
Tel: +351 213 614 336
Fax: +351 213 628 472
Email: dgpc@dgpc.pt
www.patrimoniocultural.pt

Os artigos da *RP – Revista Património*
são da exclusiva responsabilidade
dos respetivos autores e não refletem,
necessariamente, o ponto de vista
da direção da publicação ou da DGPC.

© RP /DGPC
© textos e imagens DGPC
e respetivos autores

Imagens Capa

Museu Marítimo de Ilhavo,
Vista geral de NW
Daniel Malhão, 2002.

Casa de Serralves.
FG+SG.

**Monsaraz, restaurada como cidade «histórico-
artística», «cidade-museu», ou uma «ville d'art».**
José Aguiar.

MNAA, Galeria de Pintura
Europeia (Zurbarán).
José Paulo Ruas/DGPC.

Imagens Contracapa
Puerto de Sevilla, Pantalán CLH.
Pedro Salmerón Escobar.

Porto, Barredo, propostas de
Fernando Távora incluídas no
Estudo de Renovação Urbana do
Barredo (antes e depois).
CM Porto, 1968.

Lamentação sobre Cristo morto,
Luca Giordano, século XVII-XVIII.
Araldo Soares/Museu Nacional de Arte Antiga, 1993.

Mosteiro de Alcobaça.
Henrique Ruas/DGPC.

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

 GOVERNO DE
PORTUGAL | SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

PATRIMÓNIO
CULTURAL
Direção-Geral do Património Cultural

Gestão do património cultural

Patrimónios desamparados

Álvaro Domingues

Geógrafo, professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto





Dia de sossego, Guimarães.

Álvaro Domingues, 2012.

Falando da inquietude dispersiva das coisas, Simmel dizia, enganando-se, que *para que haja uma paisagem, a nossa consciência tem de adquirir uma totalidade, uma unidade acima e abaixo dos elementos que a compõe, sem estar vinculada às suas especificidades ou ser mecanicamente composta por eles. Se eu não me engano, raramente estamos conscientes de que uma paisagem seja formada a partir da percepção imediata de um conjunto de vários tipos de coisas espalhadas lado a lado ao longo de um pedaço de terra.*

Ponha-se, então, uma pedra sobre o assunto.

O problema do património é o de não se saber o que é, o que lhe fazer, o muito ou o pouco préstimo que pode ter. Talvez por ser o futuro tão incerto e ameaçador e o presente uma vertigem, seja cada vez mais problemática a construção do passado e das suas infindáveis narrativas identitárias e memórias coletivas que desaguam em patrimónios. Por isso, enquanto as coisas correm turvas e inseguras, vai aumentando o amor ao passado, a poética da ruína, da disfunção, das coisas desamparadas. Quanto mais incerteza, azedume e dificuldades no presente, maior a mitificação de um passado feliz, um paraíso perdido, uma idade de ouro e... um impulso incontrollável de tudo preservar e resgatar da destruição e do desaparecimento.

Em tão fértil cultura, o património e a patrimonialização expandem-se até à saturação, numa construção infinita de discurso sobre representações sociais, sobre objetos e signos, sistemas de regras, modos de regulação. Mais do que um conjunto de bens materiais e imateriais, o património é um dispositivo social e um discurso organizador da memória de um grupo num determinado contexto histórico e social¹. O património é aquilo de que se fala quando se fala de património, e a diversidade, a instabilidade e a contradição são as marcas mais comuns deste regime turbilhonar de enunciação de questões e dos respetivos campos sociais em presença. Os factos e os assuntos de que o património se ocupa, não tendo lugar em comunidades homogêneas, estáveis e com códigos éticos, morais ou estéticos bem definidos, encontram na diversidade e incoerência das sociedades contemporâneas as suas próprias contradições.

Sociedades instáveis e fragmentadas, sobre-expostas à globalização, metidas na vertigem das mudanças que caracterizam os tempos que correm, e a braços com crises mais ou menos permanentes de identidade, encontrarão a dimensão política do património — i. e., a sua legitimação e modos de regulação — em contextos muito distintos e contraditórios. A crise do património é apenas uma faceta de uma crise maior das sociedades contemporâneas que é a crise do «comum», do conjunto de coisas sobre as quais existem consensos alargados acerca do que essas coisas são, da sua importância, hierarquia e significado, do modo de as regular e, sobretudo, partilhar coletivamente. Trata-se, por isso, de uma dupla crise: a da definição de património e a das políticas tradicionais do património. Existem inúmeros bens comuns para cuja gestão não existe (na velha política) um nível de decisão adequado ou legitimado, desde os micropatrimónios mais ou menos privados aos patrimónios da humanidade. A per-

da da centralidade do Estado no modelo social-democrata europeu e a cavalgada imparável do liberalismo global expuseram-nos a modelos vagos de «governança», enredados nas suas fórmulas sistémicas e na sua engenharia social onde faltam árbitros e modelos de referência. Muitos desconfiam até que a «governança» não é mais do que o próprio esvaziamento da política².

No século XIX europeu, os assuntos do património eram uma coutada da cultura cultivada, das academias e da elite que exercia um papel de liderança simbólica e que fornecia ao Estado toda a argumentação, consenso e polémica para que a questão fosse clara³. A construção dos nacionalismos e das suas identidades não dispensava esta poderosa arma de retórica fundamentada na «fixação de modelos dos velhos tempos». Na ditadura do Estado Novo a questão não seria muito diferente: o passado era uma espécie de tempo único onde se misturavam gestas heroicas, navegadores e guerreiros.

Garrett, o «inventor» do manuelino, e um paladino da educação do povo, definia assim os valores do passado a valorizar e patrimonializar: «a diferença vai toda no fixar a época dos verdadeiros modelos» que são «os bons tempos da monarquia, são os reinados da raça Joanina antes do cativo castelhano, e depois dele, o curto mas glorioso período que se compreende na última parte do reinado de D. José e na primeira do de D. Maria. Costumes nacionais, linguagem (a dos bons autores)[.] tudo é português legítimo, com as variações que o século, as luzes e a diferença da civilização produziram»⁴.

Para além dos «bons tempos da monarquia», havia também os personagens humildes, os campos quase elísios, e sobretudo, o povo tal como Jules Michelet o idealizou — pobre, camponês (próximos da natureza e da ordem «natural» das coisas), simples (mas não simplório ou pobre de espírito), religioso (mas não segundo os cânones da teologia instituída), rico de sentimentos e de bondade do coração, dotado de espírito de sacrifício e de amor pelo outro, de força, de tenacidade, de generosidade, de «seiva forte», de prudência, de virtude, de amor à pátria, trabalhador, esforçado, sofredor, heroico, altruísta, fundado no interesse pelo bem-estar mútuo, pela comunidade, pela família⁵.

Este enaltecimento mítico do povo da província, das coisas simples, e das pinceladas românticas da ruralidade, serviria muito bem, em tempos de crise, para exorcizar o decadentismo do País e da sua capital, aqui pela pena de Ramalho Ortigão: «É nos rascantes e sádios contactos do nacionalismo da província que os artistas se desenxovalham, se relustram e se desinfectam das contaminações da rotina avariada pelos pedantes e pelos charlatães académicos, embebendo-se de originalidade nas fontes de inspiração popular, como triunfante sapateiro de Wagner em concurso com a estafada e exangue, erudição dos mestres cantores. É nas romarias, nos arraiaes, nas feiras beirões, minhotas e alentejanas que os mesmos escriptores aprendem como se pode de novo fallar e escrever, sonora, cantante, colorida, illuminante e rija, a mesma língua que os literatos, esmoendo-se em si mesmos, desfibraram, dessoram e agelatinam ao cabo de dois ou tres annos de safado giro profissional.»⁶

→

Presente, Tavira. Álvaro Domingues, 2013.

O problema do passado pode, pois, definir-se como o conjunto de representações sobre as condições históricas que numa dada sociedade explicam as deficiências do presente, formuladas como atrasos em relação ao presente dos países mais desenvolvidos, e que, pela sua duração histórica, fazem prever dificuldades na superação de tais deficiências no futuro próximo.

(...) o problema do passado em Portugal tenderá a ser grave.

Santos: 2012, p.37.

**Casa
Queimada**



→

Desamparado, Gondomar.

Álvaro Domingues, 2013.

*Por Deus, senhor, nom me desamparedes
a voss'amor, que m'assi quer matar;
e valha-mi bom sem que vós haveades
e Deus, por que vo-l'eu venho rogar;
e valha-mi, fremosa mia senhor,
coita que levo por vós e pavor;
e valha-mi quam muito vós valedes.
E valha-mi porque nom saberedes
que vos eu nunca mereci pesar
de que me vos com direito queixedes,
ergo se vos pesa de vos amar;
e nom tenh'eu que é torto nem mal
d'amar home sa senhor natural,
ant' é direito e vós vo-l'entendedes (...).*

Lopes; Ferreira: 2011.



A síntese entre a erudição programática sobre os monumentos históricos e o património popular viria nesta maravilhosa prosa de Ortigão:

«O restaurant do Cercal é talvez o unico em todo o paiz que ainda conserva inviolavel o segredo glorioso da nossa antiga canja de galinha — criação de arte composita, como podemos chamar ao estylo manuelino, e, como elle, derivada da inspiração asiatica trazida da India pelos nossos descobridores e combinada no velho mundo pelos nossos artifices com a tradição gothica do presunto de fumeiro e do paio de lombo com colorau.

A canja portuguesa, ou antes, infelizmente — para que o digamos com mais exacção geographica — a canja do Cercal, é para a nossa cosinha um puro monumento historico, tão importante no seu genero como a custodia de Gil Vicente, ou como a biblia dos Jeronymos. Não ha remedio para a conhecer senão fazer uma viagem de cinco leguas em caleça por uma esburacada e poeirenta estrada velha, como para vêr a Bata-lha. Mas vale a pena.»⁷

Hoje vivemos um tempo em que não há clareza sobre quem são os grupos sociais que «inventam» e legitimam (e o modo como o fazem) os valores patrimoniais. Basta acompanhar algumas polémicas sobre categorias de património mais ou menos recentes — o património industrial ou o património rural, por exemplo — , para que se perceba a estereofonia, as crises de autoridade, os interesses em presença, os argumentos usados para legitimar a importância do bem, etc. De coisa nacional, o património ganhou também outras territorialidades — do universal ao local — , ou porque se tornou crescente a consciência da globalização ou porque, como resultado da reação a esse facto, se acenderam identidades locais⁸.

Percebe-se nesta elasticidade a perda da hegemonia do Estado-nação, a emergência dos poderes locais e, ao mesmo tempo, a ideia de que tudo pode ser património, desde o pequeno monumento isolado a extensões enormes de territórios-paisagens. Prolifera o património e proliferam os seus «produtores», indivíduos ou grupos sociais diversos — «*entrepreneurs du patrimoine*», nas palavras de Alain Bourdin — , interessados em inscrever territórios e lugares, distinguindo-os como *lugares de memória*, em adquirir visibilidade, jogando aí o seu capital de influência política, de interesse económico ou de autoridade científica ou outra⁹.

Claro que esta proliferação se faz num contexto completamente diferente daqueles que, de alguma forma, a história e os historiadores informavam quando a questão patrimonial

se confinava aos «monumentos nacionais». A histeria patrimonial baralha a história. Quando, à escala local, se estuda a institucionalização do património num período de tempo suficientemente alargado, percebe-se a dinâmica mais ou menos instável entre atores — eleitos locais, associações de defesa, de proteção, de promoção..., profissionais da cultura, notáveis locais, etc. — , e as suas mobilizações em torno dos factos e assuntos patrimoniais, num quadro bem distinto dos procedimentos do Estado central nesta matéria.

Aquando da Revolução Francesa, 1789, é quase simultânea a regulação da pilhagem dos bens da igreja e da nobreza para enriquecer o património nacional — enquanto conjunto de bens coletivos — , e a classificação e preservação de monumentos e obras artísticas; quase demolida, a Bastilha é designada como «monumento histórico» em 1790. Até então, «património» era uma designação do direito privado em matéria de transmissão de heranças.

Hoje é escusado procurar nas formulações técnicas, nas cartas e convenções, nos dicionários ou na legislação, sentidos claros e definitivos sobre o que seja património. Cultural, natural, histórico, imaterial, arquitetónico, industrial..., património é uma noção axiológica que não deixa margem a qualquer neutralidade, opondo valores positivos e negativos: delapidar, destruir, conservar, valorizar, proteger..., o património está em risco permanente de ameaça, degradação, alteração e destruição como reza no Preâmbulo da Convenção de 1972 da UNESCO: «[...] o património cultural e o património natural estão cada vez mais ameaçados de destruição, não apenas pelas causas tradicionais de degradação, mas também pela evolução da vida social e económica que as agrava através de fenómenos de alteração ou de destruição ainda mais importantes»¹⁰.

É patrimonial aquilo que se diz que o é, neste contexto ao mesmo tempo de ameaça, de ansiedade e de exorcismo. Na produção de discurso sobre o património está contido todo esse carácter instável que, no presente, tem que ver com a (re) construção do passado, das memórias coletivas e dos referentes identitários. O património é um dispositivo de largo espetro que permite, ao mesmo tempo, clarificar modos de organização social (jogos de poderes e posições sociais, campos de influência) e organizar e distribuir representações sociais com elevada capacidade de produção de consensos. Porque estamos em presença de um sistema de referentes/signos que requerem sistemas e regras de organização para serem formulados, transmitidos, regulados..., sujeitos a deliberação política,



o património não o é em si, não é um dado ou um «facto»; é um construído, um produto de um discurso, de uma decisão patrimonializadora.

O dispositivo da «maquinaria patrimonial», como lhe chamou Henri-Pierre Jeudy, encontra-se, assim, a braços com problemas de filtragem social do património que crescem em proporcionalidade direta à obsolescência acelerada da modernização e aos seus mecanismos de proliferação de objetos e acontecimentos¹¹. Marc Guillaume alerta-nos contra o paradoxo desta obesidade patrimonial face ao empobrecimento das «superfícies de inscrição» da memória e do passado; quanto mais uma sociedade se enreda nos seus problemas presentes, nas suas dificuldades e num certo mal-estar, mais se afirma o poder consolador do património¹². Digitalizar ou adelgaçar memórias pode ser uma solução para gerir a ânsia de tudo patrimonializar — a sobreabundância e o *zapping* patrimonial amalgamado num passado reduzido cada vez mais a um tempo único, a um tempo de «antigamente».

Pierre Bourdieu e outros como Françoise Choay, quando nos falam dos processos de *mise en patrimoine*, enfatizam o fascínio sobre estes rituais de passagem das coisas do seu mundo ordinário, ou da quase amnésia, para a distinção que lhes confere um estatuto de verdadeiro fetiche ou coisa quase sagrada.

No entanto, mais do que as coisas extraordinárias, são os patrimónios «ordinários» e os seus processos de patrimonialização — pequenas coisas como fontes, alminhas ou moinhos; coisas banais ainda há pouco quase desconhecidas como contos, lendas ou maneiras de cozinhar a lampreia — os que mais nos interrogam acerca da produção de sentido, da construção de laços de sociabilidade, da definição das «coisas comuns», enfim, da ação

↑

Altos lugares, Póvoa do Varzim.

Álvaro Domingues, 2011.

Porque parece que como no sitio se levantaõ da terra mais que outras partes, della nos levantãõ també o espírito na contêplação das cousas do ceo, de que se mostram star mais perto. E assi entre todas as gentes se tiverão os (lugares altos) por cousa tam sancta, que nelles tinhaõ para si, que habitavão seus Deoses, & suas deidades em que crião.

Leão: 1610, p.22.

Neste assunto da convivência do sagrado e do profano nos altos lugares, existem as mais variadas razões para que convivam as capelas, os campanários, as cruzes, os moinhos de vento, as antenas de transmissão de sinais de rádio e os marcos geodésicos..., em relativa paz e harmonia, aguardando a vinda das eólicas, dos depósitos de água e dos ninhos das águias.

pública e do sentido difuso da coletividade¹³. A proliferação e a fragmentação dos patrimónios locais, das minorias ou das culturas consideradas marginais ou não cultivadas, expõem a diversidade social e o seu potencial de contradição ou de dissipação.

Por sua vez, a referência geográfica — o territorializar dessa diversa geografia social — aumenta ainda mais o efeito *United Colors of Benetton* (tal como os mitos e o património, a publicidade manipula códigos simbólicos, joga na ambiguidade das imagens e das mensagens, e funciona como um redutor de ansiedade), expondo a diversidade, a multirreferenciação, o descentramento, o multiculturalismo, a globalização, misturando publicidade com ética e política, campanhas humanitárias com volumes de vendas, etc., tudo questões bem diferentes dos fixismos habituais da construção de memória coletiva inscrita num enquadramento de Estado-nação¹⁴.





↑

Arrefecimento, Melgaço.

Álvaro Domingues, 2014.

Mantendo a polissemia e o significado vago, estará a ruína mais apta a ser facilmente colonizada por qualquer sentido, transformando-se num dispositivo de elevado poder simbólico e narrativo. Para uns, um sinal de eternidade; para outros a própria imagem da decrepitude; para uns a glória de qualquer coisa, para outros, o testemunho da disfuncionalidade; para uns, coisa preciosa, para outros, lixo; para uns, celebração, para outros, mau exemplo, coisa a evitar.

O diabo que é este frio que não ajuda nada a pensar.

←

Reflexão, Peneda.

Álvaro Domingues, 2013.

Mal resolvida que está então a dicotomia do país dos campos e das cidades que não existem como se pensa que existem, a realidade transformou-se num jogo de espelhos onde se tecem as teias da identidade. Simulacros, portanto.

Da superfície dos corpos se desprende um eflúvio contínuo, que se não manifesta como diminuição, visto que se encontra compensado pelo afluxo e conserva durante muito tempo a posição e a ordem dos átomos do corpo sólido. A estas imagens chamamos simulacros. A semelhança das imagens com as coisas que chamamos reais e verdadeiras não existiria se não houvesse semelhantes emanações. A falsidade ou o erro está sempre no juntar-se de uma opinião.

Pessanha: 1973, p.51.

Variando os contextos sociais e aumentando a turbulência, nada como estudar o modo de fabricação de património em contexto pós-colonial e de intensificação da globalização e do capitalismo em países marcados por conflitos como no Sudão ou em Angola¹⁵. Velhas partições como tradição e modernidade; uma certa visão doce do multiculturalismo; o culto exótico das etnias e suas especificidades; os bons sentimentos que existem na diversidade das religiões e das crenças, etc., tudo se enreda e conflua num jogo de espelhos manipulado pelos grupos em presença, seus interesses específicos e diversidade de poderes e influências. A construção de uma identidade e de um património (quem guarda o quê, para quê e para quem?) para a paz e a reconciliação na diversidade e na convivência tornam-se uma tarefa árdua e infindável com o conjunto de coisas contraditórias (e algumas violentas) que se possui em comum, umas que será bom lembrar e outras que será melhor enterrar e esquecer, e deixar o «amor pelo património» tão caro a André Chastel.

Aqui chegados não resta possibilidade alguma de produzir uma teoria geral do património. Existe em Portugal uma muito ampla produção de legislação, uma proliferação de tutelas e competências que será diretamente proporcional ao próprio alargamento dos «patrimónios». Onde muitos veem desorganização e opacidade, outros vislumbrarão diferentes alternativas ou contextos para legitimar e consensualizar (tanto quanto possível) aquilo que seja património e patrimonializável. Virá depois o turismo e acrescentará mais alguma coisa, como é de sua função.

O contexto territorial não podia ser mais diverso. A desruralização intensa que marca o território nacional deixou vastíssimas áreas bastante despovoadas e disfuncionais. Estão essas terras povoadas de fantasmagorias, presentes-ausentes, coisas desamparadas, tralha infinita disposta pela paisagem, que entretanto vai avolumando os traumas da perda¹⁶. Raramente se vislumbra aí a realidade do País em profunda metamorfose de modo mais realista; é tudo ao contrário: é tudo feio e incaracterístico.

Portugal conservou, até há muito pouco, práticas culturais e territórios longamente estabilizados pelo tempo, pelo atraso económico, pela perifericidade, pela pobreza generalizada da condição rural. Hoje, a agricultura, com poucas exceções, já não é a atividade que suporta a economia e a manutenção das paisagens tal como era «tradicional» ser; uma agricultura (bio) tecnologicamente especializada e sofisticada, quando os campos se cobrem de estufas ou de imensidões de monocultura, não é uma geografia «rural» como a do passado.

Somando a isto a atitude nostálgica e azeda dos que veem na urbanização a perda da cidade (encapsulada entretanto no «centro histórico»), parece que de repente a geografia afetiva portuguesa ficou entalada entre o centro histórico e a aldeia típica como «altos lugares» da memória coletiva, lugares extraordinários para embalsamar, para exorcizar a banalidade do quotidiano e a pouca autoestima que sobre ele se constrói. O resto são os territórios da lamentação, a paisagem sem qualidades — exceto a de ser feia — onde se exorcizam os bodes expiatórios do costume: a especulação imobiliária, a incultura, a alienação, os não-lugares antropológicos da sociedade descartável e consumista.

No discurso sobre o feísmo¹⁷, o juízo estético de feio ou do bonito, enuncia sobretudo a incompreensão, o abalo do registo identitário da paisagem, o sentimento de perda das pertencas e das imagens e vivências que as descreviam, enfim,



↑

Granitado, Paços de Ferreira.

Álvaro Domingues, 2012.

As chamadas «Casas da Trofa» não são as dos Senhores da Trofa e suas genealogias vetustas; são casas conhecidas pela desmultiplicação dos telhados ou pelo volume do corpo exterior da chaminé. Nos anos 80 as casa desenhadas pelo Gabinete da Trofa respondiam a uma clientela de novos industriais recém-chegados à prosperidade e que assim davam pública nota da sua ascensão social (outros tempos...). Tão massacrados foram pelos eruditos e pelos seus gostos discretos, que a Casa da Trofa, em vez de se constituir património em memória do tempo em que Portugal conhecia prosperidade, anda a ser toda granitada, espécie de exorcismo mineral que até leva platibanda com pose de frontão rócócó na garagem. Classifiquemos pois as que não foram ainda descaracterizadas.



↑

Casa de campo, Maia.

Álvaro Domingues, 2012.

A autenticidade tende a ser formatada segundo critérios etnocentricos: os dos turistas e não os das populações de acolhimento dos turistas. Por sua vez, estes últimos acabam por cenografar a autenticidade em função dos critérios percebidos como tal pelos turistas e para assegurar os melhores lucros do turismo. Podem-se, por exemplo, cenografar trabalhos agrícolas fora da estação, e construir arquiteturas neo-vernaculares (rústicas); os neo-rurais podem ser os que simulam as vivências e os lugares dos "autênticos" rurais que entretanto foram excluídos ou se auto-excluíram.

É como uma pescadinha de rabo na boca a nadar entre jogos de espelhos.

Pauchant: 2000.

a dificuldade em perceber o território ou a paisagem enquanto «casa comum». Não vale a pena pensar que a ciência e os especialistas resolvem a situação. Os campos de organização do conhecimento e da prática sobre o território e a paisagem estão divididos em inúmeras especializações e outros tantos modos de construção e de legitimação dos seus objetos de investigação; dessa estereofonia erudita não virá um modelo único e consensual nem a questão principal sobre a paisagem que é a sua construção política, uma espécie de plataforma discursiva que absorve e distribui polémicas, que, «paisagificando» ou «territorializando» temas, expõem e organizam os temas em discussão.

Fica a obra aberta e disponível para todas as soluções e polémicas — uma matéria preciosa na construção do património em tempo de falha de consenso e de depressão nacional — e para a exposição dessas polémicas, isso sim, uma ferramenta muito mais útil do que a clareza forçada das «boas práticas» escolhidas a dedo, sabe-se lá com que viabilidade de serem reproduzidas e em que circunstâncias.

BIBLIOGRAFIA

LEÃO, Duarte Nunez do — *Descrição do Reino de Portugal, per Duarte Nunez do Leão, desembargador da casa da suplicação, dirigido ao ... Senhor Dom Diogo da Sylva, Duque de Francavilla* Lisboa: Impresso com licença, por Jorge Rodriguez, 1610. Consultado em abril de 2013. Disponível em <http://purl.pt/12393/2/>.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro e al. — *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/UNL, 2011. Consultado em 20 de março de 2014. Disponível em <http://cantigasfcsch.unl.pt>. ISSN1646-740X.

Epicuro (341-270 a.C.), cf. PESSANHA, José Américo M — *Os pensadores — Epicuro, Lucrecio, Cícero, Séneca, Marco Aurélio*. S. Paulo: Ed. Abril S.A. Cultural, 1973.

PAUCHANT, Étienne — *Vous avez dit authentique ?*. *Revue Espaces Tourisme & Loisirs*. ETE: Paris, nº169, 2000.

SANTOS, Boaventura Sousa — *Portugal ensaio contra a autoflagelação*. Almedina: Coimbra, 2ª edição comentada, 2012.

SIMMEL, *The philosophy of Landscape*, 1913, In *Theory Culture Society* 2007 24: 20. Disponível em <http://tcs.sagepub.com/content/24/7-8/20.full.pdf>

NOTAS

1. Cf. PAVEAU, M.-A. — La notion de patrimoine: lignées culturelles et fixations sémiotiques. BEYLOT, P. ; MOINE, R. (dir.) — *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, col. Cinéma(s) , 2009, pp. 25-36. Disponível em <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00485072>.
2. Cf. INNERARITY, D. — *¿Qué es eso de la Gobernanza?*. Instituto de Gobernanza Democrática, 2011. Disponível em <http://governance.org/wpcontent/uploads/2011/01/Gobernanza.pdf>.
3. Cf. ALVES, A. N. — *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no séc. XIX*. Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro. Lisboa: Instituto de História de Arte, Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. Disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2401/1/ulsd058670_td_Alice_Alves.pdf.
4. MAIA, M. H. — Notas sobre a construção de uma identidade possível: o Manuelino. *Vinte e um por vinte e um — Arte e identidade*. Porto: ESAP, n.º 2, 2006: pp. 118-128. Citação de Almeida Garrett em *Lyrice de João Minimo*. Londres: Sustenance e Stretch, 1829, pp. xxxviii-xxxix: «[...] a nossa diferença toda vai no fixar a época dos verdadeiros modelos. Os primeiros Portuguezes afonsinhos eram gente semi-barbara, e em litteratura, em costumes, em linguagem

teem pouco que se imite; os degenerados Portuguezes que soffreram o jugo castelhano sessenta annos a fio e desprezavam ja sua lingua bella e sonora e natural para escrever na lingua empollada e presumpçosa lingua dos tyrannos, quem os hade imitar? [...] O que fica, tiradas estas epochas, são os bons tempos da monarchia, são os reinados da raça Joanina antes do captiveiro castelhano, e depois d'elle, o curto mas glorioso periodo que se comprehende na ultima parte do reinado de D. Jose e na primeira de D. Maria. [...]» Disponível em http://purl.pt/44/4/1-1640-v_PDF/1-1640-v_PDF_24-C-R0150/1-1640-v_0000_1-260_t24-C-R0150.pdf.

5. Cf. MICHELET, J. — *Le Peuple*. Paris: Comptoir des Imprimeurs Unis-Hachette-Paulin, 1846, pp. 42-43. Disponível em http://books.google.fr/books?id=pJkqAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

6. ALVES, A. N. — *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no séc. XIX*. Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro. Lisboa: Instituto de História de Arte, Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, p. 567. Citação de Ramalho Ortigão retirada do texto «Um brado a favor dos monumentos». *Diário de Notícias*, 17 de maio de 1905.

7. ALVES, A. N. — *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no séc. XIX*. Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro. Lisboa: Instituto de História de Arte, Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, p. 60. Citação de Ramalho Ortigão em *As farpas*, t. i, *A vida provincial*, pp. 195-196. A este propósito, cf. também BERNARDES, J. D. — De como a hidra se fez mestre: o lugar de Ramalho Ortigão. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, 2007, vol. 28.

8. Cf. PEIXOTO, P. — *Os meios rurais e a descoberta do património*. Coimbra: Publicações do CES, Centro de Estudos Sociais — Núcleo de Estudos sobre Cidades e Culturas Urbanas da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2002.

9. BOURDIN, A. — *Le patrimoine réinventé*. Paris: PUF, 1984. Cf. também NORA, P. (dir.) — *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 3 vols.: 1984, 1987, 1992.

Cf. VADELORGE, L. — *Le patrimoine comme objet politique*. POIRRIER, P. ; VADELORGE, L. (dir.) — *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. Paris: La Documentation Française, 2003, pp. 11-24.

10. Preâmbulo da Convenção da UNESCO: 1972.

11. Cf. JEUDY, H.-P. — *La machinerie patrimoniale*. Paris: Éditions Sens et Tonka, 2001.

12. Cf. GUILLAUME, M. — *La politique du patrimoine*. Paris: Éditions Gallilée, 1980. Cf. também GUILLAUME, M. — «La politique du patrimoine ... vingt ans après». In *Labyrinthe*, 7. Paris: Éditions Hermann, 2000. Disponível em <http://labyrinthe.revues.org/496>. Consultado em 24 de março de 2014.

13. Cf. BORTOLOTTI, C. — *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, série «Ethnologie de la France», Cahier 26, 2011.

14. Cf. TINIC, S. A. — United Colors and Untied Meanings: Benetton and the Commodification of Social Issues. *Journal of Communication*. Malcolm Parks: University of Washington 47(3). Summer, 1997, pp. 3-25. Disponível em <http://homes.ieu.edu.tr/~ykaptan/MCS570/Serra%20Tinic%20Benetton.pdf>.

15. Cf. LETURCQ, J.-G. — Heritage-making and Policies of Identity in the "Post-conflict Reconstruction" of Sudan. *Égypte/Monde arabe*. Caire: CEDEJ, Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales, troisième série, n° 5-6, 2009. Disponível em <http://ema.revues.org/2904>.

16. Cf. DOMINGUES, A. — *Vida no campo*. Porto: Dafne, 2012.

17. AA. VV. — *Feísmo? Destruir un país. A fin do territorio humanizado: un novo intracolonialismo*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2006. Cf. ainda <http://proxectoderriba.org/territorios-desprezados-pero-sen-prezo/#sthash.NmzBkPRJ.dpuf>.



Hacia un nuevo modelo – sostenible y social – de gestión del patrimonio cultural

Enrique Saiz Martín

Arquitecto

Director General de Patrimonio Cultural

Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León

En vez de hablar del patrimonio – simplemente como legado –, es preciso hablar de la acción sobre el patrimonio, para fomentar nuevas actividades y satisfacer nuevas necesidades.

Profesor Xavier Greffe, Universidad de la Sorbona

A partir de la experiencia en la gestión del patrimonio cultural en la Comunidad Autónoma de Castilla y León durante las tres últimas décadas, a la que se ha incorporado la nueva percepción de los bienes culturales – en el ámbito teórico, jurídico, técnico y social – y la progresiva participación de la sociedad civil, se reflexiona en este artículo sobre los nuevos retos y los nuevos enfoques que requiere una actual e innovadora política de actuación desde las administraciones públicas. En la misma se integra la conservación sostenible, la vinculación de las acciones de protección y promoción con el territorio, y la inclusión de usuarios, gestores y titulares como agentes protagonistas insustituibles en el mantenimiento de las manifestaciones y elementos integrantes del patrimonio cultural.

Especial énfasis se da a la construcción de una ciudadanía europea que valore y esté sensibilizada con su patrimonio cultural, para lo que se potencian los aspectos relacionados con el aprendizaje y la educación; incorporando a los niños, jóvenes y familias; e incrementando la accesibilidad, con la mejora de las infraestructuras y la incorporación de las nuevas tecnologías que permitan una interpretación en diversos grados cognitivos y sensitivos de los significados de los bienes culturales.

Evolución del concepto de Patrimonio Cultural. Escala y naturaleza

La elaboración del concepto de patrimonio ha sido paulatina y progresiva desde finales del siglo XVIII a la actualidad. Se pueden señalar antecedentes vinculados con la admiración por las creaciones de los antepasados, el interés por el coleccionismo o el respeto hacia algunas construcciones ya desde la más remota antigüedad. Valoraciones significativas tenemos en la Grecia clásica, en la cultura romana o en el Renacimiento, por señalar alguno de los momentos históricos más relevantes. Y este afán se fue plasmando en la creación de las cámaras artísticas y maravillosas del siglo XVI, que continuaron con los gabinetes de maravillas y curiosidades, en los que se iban agrupando, clasificando y conservando objetos de los «reinos de la naturaleza» – en expresión de ese momento – animal, vegetal y mineral, junto a los elaborados por el hombre, recopilados en los viajes científicos promovidos por las naciones europeas. Todas estas inquietudes serán uno de los gérmenes de los museos, además de las creaciones artísticas promovidas y financiadas por las monarquías, la iglesia o la nobleza.

Este interés y admiración por la creación artística, por los objetos bellos, o por aquellos que eran raros, singulares y distintos, creará también una conciencia de custodia y protección. A este valor se añade la gran aportación de los enciclopedistas e ilustrados que se esforzaron por sistematizar el conocimiento acumulado a lo largo de la historia del hombre y de transmitirlo a sus semejantes. Es en este momento de fines del siglo XVIII y principios del XIX cuando se produce el nacimiento del mundo moderno, con la delimitación del territorio de las naciones y la búsqueda de unas características propias de identidad, para lo que se recurrirá a monumentos y creaciones artísticas como representativas de esa genialidad vinculada a un «espíritu» colectivo. También es una época de cambios sociales, en él comienza la reivindicación de lo que se consideraba como perteneciente a una colectividad y a valorar aquello que tenía interés público, aspecto que se irá incorporando como una de las piezas en la construcción del concepto de patrimonio. Y como se ha señalado por los historiadores junto a esta valoración de las creaciones, en una época convulsa, de profundos y rápidos cambios, aparecieron ya las primeras recomendaciones para la conservación de elementos patrimoniales.

Estos criterios de valoración y reglas para su protección fueron determinando el tipo de obras o bienes que podían incluirse en la «categoría» de patrimonio. En un primer momento el contenido del patrimonio fue muy restringido, dando cabida únicamente a aquellos elementos u objetos de elevado valor monumental, estético o artístico. Las grandes obras pictóricas o esculturas fueron salvaguardadas y veneradas en los museos, con un acceso restringido en un primer momento y una posterior conversión en institución cultural de carácter público. La consideración del monumento como representante del

patrimonio histórico tuvo protagonismo a lo largo de todo el siglo XIX y tendrá su expresión más clara en la obra de 1903 del austriaco Alois Riegl *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*¹. Visión que perdura hasta la actualidad en la que los monumentos tienen un carácter más polisémico y amplio, pero que se sigue percibiendo como elemento representativo del patrimonio histórico, tal y como ha señalado recientemente el estudio de la Fundación Caja Madrid sobre el conocimiento y la percepción que tiene la sociedad española del patrimonio histórico².

A la consideración del monumento aislado se fue incorporando la valoración de su entorno inmediato, como elemento que le proporcionaba sentido, y en el primer cuarto del siglo XX los conjuntos históricos comienzan a tener protagonismo. La percepción del conjunto también se va enriqueciendo con una visión integradora del entorno, de manera que la planificación urbana contemple la totalidad de un asentamiento en el que se debe compatibilizar la conservación de los elementos históricos con los usos y funciones de infraestructuras, transportes o servicios que requieren las actuales condiciones de vida.

Desde mediados del siglo XX el concepto de patrimonio ha sido ampliamente revisado en su definición y en los elementos que lo integran. La noción de elemento histórico en la terminología legislativa y científica se ha remplazado por la de bien cultural, añadiendo nuevos valores y significados. Los bienes habitualmente reconocidos se enriquecen con la aportación de nuevas disciplinas y perspectivas de estudio, de manera que, por ejemplo, en los bienes arquitectónicos se contemplan no sólo sus elementos o sistemas constructivos, sino también la organización de los espacios, el color y la luz, el uso que se hace de los mismos y todos aquellos aspectos inmateriales que explican y dan sentido a cada una de las partes de un edificio. Y nuevas categorías y bienes más complejos constituyen en la actualidad parte del quehacer cotidiano de los gestores del patrimonio cultural. Los conjuntos ya no se ciñen a una extensión que pueda delimitarse sobre un plano o percibirse de un vistazo, sino que hay que usar escalas diferentes, hablar de cartografía, de itinerarios históricos, de paisajes. Y en estos nuevos bienes se imbrica una realidad física, como puede ser un camino, y otras muchas dimensiones, como puede ser la memoria individual o colectiva, las emociones o las identidades. Los conjuntos históricos se han entrelazado con vías históricas y se han completado con zonas arqueológicas, sitios históricos o conjuntos etnológicos.

Esta construcción progresiva del concepto del patrimonio, en la que predomina el apelativo cultural sobre el histórico, al menos en la mayoría de profesionales y especialistas, ha supuesto una complejidad en la percepción de los bienes y en su tutela y gestión.

Así pues, asistimos a un proceso de enriquecimiento e implementación conceptual del patrimonio cultural que afecta no sólo a una cuestión de escala dimensional, sino también de naturaleza, en el que interviene la complejidad misma del objeto cultural de carácter patrimonial. En este proceso, asistimos hoy a un punto de inflexión a partir del cual la relación misma del hombre con las realidades patrimoniales, la persona que es sujeto de memoria y emociones identitarias, adquiere un papel preponderante; da valor al objeto mismo, y fusiona los aspectos tangibles e intangibles tanto desde su dimensión individual como en la social, desarrolladas en el tiempo y en el espacio.



←

Burgos, Cartuja de Santa María de Miraflores, exposición en el propio monumento.

JCyL, Benito Arnáiz, 2011.

↙

Salamanca, Plaza Mayor.

JCyL, Benito Arnáiz, 2006.

↙

Monasterio de San Juan de Ortega (Barrios de Colina, Burgos), Romería de los pueblos del entorno.

JCyL, Benito Arnáiz, 2013.

El territorio como soporte patrimonial

A partir de esta nueva dimensión física y terminológica, se hace necesario considerar un nuevo alcance conceptual: el del territorio como construcción histórica, en el tiempo y en el espacio; de un «lugar», de un lugar dotado de significado. En este sentido lo entiende Aldo Rossi en su libro *La Arquitectura de la ciudad*, que con la noción de *locus*, refiere aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar.

La complejidad relacional y social con la que leemos hoy la caracterización de los bienes del patrimonio cultural sitúa muy adecuadamente al territorio como soporte básico de esa caracterización patrimonial y de su valorización. En efecto, esos objetos artísticos y patrimoniales, creados por y para la actividad humana y social, para la expresión simbólica personal y colectiva no son ajenos al sistema de elementos relacionales que han creado la propia identidad territorial a lo largo del tiempo, en base a sus propias características naturales y morfológicas, e interactuando entre ellas y la comunidad social que lo habita.

Debemos entender, no obstante el territorio no como mero soporte físico o natural, ni tampoco como ámbito espacial, sino en tanto en cuanto constituyen un soporte cualificado y cualificador de la propia comunidad social, de las relaciones entre sus miembros, y de las relaciones establecidas entre ella y los objetos y actividades que han creado a lo largo a lo largo del tiempo.

«Los elementos patrimoniales individuales adquieren su adecuada valoración en la medida en que se establecen referencias al conjunto de otros bienes — similares o distintos — con los que se relaciona y complementa mediante vínculos de génesis cultural e histórica. Todos ellos junto con el entorno en el que se insertan, forman un íntegro sistema patrimonial identificable y en cuyo seno se desarrollan procesos de relación social y cultural, funcional y de uso. Esta relación también puede ser estética, ambiental y física. Se supera así, aunque la contiene, la dimensión meramente visual o contemplativa, estática, del concepto de monumento para definir unidades patrimoniales más complejas y vinculadas con la realidad más cercana de las personas a las que pertenece.» (Plan PAHIS)

Los Sistemas Territoriales del Plan PAHIS de Castilla y León

Dadas las características geográficas y poblacionales de nuestra Comunidad castellano y leonesa, la más amplia del Estado español y una de las menos pobladas de la Comuni-

dad Europea, el territorio adquiere en nuestra Región un papel esencial como soporte físico de la comunidad social que soporta, pero también como construcción cultural e histórica cuyas manifestaciones tangibles e intangibles son hoy reconocibles y reconocidas por esa misma comunidad. Por ese reconocimiento, se hacen dignas de protección, salvaguarda, valoración y difusión, y la Administración se ve en la obligación de establecer aquellas políticas legales y operativas que los tutelen convenientemente.

Así, no sólo la extensa red de vías históricas o el inmenso entramado de yacimientos arqueológicos de varias épocas, sino también la cuantiosa lista de vestigios arquitectónicos, monumentales o populares, junto con los antiguos poblados, áreas de extracción y explotación, documentación escrita, gráfica y el patrimonio etnológico vinculado al testimonio oral e inmaterial; hasta los más contemporáneos elementos de este patrimonio cultural representativo como pueden ser las obras de algún creador contemporáneo o los vehículos utilitarios que han transformado la movilidad de las personas y su visión del mundo desde los años 50 del pasado siglo. Todo ello se organiza en compleja y unitaria estructura de sistemas patrimoniales definidos en y desde el territorio, interactuando entre sí hasta formar el sistema global cultural y patrimonial en que se constituye Castilla y León como territorio histórico y patrimonial.

Esta apreciación constituyó la base de las nuevas estrategias de gestión propuestas por el Plan de Intervención de Patrimonio en Castilla y León, Plan PAHIS 2004-2012. Se definieron así los STP, Sistemas Territoriales de Patrimonio, como conjuntos patrimoniales reconocidos en unidades territoriales destinadas a la conservación, intervención y gestión de sus valores, a partir de una consideración integral y sistémica de los monumentos y bienes entre sí, así como entre éstos y el medio urbano o ambiental en el que se insertan.

A lo largo del periodo de vigencia del Plan ha surgido así la definición de más de 50 Sistemas Territoriales de Patrimonio como el de Icnitas de Dinosaurio, Aceñas del Duero, el Císter, Villas Romanas, Patrimonio de la Humanidad, etc.

Los objetivos básicos de este Plan han sido la protección y conservación activa del Patrimonio Histórico de la Comunidad y fomentar su conocimiento y difusión, todo ello desde una óptica de gestión realista e impulsora de un desarrollo sostenible del territorio y de las poblaciones³. Ese protagonismo del territorio ha sido la herramienta más novedosa e importante en la gestión durante estos años del patrimonio cultural de Castilla y León, tanto por su significado cultural y social como por servir de referencia para lograr una participación entre instituciones y agentes sociales y para lograr una mayor eficacia y proyección en las intervenciones.

Proyectos paradigmáticos han sido los planes referidos al Románico que se han organizado en varias zonas: Románico Norte, Soria Románica, Zamora Románica, Románico Atlántico, entre otras que están en proceso de desarrollo. Este modelo denominado Sistema Territorial de Patrimonio, expresado con el acrónimo STP, reemplaza la programación «monumento a monumento» por una planificación por territorios, geográficos e incluso conceptuales o temáticos, en la que se incluyen amplios conjuntos de bienes relacionados entre sí y para los que se establece una metodología de trabajo que rentabiliza los recursos. Estos STP requieren en cada caso la identificación y análisis exhaustivo de los bienes culturales y del contexto social y territorial en los que el mismo se inserta.

De gran importancia ha sido la participación de agentes so-

Burgos, Catedral y entorno reconocidos
como Patrimonio Mundial.
JCyL, Benito Arnáiz, 2012.





ciales que han logrado explicar directamente cada uno de los proyectos, fomentar la visita y participación ciudadana durante el desarrollo de los trabajos y contar con profesionales, empresas y trabajadores del entorno. En las campañas de difusión se ha insistido en todo el proceso de duración de los proyectos para reflejar la inversión pública y privada que se realiza y promover el disfrute del patrimonio como una garantía de su preservación. La metodología de trabajo ha permitido también poner en marcha buenas prácticas y ensayar experiencias innovadoras. Entre estas últimas se puede señalar la monitorización en tiempo real y a distancia de las condiciones medioambientales de los monumentos, con un seguimiento e interpretación de sus mediciones y variables, así como estudios de su seguridad y la instalación de mecanismos de control.

Gestión sostenible del patrimonio cultural; la crisis

La progresiva ampliación y complejización — conceptual y dimensional — de los bienes culturales apreciados socialmente como bienes patrimoniales no ha ido aparejada con un similar crecimiento de los recursos disponibles — públicos y privados — para su atención. Si bien el periodo de final de siglo XX y comienzos del XXI coincidió con una etapa expansiva de nuestra economía europea apoyada en la generosa disposición de fondos estructurales comunitarios y en un crecimiento sostenido de la actividad económica interna y global. Aun así, ese crecimiento económico no ha permitido atender proporcionalmente, desde una política patrimonial tradicional (iniciativa pública, actuaciones aisladas de recuperación monumental) la adecuada atención al patrimonio. Particularmente, y ante el análisis DAFO efectuado para el Plan PAHIS de Castilla y León, se evidenció la desproporción estructural existente entre los recursos disponibles y los objetivos de atención a los bienes culturales considerados individualmente y con metodología tradicional de intervención.

Surgió así la necesidad de establecer nuevos mecanismos de gestión basados en nuevas visiones de la realidad patrimonial y de los procedimientos de atención por parte del Estado. Y es en este contexto en el que las propuestas del Plan PAHIS sobre utilización del territorio como herramienta se han revelado como claves de eficiencia y sostenibilidad a largo plazo y en el entero espacio a considerar.

No olvidemos que se trata de utilizar el territorio como herramienta, pero un territorio en el que la energía social vinculada al carácter local se considera elemento principal y clave en orden a alcanzar los objetivos de sostenibilidad a medio y largo plazo. Así, la inclusión de órganos gestores, públicos y privados en los diferentes ámbitos competenciales y su coordinación mediante acuerdos de colaboración; la elaboración de programas y la definición de acciones; la creación de redes con otros programas de la propia Junta de Castilla y León o con otras entidades públicas o privadas y de ámbito local, autonómico, nacional o internacional, se han demostrado recursos imprescindibles y factores de éxito en el alcance de objetivos.

Evidentemente, la situación de crisis sobrevenida en el ámbito sur europeo a partir del año 2008 no ha hecho sino agravar el estado de cosas inicialmente descrito, y en este sentido, en relación a la implementación de políticas públicas y privadas para la conservación y gestión de los bienes patrimoniales, la estrategia puesta en marcha por el Plan PAHIS se

↑

Castrojeriz (Burgos), conjunto histórico y localidad por la que discurre el Camino de Santiago.

JCyL, Benito Arnáiz, 2011.

↘

Gormaz (Soria), Ermita de San Miguel.

JCyL, Benito Arnáiz, 2009.

ha mostrado como elemento clave de sostenibilidad. Profundizando en el alcance político de la situación, si bien la crisis económica general ha supuesto un plus de dificultad en la planificación y ejecución de actuaciones por parte de la administración y de las entidades privadas orientadas a la conservación y difusión del patrimonio, no es menos cierto que la misma crisis ha servido como catalizadora del necesario proceso de transformación en la opinión pública y social acerca de la necesidad de establecer nuevos métodos de objetivación de valor y de priorización de las actuaciones; nuevas estrategias de intervención más adaptadas a la naturaleza real, más compleja, más territorial (dinámica y social) de los bienes; y nuevos marcos de corresponsabilidad en las tareas de gestión de los bienes culturales de carácter patrimonial.

Nuevos retos, desafíos y enfoques...

En definitiva, asistimos a la necesidad de proponer un modo económicamente sostenible y suficientemente eficaz de desarrollar nuestras políticas públicas (y privadas) de conservación y gestión del patrimonio cultural, y del que es depositaria y responsable la sociedad en su conjunto. El actual marco conceptual, social, económico y político, reclama con imperiosa necesidad el planteamiento de nuevos modelos de ordenación, intervención y gestión de los bienes que integran el patrimonio cultural de nuestros países, y especialmente en nuestro ámbito sur europeo, tan rico en cultura histórica y artística como afectado por la crisis de los modelos tradicionales de desarrollo económico.

Una reflexión a partir de la experiencia acumulada en la tarea de gestión de un amplísimo y complejo elenco de bienes culturales dispersos por el territorio de la Comunidad de Castilla y León, así como el estudio e intercambio de opiniones y experiencias con otros gestores públicos y privados en el ámbito ibérico e italiano, nos anima a proponer aquí y ahora algunos principios o postulados en torno a los cuales generar esos necesarios modelos alternativos.

> Conviene, en primer lugar, promover el principio de atención al patrimonio cultural como un verdadero servicio público, como un bien común de los ciudadanos, y no tanto como una atención sobre determinados objetos artísticos o lugares cuyo valor resulta significativo solo desde un cierto *establishment* cultural o científico. Se propone la conveniencia de estimular la tarea personal y colectiva de conocer e identificarse con unos bienes patrimoniales que permiten vivir en un entorno cultural valorado y protegido. Desde el punto de vista antropológico y social, debemos superar el valor del patrimonio vinculado al mero disfrute que proporciona su contemplación visual, o como fuente de puntuales oportunidades de negocio económico, más o menos intensivo, ligado a un turismo de simple afluencia. Debemos estimular, en cambio y ante todo, la participación de los ciudadanos en aquellas tareas que





promuevan su conservación, protección y gestión, y que contribuyan a su efectiva ejecución; de tal modo, deben llegar a ser consideradas por ellos como propias e irrenunciables, aunque en colaboración con el papel jugado por la administración y otras instituciones públicas o privadas.

De algún modo, puede tomarse ejemplo de la irrupción, aquellas políticas destinadas al cuidado del medio ambiente que, a lo largo de las últimas décadas, han conseguido una implicación social cargada de éxito, con creación de valor a todos los niveles.

> Así mismo, se propone una apuesta por la inversión de la percepción social respecto del valor y atractivo del territorio de acuerdo con sus valores patrimoniales y culturales que le son propios, y que pueden y deben considerarse como recurso — recurso no deslocalizable — y no como carga abordable solo en tiempos de bonanza económica.

> Particularmente, el medio territorial que ofrece en nuestros países una mayor concentración y valor patrimonial e histórico es, con frecuencia, el que hoy se presenta como menos urbanizado y con menores posibilidades de dinamismo demográfico y económico. Es este territorio rural, sin embargo, el soporte físico e histórico-cultural de buena parte de ese excelente y rico conjunto patrimonial, y en donde los bienes culturales se perciben más intensamente como materia de la memoria colectiva de las poblaciones. Por todo ello se debe promover su uso presente como recurso impulsor de desarrollo social y económico. El cuidado y puesta en valor del patrimonio y el fomento de su aprecio colectivo pueden constituir un eficaz instrumento para la cohesión social tanto en las ciudades y poblaciones como en los territorios, además de posibilitar la generación de nuevos recursos destinados a atender las indelegables tareas de gestión y mantenimiento.

> Análogamente, se debe impulsar el reconocimiento y visibilidad del papel que el patrimonio cultural ejerce y puede ejercer como promotor de actividades ligadas a la investigación y el desarrollo, a la cohesión social, a la creación de empleo de calidad y no deslocalizable; a la sostenibilidad y al desarrollo de los territorios. Es necesario trabajar en y desde el patrimonio cultural bajo la perspectiva de su aportación a la cadena de valor del entero sistema social.

> Conviene intensificar, desde los ámbitos científicos y administrativos, una perspectiva holística del patrimonio cultural y de las tareas con él relacionadas. Se trata de reconocer y definir las relaciones entre los distintos bienes y elementos culturales (tangibles e intangibles, localizados y dispersos, muebles e inmuebles, arqueológicos o siempre aparentes...) y de éstos con sus propios ámbitos físicos y geográficos y sociales. Su



↓

Tiermes (Soria), zona arqueológica, ciudad celtibérica y romana.

JCyL, Benito Arnáiz, 2012.

Peñañiel (Valladolid), castillo, visita guiada para estudiantes.

Benito Arnáiz, 2013.

→

León, catedral. Proyecto cultural «El sueño de la luz».

JCyL, Benito Arnáiz, 2010.

Fariza (Zamora), romería a la ermita de la Virgen del Castillo.

JCyL, Benito Arnáiz, 2011.

gestión, además de garantizar las características y cualidades de los bienes culturales, debe contribuir a la mejora de la calidad de vida de los ciudadanos y producir efectos económicos propios que complementen el de otros sectores estratégicos, como el de la educación, la obra pública o el turismo.

> De este modo y con mayor facilidad los bienes patrimoniales pueden percibirse y gestionarse como un sistema; un sistema cuya manifestación visual y perceptiva podemos denominar verdadero «paisaje cultural». Preferimos transformar este concepto en el de «sistema patrimonial», para alejarlo de una consideración esteticista o meramente perceptiva, autorreferencial y menos productiva.

> Resulta imprescindible que las políticas públicas de planificación, intervención y gestión del patrimonio cultural planteen y monitoricen niveles suficientes de sostenibilidad económica y de eficiencia técnica, de manera que se promueva y tenga en cuenta la conjunción de recursos, tanto de las entidades titulares gestoras, como las de las propias comunidades locales relacionadas.

> La cultura del emprendimiento ha de ser concebida en primer lugar como posible y en segundo lugar como necesaria, por parte de los titulares y gestores (públicos y privados) de los bienes que integran el patrimonio cultural. Este modo de enfrentarse a la tarea de gestión ordinaria de los bienes culturales de carácter patrimonial conlleva la asunción de su carácter profesional, así como la búsqueda de la eficiencia y productividad económica y social de estas actividades, en consonancia con las que, de modo general, integran el común desenvolvimiento en el territorio: el cuidado del medio ambiente, la actividad turística, la prestación de servicios o de asistencia social, etc.

> En este ciclo propositivo, la educación patrimonial constituye un enfoque estratégico que se nos muestra como irrenunciable. Los valores inherentes al reconocimiento del patrimonio cultural pueden y deben ser insertados en los objetivos



pedagógicos de todas las etapas educativas, entendidas éstas en sentido amplio: no sólo en el ámbito de la educación reglada, sino también en el de la cultura familiar, ciudadana y social...

Esta apuesta por la educación patrimonial no debe entenderse solo como un modo de generar intereses culturales en futuros ciudadanos y futuros integrantes del sistema social, sino desde el convencimiento de que estos valores no son esencialmente distintos de todo el conjunto de valores y saberes con los que la persona debe crecer y desarrollarse; desde la idea de que esos conceptos acerca del arte, el modo de vida y la creatividad de las generaciones pasadas que podemos reconocer en el presente a través de vestigios, objetos, edificios y actividades, ayudan a entenderse tanto a sí mismos, como a la entera cultura humana. De algún modo, el patrimonio cultural puede ejercer un papel similar al que la educación musical viene ejerciendo — con éxito — en el sistema educativo y de transmisión de valores de aquellos países y comunidades que — especialmente en el ámbito centro europeo — así lo han llevado a cabo.

La Europa del futuro: del territorio económico al territorio cultural e histórico

Estos son, de modo resumido, algunos de los principios fundamentales con los que nuestro Gobierno Regional quiere hacer frente al reto de la gestión del patrimonio cultural en los próximos años. Unos principios coincidentes con algunas de las declaraciones internacionales más recientes, como la Carta de Bruselas⁴, o las conclusiones del proyecto europeo EVOCH⁵.

La gestión del patrimonio cultural ha de enmarcarse para todos los europeos en los objetivos de sostenibilidad, eficiencia y desarrollo social emanados del programa Horizon 2020.

El nuevo Plan de intervención de Castilla y León, PAHIS 2020, que finaliza en estos momentos su fase de redacción, pretende estructurarse y desplegarse bajo estos presupuestos, y confía en que su desarrollo efectivo contribuya a la consecución de aquellos objetivos que hagan de Europa un territorio económico y socialmente más próspero. No lo será si no tratamos de fundar esa prosperidad en aquellas raíces culturales que nos han hecho prósperos y humanos en el pasado, un pasado que podemos reconocer hoy en nuestro magnífico patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO — *Plan PAHIS 2004-2012, del Patrimonio Histórico de Castilla y León*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León. 1.ª edición, 2005, reimpresión 2008. Edición digital en: <http://www.patrimoniocultural.jcyl.es/>.

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL, CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO — «Strategie di intervento e gestione del patrimonio culturale della Castilla y León», en catálogo: *Economia della Cultura. Restauro 2007. Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali*. Ferrara, Italia, 2007, pp. 159-174.

SAIZ MARTÍN, Enrique — Strategie di intervento sul Patrimonio Culturale della Castiglia e León. En catálogo: *Economia della Cultura. Restauro 2006. Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali*. Ferrara, Italia, 2006, pp. 119-128.

___ Innovaciones en la gestión del patrimonio cultural. La experiencia en la Comunidad Autónoma de Castilla y León. *Revista Restauro*. Madrid: editado por Onis Comunicación, n.º 1, 2008, pp. 62-67.

___ La gestión comprometida con un territorio. El patrimonio cultural en Castilla y León, un recurso activo. *Revista HERMUS, Heritage & Museography*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S. L., n.º 12, enero-febrero de 2013, pp. 8-19.

SALGUEIRO CORTIÑAS, María José — Castilla y León es patrimonio con futuro. *Revista Restauro*. Madrid: editado por Onis Comunicación, n.º 2, 2008, pp. 86-87.

VV. AA. — *El catálogo monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, sin fecha. Edición digital en <http://ipce.mcu.es/difusion/publicaciones.html>.

___ *Conocimiento y percepción del patrimonio histórico en la sociedad española*. Madrid: Fundación Caja Madrid, Estudios de Patrimonio, 2012.

___ Castilla y León: la metamorfosis del patrimonio. *Revista HERMUS, Heritage & Museography*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S. L., n.º 12, enero-febrero 2013.

NOTAS

1. Cf. RIEGL, A. — *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. 1903. Existen varias ediciones en español.

2. AA. VV. — *Conocimiento y percepción del patrimonio histórico en la sociedad española*. Madrid: Estudios de Patrimonio, Fundación Caja Madrid, 2012.

3. *Plan PAHIS 2004-2012, del Patrimonio Histórico de Castilla y León 2005*. Castilla y León, p. 35.

4. Carta de Bruselas sobre el papel del patrimonio cultural en la economía y para la creación de una red europea de su reconocimiento y difusión, 30 de junio de 2009.

5. Proyecto europeo EVOCH (Economic Value of Cultural Heritage), puesto en marcha por la comunidad autónoma española de Castilla y León en 2010, y desarrollado en colaboración con otros cuatro socios europeos en el marco del Programa Culture 2007-2013 de la Comisión Europea.

El paisaje histórico urbano de Sevilla. Hacia un instrumento de gestión abierto e innovador



Román Fernández-Baca Casares

Director del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Pedro Salmerón Escobar

Arquitecto

El ejercicio de la tutela implica la transmisión de los bienes culturales a generaciones futuras en óptimas condiciones. Dicho desempeño requiere acciones rigurosas basadas en su conocimiento, así como en una dimensión adecuada de su gestión sostenible. En este contexto y valiéndose de la experiencia adquirida conjuntamente en 1999 con el Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO en torno al desarrollo de los indicadores de las ciudades históricas Patrimonio Mundial, el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico inicia un trabajo experimental sobre el Paisaje Histórico Urbano de Sevilla que tiene como cometido desarrollar una guía capaz de ordenar las acciones sobre dicho paisaje asumiendo el papel protagonista del río Guadalquivir y definiendo un posible proyecto futuro de ciudad.

No es posible hablar del Paisaje Urbano Histórico o Paisaje Histórico Urbano (PHU), según se prefiera, sin hacer una reflexión previa relativa al debate actual de los Bienes Culturales y al carácter estratégico de su irrupción en el Patrimonio Histórico.

En el caso español, las primeras iniciativas relativas al Patrimonio Histórico se inician hace ya bastante tiempo. Sirva de ejemplo la creación del Ministerio de Instrucción Pública en 1900, con antecedentes en el siglo XIX, y la promulgación de las primeras leyes de Excavaciones Arqueológicas y Conservación de Monumentos Histórico-Artísticos promulgadas en 1911 y 1915, respectivamente.

Al establecer o marcar las secuencias, y de esta forma ordenar los acontecimientos de los últimos 50 años, podrían proponerse tres fases o épocas relacionadas con los Bienes Culturales (Fernández-Baca: 2010):

1ª Época, caracterizada por una mirada preferentemente centrada en los objetos, monumentos u obras de arte, y un desarrollo importante de la conservación como instrumento de mantenimiento y transmisión del legado cultural.

2ª Época, alrededor de los años 80, periodo en el que se acuña el concepto de tutela, que matiza en España el sig-

nificado italiano, al entenderlo como la integración de las acciones relacionadas con el patrimonio, tendentes a su transmisión generacional, es decir, su investigación, conservación, protección, difusión, comunicación etc. En esta etapa se empiezan a ampliar también los límites físicos de los Bienes Culturales, de manera que el objeto se relaciona con el lugar o espacio del que forma parte.

3ª Época, que iniciada con el siglo XXI y con algunos antecedentes en los últimos años del siglo pasado, tiene que ver con la progresión del concepto de «tutela» hacia el de «políticas culturales», donde la gestión está basada en la complementariedad de instituciones y agentes en el territorio, en el que ya no es posible una política de patrimonio aislada, sino incardinada en estrategias más amplias de desarrollo. El territorio, en riesgo por la cantidad de acontecimientos de gran escala que inciden sobre él, ya no es exclusivamente un espacio físico soporte de los bienes. Constituye un lugar esencial para el bienestar social e individual, donde además es apreciable la inserción de la calidad de vida.

Es el panorama complejo que toca vivir, de miradas y acciones más tradicionales relacionadas con los Bienes Culturales mezcladas con visiones que consideran el patrimonio como uno de los activos esenciales del mundo contemporáneo y, por tanto, como un recurso de extraordinario valor. Un conjunto de elementos que, en sus diferentes potencialidades (cultural, social, educativa, científica, de cohesión social y territorial, económica, etc.), requiere una gestión más compleja de aprovechamiento de activos, pero también de preservación y perdurabilidad del legado cultural.

Es por ello que hablar de gestión y desarrollo sostenible en el patrimonio cultural no es una abstracción, sino una imperiosa necesidad ante un panorama diferente y más complicado al que se enfrentan los profesionales en la materia y la sociedad en su conjunto.

Lo anterior implica considerar tres escalas diferentes relacionadas con la gestión y los pronunciamientos que se han ido formulando a lo largo de los últimos años.

Las tres escalas de la gestión sostenible en el Patrimonio Histórico

En el «Encuentro de Especialistas de Patrimonio Mundial y Desarrollo Sostenible», impulsado por el IPHAN y el Centro de Patrimonio Mundial y celebrado en Ouro-Preto (Brasil) en febrero de 1992, se plantearon conceptos básicos relacionados con el papel de las políticas públicas aplicadas al patrimonio y al desarrollo sostenible (escala general de la gestión sostenible).

Entre ellas, destaca la idea cada vez más extendida de que las políticas públicas de patrimonio tienen que ser «transversales» y, para ello, trabajar desde la consideración del territorio como escala donde se producen los numerosos acontecimientos de diversa naturaleza que envuelven la acción patrimonial. También, fue objeto de debate la necesidad de legitimar dichas políticas como acciones capaces de contribuir a la construcción de una sociedad más equilibrada y justa.

En la misma dirección, los trabajos de investigación relativos al «Proyecto de indicadores para la conservación de ciudades históricas» (Fernández-Baca, Sanz y Salmerón: 2011) –promovido por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y el Centro de Patrimonio Mundial– y que derivaron posteriormente en el proyecto Guía del paisaje histórico urbano de

PROCESOS URBANOS SOSTENIBLES:

1. PROCESOS ESTRATÉGICOS

Política turística	Ordenación territorial y planificación urbanística	Política vivienda	Políticas medioambientales y de eficiencia energética	Política comercial
Política Cultural		Políticas sociales		Seguridad ciudadana

2. PROCESOS PATRIMONIALES



3. PROCESO SOPORTE

INTRUMENTOS

- Financiación
- Asociacionismo
- Legislación
- Comunicación
- Formación
- Gobernanza
- Planificación

Conservar los valores universales excepcionales y mejorar de vida de la ciudad

Sevilla, han permitido construir un Mapa de Procesos Urbanos Sostenibles gracias al cual ha sido posible reseñar la complejidad del trabajo patrimonial en las ciudades históricas y, más concretamente, en aquellas Patrimonio Mundial.

El Mapa o matriz de Procesos Urbanos Sostenibles tiene una entrada y una salida: «la ciudad portadora de valores universales excepcionales», que tras una buena gestión patrimonial — que viene representada por el conjunto de procesos urbanos sostenibles — culmina en «la ciudad que conserva sus valores universales excepcionales y mejora su calidad de vida».

En el corazón de este mapa el grupo de trabajo colocó al Patrimonio Cultural, representado por su tutela y la integración espacial y de usos. A juicio del equipo, es el patrimonio y su tutela una política capacitada para generar ilusión y crear ciudadanía en las ciudades históricas y, por ello, ocupa el lugar central del proyecto patrimonial integrador.

El ejercicio de la tutela significa la transmisión de los bienes a generaciones futuras. Y esto requiere instrumentos y acciones rigurosas y de calidad basadas en el conocimiento de los Bienes Culturales, así como una dimensión más restringida de la gestión sostenible (escala patrimonial). Dichos bienes son, en definitiva, el mejor exponente de acciones sostenibles en el tiempo.

En la zona superior del Mapa de Procesos Urbanos Sostenibles se encuentran aquellos considerados estratégicos y que se corresponden con las políticas que interactúan con el patrimonio en la ciudad-territorio. Es el caso de la relación Patrimonio-Turismo, Patrimonio-Medio Ambiente, Vivienda y Eficiencia Energética, Comercio, etc. La gestión sostenible se entiende como el resultado de armonizar los intereses de las correspondientes políticas con el patrimonio, sin atender a la sustantividad de sus valores, aunque insertándolos en dinámicas de desarrollo (escala de interacciones patrimoniales para una gestión sostenible).

Hay que decir que son procesos que están en fase inicial. Por ejemplo, el estudio de la relación Patrimonio y Turismo, que es de los más avanzados, se empieza a sistematizar hace 20-30 años.

Nuevos acontecimientos en el patrimonio histórico

Hoy es posible reflexionar sobre la evolución producida en las políticas de patrimonio en estos últimos 50 años. Ha pasado ese tiempo desde la redacción de la Carta de Venecia y, ya antes, la visión desde el patrimonio en las ciudades históricas estaba muy mediatizada por los aspectos de percepción y de carácter formal y estilístico. Podría ser paradigmático recordar las teorías italianas de las «preexistencias ambientales», todavía vigentes, que constituyeron un movimiento cultural que defendía actuaciones sensibles y de integración de las arquitecturas en la ciudad, sin renunciar a su contemporaneidad.

Años más tarde, la ciudad se entendió como palimpsesto y estratificación, considerando la sucesión de los distintos episodios de valor como testimonio cultural de las sociedades presentes y pasadas. De la ciudad como epidermis y objeto de percepción, se pasa al reconocimiento de las tramas urbanas, formas de vida y tradiciones constructivas, nuevos ingredientes esenciales de las ciudades históricas que dieron una mayor participación a otras disciplinas distintas de la Arquitectura e Historia del Arte, caso de la Arqueología y Antropología.

Ahora el patrimonio, de una manera más clara, está envuelto en problemas de otra naturaleza. Y, para ello, se propone un ejemplo entre otros muchos que se podrían señalar.

Recientemente, la ciudad de Sevilla ha vivido un intenso debate motivado por la construcción del rascacielos denominado Torre Pelli y su posible incidencia en el entorno de la Catedral-Alcázar-Archivo de Indias declarado Patrimonio Mundial.

La Torre de 170 m. de altura aproximadamente, promovida por una corporación financiera, fue aprobada por el Ayuntamiento de la ciudad tras haber sido incorporada al planeamiento en redacción. La no intervención de la Consejería de Cultura en el procedimiento se produce por estar la citada torre fuera de la delimitación del conjunto histórico y no vulnerar la ley de patrimonio entonces vigente, a pesar del posicionamiento contrario de múltiples agentes sociales. Por su parte, la Comisión creada por el Ministerio de Cultura estatal admite la legalidad del proyecto y la no afección visual del elemento en el entorno inmediato de los edificios declarados Patrimonio Mundial, pese a considerarlo como una marca negativa en el territorio.

Esta ejemplificación muestra cómo se ha superado con creces el debate tradicional de los Bienes Culturales. Antes existía una preocupación por la inserción de arquitecturas o la necesidad de salvar restos del pasado cultural en las ciudades e intentar reinsertarlos en ellas en función de su valor. Ahora grandes infraestructuras, vías de comunicación, operaciones urbanísticas, rascacielos en los entornos de lugares de gran valor, etc. son cuestiones que cada vez más afectan a la realidad diaria.

En el caso de la polémica torre, el debate ha tenido varias derivadas. Por una parte en relación con el modelo de la ciudad (de desarrollo), que además contiene cierta base ideológica. Así, algunos agentes se preguntaban: ¿qué tipo de ciudad queremos construir?, ¿contribuye un rascacielos a la calidad de vida?, más que un modelo productivo, ¿no representa un modelo constructivo?, cuestión que es más pertinente preguntarse en ciudades europeas, como Sevilla, contenida en escala y arquitectura.

Otra cuestión ampliamente debatida ha estado relacionada con la crítica urbana y arquitectónica, aspectos más habituales en los Bienes Culturales: calidad arquitectónica del proyecto, percepción, escalas o impacto formal en el lugar. La mayoría de las opiniones han sido desfavorables: «[...] cuando se inaugure la obra, probablemente podrá tener calidad de ejecución, pero habrá quien al datarla diga que es de 1989 [...]» (Vega: 2007); «[...] La verdad que la vista ahora es mucho peor. La Giralda está mejor sin el rascacielos. No era necesario. Sevilla ha perdido una excelente oportunidad para explorar otros tipos de edificios. El que han hecho al final se quedará vacío cuando termine el horario laboral [...]» (Mármol: 2012).

Una tercera derivada, de carácter integrador y heterogéneo, ha estado centrada en aspectos patrimoniales, más allá de los mencionados relativos a la arquitectura, partiendo de los valores, «conocimiento» del lugar y criterios que sustanciaron la declaración como Patrimonio Mundial. En sintonía con ella, han estado numerosas asociaciones ciudadanas y informes técnicos, como el encargado por la UNESCO (Petrocelli y Aguión: 2011).

Si bien existe una crítica general al impacto derivado del incremento del tráfico por la inserción de la torre en un espacio con dificultades de circulación, lo más interesante deriva de la superposición, no ya formal, sino de los significados de la Giralda y el nuevo rascacielos. Mientras que la primera

→

Puerto de Sevilla, Pantalán CLH.

Pedro Salmerón Escobar.



obedece a la idea de su creador como «Fe Victoriosa» presidiendo la ciudad durante siglos, la segunda responde a la representación del poder económico alzándose no sólo sobre la ciudad histórica, sino también sobre los territorios que la envuelven.

La oportunidad del Paisaje Histórico Urbano

La Convención sobre Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural se adoptó por la Conferencia General de UNESCO el 16 de noviembre de 1972 y fue la manera de generar un sistema de protección colectiva sobre el patrimonio cultural y natural de valor excepcional y paradigma universal. En el año 2000 el Convenio Europeo del Paisaje establece directivas para la ordenación y gestión de los espacios con valores paisajísticos de los territorios europeos incluyendo también la problemática de los espacios urbanos y periurbanos.

Años más tarde, el Memorándum de Viena de 2006 impulsado por la UNESCO fomenta la idea de compromiso y equilibrio entre los valores inherentes al patrimonio, como bienes irrepetibles, y a su uso en una sociedad donde los bienes culturales también están insertos en los procesos de transformación más que nunca. Se entiende que el patrimonio está vivo, no congelado; que no es posible renunciar a su contemporaneidad, añadiendo expresiones culturales de calidad armonizadas con valores sustanciales del legado cultural.

Es por ello que el IAPH, en el seno del proyecto de indicadores para la conservación de ciudades históricas y de acuerdo con el grupo de trabajo, propuso realizar una experiencia experimental sobre el Paisaje Histórico Urbano de

Sevilla que abordara la complejidad donde está instalado el proyecto patrimonial. Las razones son muy diversas:

- > Desarrollar un nuevo instrumento patrimonial integrado, en el marco del desarrollo sostenible y la calidad de vida, lo cual implica trascender la idea de objetos y tutela en la ciudad y atender aspectos relativos a funcionalidad, usos, comercio, turismo, etc., cuya gestión es determinante para el mantenimiento del paisaje urbano.

- > Trabajar con espacios y lugares donde esté presente la interacción entre Patrimonio Cultural y Natural.

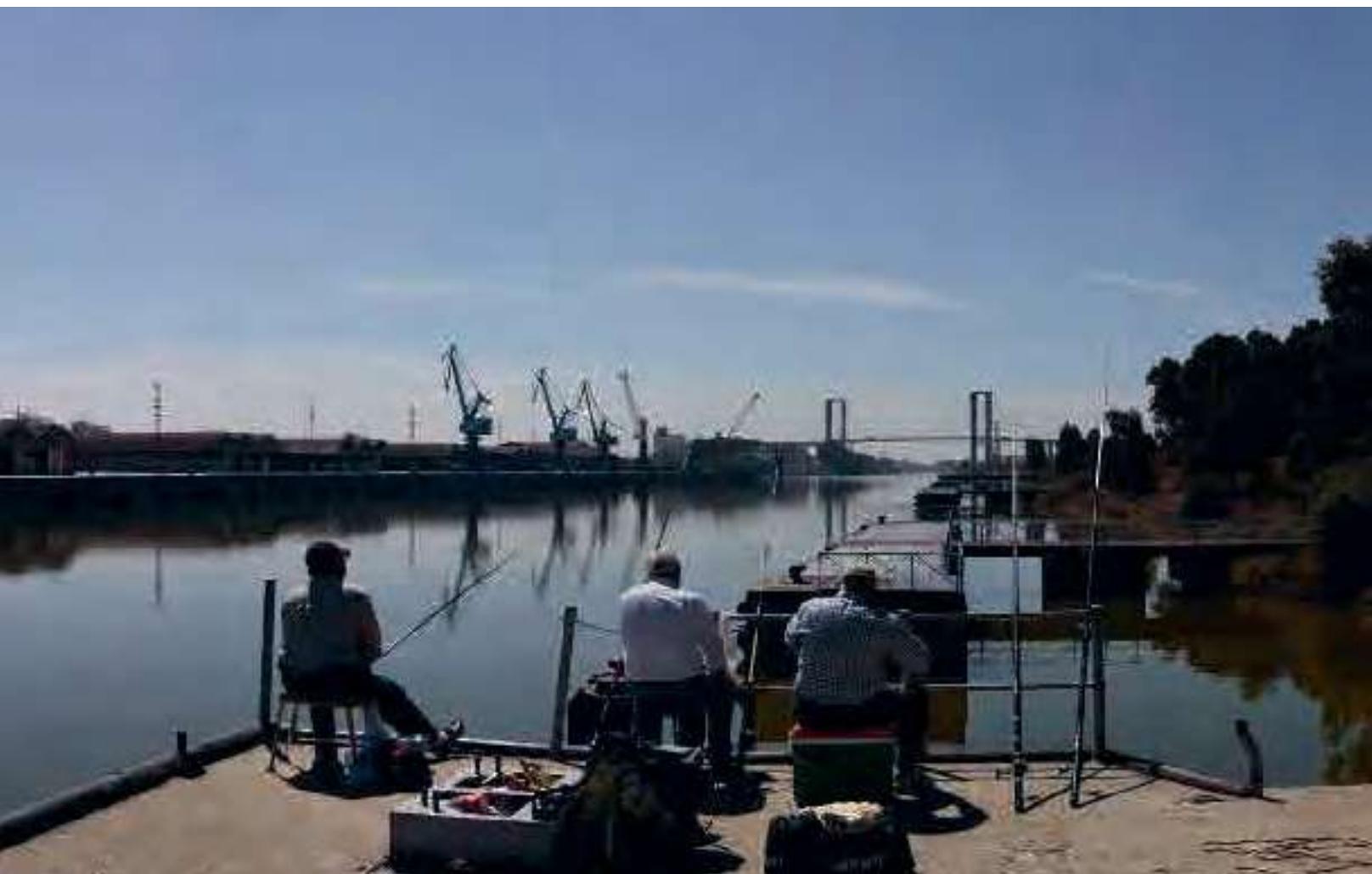
- > Reflexionar sobre los actuales sistemas de protección en nuestras ciudades, ante las nuevas derivadas que se están produciendo en el Patrimonio Cultural.

- > Considerar la escena urbana, color, texturas, fachadas, pavimentos, mobiliario urbano, señalización e iluminación, entre otras muchas cuestiones.

- > Reflexionar sobre la relación entre arquitectura contemporánea y ciudad histórica, y sobre la presencia de los nuevos patrimonios (industrial y inmaterial, entre otros aspectos), sin menoscabo de los patrimonios consolidados.

Síntesis de una experiencia: La Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla

La Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla (IAPH: 2014), actualmente en fase de finalización, representa la culminación de un dilatado proceso de trabajo iniciado conjuntamente en 1999 por el Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en torno a los indi-



cadadores de las ciudades históricas Patrimonio Mundial. Aunque fundamentalmente esta experiencia se centra en plantear una metodología capaz de establecer un procedimiento claro y consensuado para el tratamiento de los indicadores y los procesos de evaluación del estado de conservación de dichas ciudades, durante su desarrollo surgen otros aspectos colaterales de gran interés a abordar en el futuro. Entre ellos, destaca la necesidad de establecer directrices y estudios de tipo paisajístico que permitan mostrar la inserción de la Ciudad Patrimonio Mundial en el contexto territorial y sus relaciones con el medio ambiente, para lo cual se plantea la redacción de la Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla.

Esta última, concebida como instrumento de planificación, trata de cubrir tres frentes importantes de la problemática de la ciudad de Sevilla, pero también es aplicable a otros casos. El enfoque «territorial» garantiza una escala que trasciende los límites de la ciudad histórica para abordar conjuntamente la problemática paisajística del núcleo urbano y el entorno de una forma coherente y estructurada, gestionando ámbitos mayores al del casco urbano. La otra dimensión es «patrimonial» porque se habla de ciudades con altos valores que deben ser vistos y potenciados desde la perspectiva que proporciona el paisaje. Finalmente, se debe atender a la «percepción» y a la «valoración de los impactos» para tener en cuenta la visión de la población, de las instituciones y de los agentes que se ven implicados en la ciudad y la posibilidad de atender a los posibles conflictos que afectan a un entorno tan dinámico y amplio como el territorio urbano.

Para atender los valores patrimoniales y permitir que se conviertan en uno de los ejes principales del discurso, se re-

dactan unos Estudios Temáticos, con la participación de especialistas en diferentes materias, dirigidos a cuestiones muy concretas de la ciudad de Sevilla. Estos permiten conocer con mayor profundidad las claves urbanas que conforman su estructura poniendo de manifiesto la importancia de aspectos menos evidentes que son una parte ineludible de su esencia como ciudad.

Dichos aspectos están presentes desde la formación de Sevilla y su evolución en el tiempo, pero la visión desde el paisaje los realza e integra permitiendo su reencuentro. Se trata, en definitiva, de sucesos históricos y hechos significativos (exposiciones universales, conmemoraciones, inundaciones, grandes reformas urbanas, etc.) que constituyen una forma de ser de la ciudad y, también, su intrahistoria.

Los estudios mencionados resaltan algo que parece evidente: el papel protagonista del río Guadalquivir. Se puede decir, con seguridad, que ese enfoque desde el paisaje lleva de forma muy directa, y también intuitiva, a ese gran espacio, donde un río no es solamente un surco de agua en el territorio, sino una forma de vida. Todas las reflexiones sobre la arqueología, las fiestas, los jardines y espacios públicos se ponen de acuerdo para señalar esa vocación, al igual que las ciudades marítimas tienen al mar como referente obligado, aunque a veces le den la espalda.

El enfoque del proyecto hacia un instrumento capaz de ordenar las acciones sobre el paisaje histórico urbano de Sevilla cumple con esa orientación, de forma que el río y todos los espacios que se relacionan con él se convierten en protagonistas desvelando que la vocación de Sevilla como paisaje es el

Guadalquivir. Partiendo de esta evidencia, el Puerto de Sevilla se convierte en uno de los principales motores del plan, debido a su importancia en el contexto de la ciudad como:

- > Centro de actividad, corazón de Sevilla.
- > Puerta de entrada de oportunidades.
- > Intercambiador cultural, ambiental y paisajístico.
- > Fuente de conocimiento de la ciudad y del propio río.
- > Origen de multitud de recorridos y posibilidades.
- > Activo generador de identidad.

Ámbito de aplicación

El ámbito de aplicación tiene como protagonista al municipio de Sevilla, pero comparte estudios y acciones con otros que mantienen relaciones directas con el eje de desarrollo de la guía, siguiendo el curso del río Guadalquivir y su desembocadura en el Atlántico. Se trata de una zona con grandes posibilidades, desde el punto de vista del patrimonio natural y cultural, y con opciones muy interesantes de desarrollo económico y social sostenible, en el marco de un proyecto capaz de implicar a instituciones y agentes sociales diferentes.

El aspecto troncal de las propuestas de planificación hace que el documento estratégico adquiera un carácter territorial con unas fronteras de cierta amplitud determinadas por el amplio desarrollo del eje norte – sur que traza el doble cauce de un río, que está en el origen de Sevilla como ciudad lacustre.

Objetivos de calidad paisajística propuestos

Los objetivos de calidad paisajística que se presentan a continuación se enmarcan en los ya definidos en la *Estrategia del Paisaje de Andalucía* (EPA) en 2012. Su consecución se concreta en la definición de dos líneas estratégicas sobre las que también pivotan sus acciones: mantener y mejorar los valores culturales del paisaje y salvaguardar los paisajes de interés cultural.

En la guía del paisaje que está redactando el IAPH se proponen una serie de objetivos generales y concretos que tienen

como meta tanto la cualificación de los atributos paisajísticos de los bienes integrantes del patrimonio cultural de Sevilla como la salvaguarda del paisaje histórico urbano de la ciudad en su conjunto, por lo que se verán involucrados múltiples agentes en su consecución. Su discusión en foros profesionales y ciudadanos es el reto inmediato tras la formalización del documento.

Se han definido cuatro objetivos generales, cada uno de los cuales se acompaña de otros, de carácter concreto, que, a su vez, despliegan medidas y, en algunos casos, propuestas proyectuales. En total, se presentan bajo los cuatro objetivos generales un total de trece concretos, cuarenta y cuatro medidas y dos proyectos de intervención paisajística. El esquema de objetivos, recogido de forma casi literal de la propia guía, es el que sigue:

- > Regenerar el medio ambiente urbano y periurbano

Sevilla conserva valores naturales que hacen posible su consideración como «ciudad verde». Con este objetivo, se apuesta por esa Sevilla verde sin renunciar a su condición urbana. Para ello, se plantean acciones como la regeneración de las riberas fluviales, la consolidación de los espacios verdes, la recuperación de caminos agropecuarios, la reducción de los impactos acústico y lumínico, la apuesta por la biodiversidad y, en especial, por sus aves y árboles, como referencias potentes de un paisaje inundado de naturaleza.

- > Adecuar las infraestructuras territoriales

España es un país que ha volcado excesivamente las expectativas de su transporte urbano en el motor de explosión, dejando atrás otros sistemas mucho más cercanos a la ciudadanía. Estos se incardinan en la estrategia «ciudades saludables» propia de las urbes avanzadas del siglo XXI, que apoyan decididamente el uso sostenible del transporte, su vinculación con la actividad física y su relación con la naturaleza.

La costumbre centroeuropea de primar esa opción de libertad individual de desplazamiento, que supone la bicicleta y hacerla compatible con los vehículos de otro tipo, adecuando velocidad, recorridos y otros mecanismos muy experimenta-



→
Strip comercial en el
Centro histórico de Sevilla.
Pedro Salmerón Escobar.

dos de ordenación del tráfico, ha sido recuperada en Sevilla gracias a sus amplias avenidas y a las facilidades de su topografía. La persistencia de la política municipal y la amplia aceptación de este cambio de filosofía han transformado la ciudad posibilitando la vinculación de su trama con los espacios naturales que forma, de manera inseparable, su medio ambiente característico. Esta guía apoya decididamente esa visión del transporte y la proyecta hacia el eje verde que representa el río Guadalquivir.

> Fomentar las actividades socioeconómicas sostenibles

Este objetivo incide en aquellas actividades que ayuden a preservar el carácter del paisaje histórico urbano generando bienestar entre la ciudadanía. La atención conjunta a la preservación y la calidad de vida, es una buena contribución al concepto de desarrollo sostenible definido por la guía. En este sentido, los objetivos concretos se dirigen a la implantación, desarrollo, renovación o regulación de los usos que concurren en dicho paisaje, incidiendo sobre todo en aquellos que le aportan, además, valor cultural.

> Cualificar la integración del Patrimonio Cultural en el paisaje contemporáneo

Con este objetivo, se plantea la cualificación del paisaje histórico urbano de Sevilla a través de la mejor integración en él de su patrimonio cultural. El paisaje sobre el que se pretende actuar es contemporáneo y es necesario trabajar en la mejor inserción de los bienes culturales que lo dotan de un sobresaliente valor cultural y constituyen la base esencial de su carácter. Rescatar los patrimonios olvidados, mejorar la conservación y percepción de los bienes culturales o promover la consideración del paisaje histórico urbano como patrimonio cultural son los principales ejes vertebradores sobre los que se fundamenta este objetivo.

Los indicadores

El crecimiento y desarrollo de los organismos urbanos de manera sostenible es uno de los retos más importantes de la sociedad actual, ya que en éstos se producen tensiones mayores que en otros espacios con dinámicas evolutivas más lentas. El paisaje urbano es cambiante y las decisiones a tomar deben ponderarse para evitar distorsiones que alteren el equilibrio de una forma radical, porque eso supone en la mayor parte de los casos pérdidas patrimoniales imposibles de recuperar.

Adoptar una sensibilidad adecuada ante los cambios supone plantear un instrumento de gestión ágil y capaz de valorar las transformaciones proponiendo alternativas y medidas de tipo preventivo para atenuar o eliminar los impactos negativos en el paisaje. Los indicadores son una herramienta de gran utilidad para medir la repercusión de dichas actuaciones cambiando de estrategia en caso de que los resultados no sean los esperados.

En la Guía del paisaje histórico de Sevilla se propone un sistema de indicadores que está relacionado con el cuadro o matriz de procesos patrimoniales expuesto anteriormente. La propuesta está en fase experimental, pero se puede avanzar que las diferentes pautas y medidas que se proponen serán evaluadas aplicando los siguientes indicadores básicos (IAPH: 2014, p. 607):

« – Investigación. Revela si el desarrollo de las medidas de la guía ha impactado positiva o negativamente en la generación de conocimiento en relación a los valores del paisaje histórico urbano de Sevilla.

> Transmisión. Permite conocer si las medidas diseñadas han incidido en una mayor difusión e interpretación de dichos valores.

> Conservación. Informa sobre el resultado de los procesos de intervención dirigidos a recuperar, rehabilitar o proteger el paisaje histórico urbano.

> Integración espacial. Evalúa el posible éxito alcanzado por factores de gestión novedosos como la relación de los recursos patrimoniales con su entorno y los aspectos materiales e inmateriales del mismo.

> Integración de usos. Sintetiza los valores que describen la forma en la que se están integrando determinadas actividades que utilizan el paisaje urbano como recurso.»

Seguramente, esta evaluación y la adopción de decisiones suponga un trabajo extra para los gestores, pero también una forma objetiva de acercarse a los aspectos cruciales de la gestión para conservar y acrecentar los valores paisajísticos y responder de forma pautada o normalizada a las demandas de los usuarios, de los organismos competentes y del resto de agentes que se ven implicados en el complejo entramado de las ciudades.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R. – 50 años de Bienes Culturales. Patrimonio y Desarrollo desde la experiencia del IAPH. *Actas VIII Congreso Internacional ARPA*. Valladolid: Junta de Castilla y León y Consejería de Cultura y Turismo, 2010.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R.; SANZ, N.; SALMERÓN ESCOBAR, P. (eds.) – *El paisaje histórico urbano en las Ciudades Patrimonio Mundial. Indicadores para su conservación y gestión II. Criterios, metodología y estudios aplicados*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2011.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R.; FERNÁNDEZ CACHO, S.; ORTEGA PALOMO, G.; SALMERÓN ESCOBAR, P. – La gestión del paisaje histórico urbano en Ciudades Patrimonio Mundial. Metodología de análisis, seguimiento y evaluación. *El paisaje histórico urbano en las ciudades históricas patrimonio mundial: indicadores para su conservación y gestión II. Criterios, metodología y estudios aplicados*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2011, pp. 54-117.
- INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO – *Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla*, documento inédito (en elaboración), 2014.
- MÁRMOL, C. – Sevilla según William J. R. Curtis. *Diario de Sevilla* [en línea], 1 de julio de 2012. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/1296882/sevilla/segun/william/j/r/curtis.html>.
- PETRONCELLI, E.; AGUIÓN, M. J. – *Informe Misión UNESCO-Sevilla (España)*, inédito. Sevilla: [S. Ed.], 7-9 de noviembre, 2011.
- UNESCO – *Vienna Memorandum on "World Heritage and Contemporary Architecture – Managing the Historic Urban Landscape" and Decisión 29 COM 5D*, 2005. [en línea]. Disponible en Internet: <http://whc.unesco.org/en/documents/5965>.
- UNESCO – *Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico*, 2011. [en línea]. Disponible en Internet: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002150/215084s.pdf#page=65>.
- VEGA, J. M. – Víctor Pérez Escolano, Arquitecto: La torre Pelli es un capítulo pasado de la historia de la arquitectura. *El Mundo*. Sevilla: [S. Ed.], 9 Septiembre, 2007, p. 6.

Memória e duração: o espaço público da cidade, que se sustém no tempo, mudando

Pedro Brandão

Arquiteto

Professor no Instituto Superior Técnico (IST), da Universidade de Lisboa.
Investigador no Centro de Sistemas Urbanos e Regionais (CESUR), do IST,
e no Centre de Recerca Polis (CR Polis), da Universitat de Barcelona

Trataremos do problema da memória a par do da duração, com a colocação do urbano no plano da temporalidade, relacionando-o com o da espacialidade (quando o inverso é o que mais amiúde se verifica, na forma como a «cidade pode descrever o seu passado, que por sua vez pode descrever a forma da cidade»). Heidegger, em *Ser e Tempo*, argumentou de forma profunda, por uma temporalidade moderna, com a prioridade centrada no futuro. Afasta assim a leitura do tempo como se fora a sequência de agora passados, ou como se fora um fluxo numa só direção (a imagem do rio, passando sob a ponte, em direção ao mar). Podemos (devemos?) considerar também uma temporalidade a partir do futuro para o presente, em busca de sinais de identidade, num projeto transformador da cidade?

Na primeira parte do artigo trataremos da noção de memória e o que representa perante a identidade urbana; na segunda trataremos de explicar a noção de duração da cidade, dos seus elementos e da sua temporalidade, e na terceira, para concluir, referiremos alguns autores escondidos, tentando revelar os suportes teóricos porventura menos evidentes, mas mais promissores, na matéria de fugir à morte. O que será isso?

Is time long or is it wide?

Laurie Anderson



↑

O Tejo entre as duas margens: Porto Brandão e zona de Belém
Câmara Municipal de Almada, 2014.

Um lado e o outro. Imagem ambivalente das margens do Tejo: numa, o Porto Brandão e o Lazareto; na outra, Lisboa, a Torre de Belém, os Jerónimos, o Monumento aos Descobrimentos. Os tempos que se traduzem neste espaço não substituem a prevalência do presente, em que o olhamos, e até as águas, que nos podem levar à nascente.

As políticas urbanas interessadas no valor simbólico do espaço público integram a memória coletiva como elemento relevante de estratégias de identificação com os lugares. Porém, expressam-no com uma ênfase diferente das teorias centradas na história urbana (ou das formas urbanas) que alimentam a temática do património. Se as dimensões da temporalidade estão no âmago do tema da memória, no caso da História prevalece a dimensão «longitudinal» da disciplina, e no caso das políticas urbanas, é a «largura» da banda teórica interdisciplinar que inclui o fator-tempo na explicação dos processos de transformação.

O interesse pelo valor simbólico e pelos valores da temporalidade no espaço público não impede que valores identitários orientados ao futuro também se manifestem; por exemplo, com simbologias do dinamismo transformador da cidade. Se quisermos comprová-lo, bastarão os exemplos acumulados desde a transição democrática dos anos 70, numa cidade como Lisboa: alguns marcos bastam para assinalar a alteração simbólica da cidade, espelhando, de vários modos e lados, os temas da memória, no simbolismo das novas formas urbanas.

Pode já fazer-se doutrina a partir da experiência sobre o papel da memória, na expressão da identidade coletiva no espaço público, ou sobre a forma de governança desta questão, mas devemos afastar qualquer precipitada generalização e simplismo na análise deste conceito, habitualmente dado a distorções, para aplicações «utilitárias», em que abunda o preconceito.

1.ª parte: a memória Simbologias «mutantes», representação da identidade

Numa sociedade secularizada como a que temos hoje, até mesmo a catedral ou o castelo serão tão descartáveis, enquanto tais, como qualquer outro elemento já sem o préstimo

(ou sem o seu uso original), na condição de que tal possa ser argumentado, consensualmente, como válido. O significado dos lugares estará no seu uso (disse-nos Wittgenstein: 1963), e, por isso, aceitamos que antigos edifícios como estes possam sofrer, no processo da sua «adaptação», uma alteração substancial (como coisas que deixaram de ser o que eram), desde que se mantenha a aparência (a forma) da catedral ou do castelo, e os possamos designar como se fossem a mesma coisa, com o mesmo nome, apesar de verdadeiramente já não o serem.

A vida de uma coisa (ou melhor, daquilo que evoca a coisa) pode assim aumentar, mesmo quando a coisa desaparece, através de formas de «revisitação» e «consagração» da memória. Esta visão da temporalidade está na base de noções de proteção do património, e podemos discuti-la com recurso a Bergson, que vê a relação do passado com o presente não como uma sucessão de «átomos temporais» mas como uma perspectiva de continuidade e coexistência: o que conta do passado é a sua função no presente (Bergson: 1992).

Perspetiva esta que nos aponta para quatro equívocos a evitar:

- > Não podemos reconstituir o passado no presente;
- > Temporalidade não é passagem gradual de um para o outro;
- > Passado e presente não se distinguem por «antes» e «depois»;
- > A memória não trata de factos, mas de reconstruções.

Esta perspetiva permite «sustentar» que o potencial valor narrativo de um lugar simbólico é o seu significado como «faculdade discursiva»; Bourdieu entra por aí na análise das Regras da Arte (Bourdieu: 1992), registando o papel das instituições às quais cabe, no presente, legitimar estruturas do passado — através de práticas de reconstrução discursiva da sua presença.

A organização simbólica do espaço pode reconhecer-se na cidade, através de elementos que de várias formas constroem a sua temporalidade: na toponímia, na arquitetura, nos monumentos... Os acontecimentos excecionais da comunidade, em momentos festivos ou de crise política, são avivados na memória através de documentos como fotografias, notícias na imprensa, obras de arte, eventos comemorativos, com marca no espaço... Os processos de transição, são momentos em que o simbolismo do espaço acolhe e legitima as novas identidades: alguma parte daqueles elementos deixa de ter sentido e eles são removidos, ou substituídos, quando o momento político proporciona uma nova prática discursiva.

O simbolismo do espaço põe assim em questão a expressão do poder, tanto em regimes totalitários como em democracia. Apoderar-se da memória e do esquecimento é preocupação dos poderes dominantes, principalmente em regimes autoritários. «O mecanismo de organização simbólica da cidade em regime totalitário é a imposição. O cidadão tem a “obrigação instituída” de aceitar a versão oficial da memória coletiva — os seus monumentos, as suas arquiteturas e os próprios nomes das ruas designam-se a partir da tensão entre poder político e memória colectiva» (Peredo: 2007, p.37).

Enquadra-se também aqui Walter Benjamin, na procura de compromissos do presente com o passado, através de modelos alternativos da sua escritura, por exemplo através das suas vítimas. Isto é, considerar o fazer da História como um ato do presente, como uma ação política para repor a justiça ou evitar o esquecimento. A *remembrance* é então um objetivo para fazer frente aos sistemas mnemónicos instituídos na «história oficial». O seu fim não é o da recuperação de factos, mas trazê-los ao presente, para «despertar».

→

Joana Vasconcelos: A Joia do Tejo, 2008- Instalação site-specific, Torre de Belém, Lisboa. Boias e defensas náuticas, cabos náuticos, estrutura tubular lastrada.

DMF, Lisboa/Unidade Infinita Projectos. Coleção da artista, 2008.

Simbologias e toponímias mutantes. As «aberturas» políticas, implicando uma nova representação da temporalidade, através de diferentes figurações do tempo, são origem de símbolos, toponímias e práticas participativas. Permitirão aumentar a simultaneidade e diversidade dos discursos da memória?

E como se processa politicamente a organização simbólica do espaço? Se um estado totalitário é produtor compulsivo de símbolos dos seus valores, na democracia, sendo o povo soberano e intervindo no governo da coisa pública, não bastam objetos ditos inovadores, abertos e «universalistas», ou a superação de um convencionalismo «de regime»: a construção simbólica, em democracia, faz-se pelas formas de expressão e participação no espaço público.

O poder democrático deve reconhecer as necessidades de expressão individual e coletiva, no espaço público, de maiorias e de minorias, e pode facultar até meios e canais (agentes, intérpretes, técnicos, regras...) para assegurar a equidade, com pluralismo estético, sempre construindo o espaço público com códigos simbólicos da cidadania partilhada, de algum modo consensual, ou então alternativa, na sua relação com o lugar e o quotidiano.

Neste sentido, a monumentalização de espaços públicos e a patrimonialização de bairros e outros lugares, a tematização e até o *marketing* das cidades, ficcionando a sua diferenciação a partir da imagem, fazem parte dos sistemas simbólicos contemporâneos, serão novos processos de «isolar», numa faculdade discursiva do espaço, o simulacro, a legitimação ou a sustentação, das próprias mutações urbanas, passadas ou futuras.

Na memória dos sítios, estará a matriz da vida quotidiana?

O que é que faz com que cada vez menos coisas existam, de entre as que nos rodeiam no nosso ambiente próximo, das que estavam nesse mesmo lugar quando nascemos? É verdade que a cidade, como o resto, parece tornar-se «instantânea». Mas se cada vez menos coisas existem que perduram para além de nós, tornámo-nos exímios produtores de narrativas, sobre «memórias», como sociedade: assim, as coisas talvez só perdurem, num âmbito temporal mais alargado que o «presente», se nós as eternizamos numa imagem, num discurso imagético que, perdurando, as faça perdurar.

Aquelas coisas aparecem agora como uma espécie de «antiguidade», na «memória», do local onde existiram. Mas para isso são de certa forma retiradas do seu campo de convivência com a nossa vida quotidiana e plural (o presente) e elevadas à categoria de discurso: são elas mesmas a narrativa, tanto de ficção como de nostalgia, substituindo a normalidade na vida quotidiana pela expressão de um princípio de excecionalidade, legitimado no passado ou no futuro. Mas não é uma excecionalidade da mesma natureza que o antigo lugar excepcional (palácio, igreja...), agora substituído.



As coisas que de certo modo deixam de fazer parte da vida, que saem da esfera da sua normalidade, com que tínhamos convivido, existiam por uma razão normal (porque eram necessárias a alguém, para quem tinham sentido). E nada mais. O seu desaparecimento tem um preço: cada coisa que na cidade deixa de ser o que é e se acrescenta de significados ou adjetivação demonstrativa pode reivindicar a categoria de «excepcional», para legitimar a sua presença no lugar. E ganha em novo valor simbólico, económico e também normativo, aquilo que perde em valor na vivência real, na identidade da vida quotidiana.

Extraordinária importância é assim atribuída aos sinais da excepcionalidade, não apenas em edifícios objetos raros, mas também nos que abstraímos do quotidiano presente, e assim os tornamos «exemplares», de um passado ou de um futuro, alegadamente portadores de uma «expressão do segredo», autêntico e primeiro, sobre nós mesmos e o que «devemos ser». Por maioria de razões, na função simbólica da exemplaridade cabe o destaque da própria excepcionalidade do uso. Tão excepcionais e exemplares são esses objetos abstratos, que frequentemente só são considerados dignos dum uso também ele especial, afastado das ordinárias e seculares funções. Um uso situado nas «alturas do espírito» é o uso cultural. E no topo dessa «hierarquia» estará o museu — o espaço da excelência, por excelência...

O «sentido do cuidado», na vivência quotidiana da cidade, exigiria outro investimento afetivo na existência das coisas — as da cidade, dos lugares construídos, das pessoas e do seu relacionamento, isto é, da vida coletiva. Os sinais de estimação que devíamos dar-lhes, do mesmo modo que os damos aos momentos do crescimento e do envelhecimento dos próprios seres humanos, são como um afeto no quotidiano.

Como integramos a memória numa estratégia de projeto urbano?

Em geral, é a política de conservação e defesa do património que o promove. Se todas as coisas que tenham existido antes de nós são chamadas através do discurso e da narrativa do

património à nossa presença, há em geral uma lógica de simulação envolvida, através do que é dito no presente — sobre elas —, e o que foram no passado. E sobre uma alegada obrigação de fidelidade formal de um (o presente) ao outro (o passado).

Vários autores relativizaram o papel da História na compreensão da vida social e, mais ainda, na legitimação do devir: a crítica do historicismo recusa o determinismo, o discurso ideológico ou explicativo baseado numa «legitimidade» histórica sobre o presente e o futuro (Popper: 1957), e reconduz a narrativa ao papel instrumental da reflexividade do presente sobre o passado (Choay: 2010). Finalmente, com especial intensidade crítica, refira-se F. Nietzsche, que nos diz, em *Sobre a Utilidade e os Prejuízos da História para a Vida*, o que temos de evitar na «história antiquária»:

A alma do homem antiquário, tão inclinada a preservar e a venerar, instala-se(...) A história da sua cidade converte-se para ele na sua própria história: concebe as muralhas, a porta fortificada, os regulamentos municipais e as festas populares como uma crónica ilustrada da sua juventude, e tudo isso se redescobre em si mesmo com a sua força, a sua atividade, os seus prazeres, o seu juízo(...) Todo o antigo e passado que entra neste campo de visão é aceite, sem mais, como igualmente digno de veneração; pelo contrário, aquilo que não mostra em relação ao antigo esta reverência, ou seja, o que é novo e está, em fase de realização, é recusado e encontra hostilidade... (Nietzsche: 2000, pp. 59-60, trad. nossa).

Para conservar, instituímos uma forma legal de «proteção». Para os elementos «protegidos» institucionalmente, acreditados como «patrimoniais» ou «ambientais» — edifícios, árvores, vistas — esperamos, de uma norma de proteção, a imposição da conservação, que os imobilize no tempo; mas para os outros, o pragmatismo diz-nos que qualquer coisa pode ser «reciclada», «substituída» ou «reconvertida». Podemos assim aceitar a seguinte interrogação: a cidade pode sofrer, no processo de «adaptação», alterações substanciais, decorrentes do facto de todas as coisas deixarem de ser o que eram, e aceitaremos esse



«esquecimento», na condição de que o elemento exterior, que se confronta na visão a partir do espaço público e transmite a imagem simulada do passado (a aparência), se mantenha?

Na mistificação historicista, fica de fora o facto de a vida urbana não se reduzir aos edifícios e às suas imagens evocativas e, principalmente, fica um equívoco: é o medo do desconhecido que nos parece obrigar a cobrir, pela força da lei, um medo que não somos capazes de vencer no quotidiano; o futuro será como o passado?

2.ª parte: a duração

Ligamo-nos, na cidade, às coisas de maior duração.

A noção de que devemos promover as «permanências» da cidade, como vimos, é recorrente nos temas de memória coletiva, que interessam à problemática da identidade urbana, no projeto. Tais «permanências» são afinal as referências da «duração» na perceção e no reconhecimento da diferente temporalidade dos elementos urbanos (os mais duráveis são os elementos geográfico-paisagísticos, como um rio, um monte, depois os traçados e as infraestruturas, depois os edifícios, só depois os elementos simbólico-artísticos e comunicativos).

A «permanência» é uma noção que é posta em causa com a diferente duração dos elementos da forma urbana. Não sendo possível equacionar a duração da cidade (ou da sua forma), como um todo, como se tratássemos da duração de um só objeto, o que é normal na cidade é que, nunca estando ela concluída, e sendo ela feita de muitas coisas, algumas duram mais que outras. Assim, na reflexão sobre a amplitude da temporalidade urbana, a ideia de duração confronta a «permanência» de um lugar, com outro conceito, de certo modo em desuso, que é o da «eternidade». Se as perspetivas «patrimonialistas» reclamarem a imposição de uma eternidade das obras protegidas, vão ao ponto da negação: a «permanência» nega a necessária adaptação da cidade no tempo e tudo se reduz, então, à «conservação», à «reliquia».

A duração dos diferentes elementos urbanos estará, porém, para além dos nossos desejos: a duração resulta da natureza daqueles elementos (uns são mais e outros são menos

duráveis), o que, por si só, justifica diferentes cuidados nos procedimentos técnicos e nas abordagens projetuais, nos vários momentos do seu ciclo de vida: dos elementos superficiais como os pavimentos, facilmente desgastáveis e substituíveis, aos elementos que são mais duráveis, como as infraestruturas e equipamentos (mas que podem ficar obsoletos mediante a introdução de novos materiais, inovações técnicas)... aos que mudam de sentido cultural e identitário, por mudanças sociais ou estéticas, como na arte... até aos elementos mais efémeros, ligados à operacionalização das interações do uso, no tempo curto, como a comunicação informativa ou publicitária...

Do mesmo modo, os edifícios urbanos, sejam de uso habitacional sejam de uso produtivo ou comercial (fábricas, escritórios e outros locais de trabalho e consumo), não são imóveis: apesar do investimento que neles está imobilizado, expandem-se, retraem-se, esgotam-se e substituem-se no tecido urbano, em função de ciclos económicos, movimentos demográficos, acidentes, alteração dos hábitos sociais, incertezas que não são planeáveis, como a mutação dos «estilos de vida»: o que ontem era um espaço de habitação generoso e funcional pode hoje ser escasso, ou, pelo contrário, pode ser demasiado, porque ali o número de habitantes, ou a sua necessidade espacial, aumentou ou diminuiu...

Finalmente, não devemos, neste panorama de amplitude da temporalidade, esquecer as preexistências naturais (como a de uma árvore ou a perenidade de um rio ou de uma montanha), cujas mutações são parte de ecossistemas, para lá da ação do homem, cuja perturbação da permanência põe em crise a integridade e o equilíbrio da cidade.

Paradoxos: da nostalgia, da fantasia e da integridade

Hoje surpreendemo-nos com a gestação de um novo tipo de cidade, que colocou fora de contexto a ideia de permanência, agora reduzida à permanência do consumo, «sempre presente». Ao mesmo tempo, somos conduzidos por discursos (por vezes infantis) de uma ingénuia ideia de sustentabilidade, que apela ao desejo nostálgico de manter inalterada a forma da cidade, que deveria «crescer sobre si mesma», por milagrosa «reabilitação». Paradoxalmente, é frequente que tais discursos

Pontes e equívocos, ou paradoxos. As paisagens, as infraestruturas, os espaços públicos, serão os elementos mais duráveis da cidade. As pontes de Lisboa espelham paradoxos — desde logo o nome: a primeira, construída na ditadura, tem o nome da revolução que a destituiu, e a segunda, construída na democracia, o nome do herói do mito imperial.

apenas considerem como duráveis coisas que estão sob o risco de desaparecimento, ou mesmo que já não existam, ou já não se sustentem — falando de atividades, edifícios, bairros antigos, cidades, campos e em geral dos modos de vida tradicionais, em estado de «abandono» ou ditos «expectantes», ou vagos.

No outro extremo, a um certo enfado com a longevidade «fixa» e «obsoleta» da cidade, que romanticamente se liga à ideia de «eternidade» da arquitetura e da paisagem, contrapõe-se a opção mais «dinâmica»: a cidade que se sustém a si própria, que assegura retorno (económico), seja nas formas que conhecemos do passado... seja noutras que pareçam mais razoáveis, ou possíveis, pelo compromisso de investimento coletivo de recursos, no seu futuro. Assim, se tudo é simultaneamente conservável ou descartável, conforme é, ou não, economicamente sustentável (de forma conservadora ou de forma competitiva, como *comodity*), será preciso então, fundamentar as opções numa nova cultura urbana. Qual?

Como as coisas e lugares estão ligados às atividades e processos que neles se desenvolvem, é impossível desfazer estas ligações pressionando a realidade ideologicamente, «promovendo» uma coisa (o investimento) sem a outra (o retorno). Isto é, o desejo de eternizar modos de vida, «preservados» tal como eram no passado, exige, afinal, que esses próprios modos de vida subsistam. Tal leva a que eles sejam representados muitas vezes retoricamente, como mais puros, mais autênticos, saudáveis, éticos, ou simplesmente mais «antigos» ou mais «modernos»... esbatendo tudo o que a História e a vida possam, a este propósito, evidenciar negativamente e legitimando-os ideologicamente.

O espaço público urbano, na sua consagração mediática, pode ser representado, falsamente, como um espaço com duração perene, por razões contraditórias, mas por vezes convergentes:

> porque a permanência, sendo «demasiada», diminui a liberdade que queremos ter do direito de ampliar, para algo podermos mudar, criativamente, na cidade;

> porque a perenidade também é construída na cidade, como matriz de construção competitiva, como dispositivo diferenciador e não como coisa natural.

É assim que, perante a dificuldade de parar o tempo, chegamos a admitir uma fabricação «retroativa» de identidades (no caso, identidades urbanas), ditas mais «sustentáveis». Mesmo quando a vida já demonstra a real desadequação do elemento dito «identitário», a narrativa pode gerar um sistema de ideias, uma ideologia, uma representação, afastada da vida real, apenas para consumo de um discurso evocativo do desaparecido (a chaminé da antiga fábrica) ou de alegorias fantásticas sobre «o que virá» (*high tech*, futurismos).

O pensamento moderno sobre a cidade, que foi tão otimista quanto à capacidade de planeamento da transformação, não teve a prudência de favorecer a própria durabilidade dos seus lugares. E quando se tratou de planos para a construção

de edifícios e espaços públicos, nunca se questionou sobre o inesperado, sobre o incerto, para admitir a necessidade de alternativas adaptáveis e polifuncionais, em vez de soluções únicas e fechadas. Apesar de a arquitetura ter incorporado reflexões e ideias relativamente aos conceitos da ecologia sobre a sustentabilidade ambiental, até com alguma antecedência, terminologicamente, *durabilité* é usada na francofonia e *sustainability* na anglofonia, sem que por isso advenham discussões epistemológicas. Mas prefiro adotar aquela nomenclatura (durável) e não esta (sustentável), talvez porque é menos moralista, isentando de «culpa» eventuais afetações da «integridade» da forma dos espaços, no seu ciclo de vida.

A ambiguidade do conceito de «integridade» tem uma ressonância fundamentalista, de legitimação moral. Mas num contexto democrático, o que pode ser sustentado é limitado ao que pode ser consensual: uma sustentabilidade económica, social ou política. A cidade é, na verdade, cada vez mais reciclável, mas da sua «integridade» espera-se um «respeito pela herança», que seja também «sustentável», isto é, que não acarrete outro «custo», que de qualquer ponto de vista (económico, social, político, ambiental) a tornem inviável no futuro.

No que se refere à regeneração urbana, para que os processos não se desenvolvam numa perspetiva limitada à realização de uma obra, antes como processo contínuo de adaptação, a ideia da temporalidade urbana não pode ser estranha a uma noção de «obra aberta». Assim, na construção de estratégias de desenho do futuro como possibilidade presente, será útil a ideia de «identidade de projeto» (Castells: 2003).

Último paradoxo: da «historicidade»

Embora na cultura das formas urbanas prevaleça a atitude historicista — afirmar «simulacros» de identidades, definidas pela sua historicidade —, hoje já não desenhamos os objetos verdadeiramente para a eternidade. E na ânsia da modernização a noção de permanência pode ser inquietante: o investimento nos cuidados de «rejuvenescimento» de um espaço público corrige o que é considerado desconforme com a «novidade». Mas os espaços que num ano estão *in* estão *out* no ano seguinte, e para o evitar necessitam sempre de um *redesign* apelativo, mesmo se efémero. Dizemos que é uma «eternidade» a espera demasiada por uma coisa — por oposição à fugaz duração do «momento» no espaço público, que achamos que existe para no instante nos «gratificar», pelo seu «apelo» imediato.

Assim, o recurso aos paradigmas de uma intemporalidade na cidade global pressiona ao mesmo tempo para a menor duração dos elementos, pelos fatores competitivos da relação económica estabelecida: o espaço e os artefactos são *comodities* urbanas, e por isso têm de prever as rápidas obsolescências tecnológicas e as inconstâncias estratégicas da diferenciação, reagindo às tendências emergentes na concorrência. A busca enganadora de falsas diferenciações também é produto da permanente comparação competitiva, num *benchmark* do qual resulta a globalização e a homogeneização das novas tipologias espaciais que podem ter efeitos contrários aos pretendidos:

> O parque temático, a rua pedonal, a obra de arte, a ciclovia, o *waterfront*, «identidades» que são simuladas através de produtos equivalentes e que afinal estão em todo o lado.

> A «nova identidade», conferida pela bênção da própria divindade: o criador (autor), com o gesto que «consagra» o

local como «obra», coloca-o fora do tempo! É património.

> A qualidade de um desenho, com uma sofisticação excessiva de materiais ou formas que exibem abundância, exclusividade, excecionalidade, é mesmo «excluidora».

3.ª parte: para uma conclusão: os «não conhecidos» que nos ajudam a vencer a morte

É possível que numa cultura ancestral, como a cultura rural ou a cultura urbana em sociedades europeias, a experiência individual do presente tenha forte dependência do conhecimento de experiências de outros, no passado. E também, que as nossas imagens ou discursos sobre o passado tenham tendência a influenciar opções ou sirvam para legitimar uma ordem social, no presente. Mas podendo tudo isto ser verdade, é insuficiente: o conhecimento recolhido dos discursos do passado é transmitido por representação, frequentemente através de «ideologias, performances míticas, rituais» (Connerton: 1999), muito suscetíveis de erro ou de falsidade.

A falsa «identidade» de um elemento urbano afirmado como permanência é legitimada pela «acreditação» da autenticidade «típica» do lugar, podendo ser induzida, de forma «sugerida», «temática», ou «virtual», mesmo onde nunca existiu realmente como identidade real. Assim, é dando-nos oportunidade para simular ou fantasiar essa inexistência, numa falsa memorização, que é representado como lugar verdadeiro, numa imagem «imortal» — para além da morte!

Se os homens no passado tiverem pensado coisas para além deles, as coisas que herdámos desse passado podem ser testemunhos, não apenas dos factos passados, mas de registos sobre desejos futuros, sobre o nosso presente. A forma de essas coisas serem também agora «presentes» pode ser então proveniente de vivências anteriores ou posteriores: imaginações... E será isso, afinal, que decide a sua «autenticidade» temporal.

Neste contexto podemos concluir, olhando de novo para a temporalidade, equacionando-a como um projeto: a partir do futuro (o que queremos ser) para o presente. Dois autores, que poderíamos dizer «não conhecidos» na teoria urbana «compacta» que se ensina (e menos ainda, naquela mínima vulgata que se explica no ensino da arquitetura), permitem-nos terminar, abrindo novas perspetivas (ou dúvidas) sobre a questão, teorizada por Françoise Choay na sua coletânea de textos *Antropologia do Espaço* (Choay: 2006).

Choay fundamenta largamente a noção de que a cidade contemporânea se converteu (ou se substituiu), por um novo sentido: para além da noção de cidade, está o «urbano», noção que contendo todas as variações e evoluções daquilo a que chamamos «cidade» contém também outras formas de urbanidade emergente, porventura já dominantes. No conhecimento do urbano é permanente a necessidade de suprir a escassez de fundamento teórico-disciplinar do urbanismo. Um pensamento crítico do *mainstream* dir-nos-á que aquilo que não sabemos, além de nos acusar de erros, imprevistos e incertezas, nos leva à procura. A verdade é que quase tudo o que tem substância teórica sobre a cidade tem sido fruto de «importação» mais ou menos profunda ou superficial, a partir de outras disciplinas, e, nos melhores casos (os menos conhecidos), será fruto de germinação colaborativa, interdisciplinar.

A legitimação da supressão pode ser objeto de uma teoria. É assim que nos é apresentado por Choay nada menos que



↑

A rua, interação, movimento, cidade.

Pedro Brandão, 2013.

A alegoria mais forte da cidade está no espaço público, a vida quotidiana que corre na interação de muitos projetos. A morte da cidade não está anunciada enquanto for este movimento, esta interação (e não só as formas construídas que se sucedem na cidade), a anunciar os termos da sua nova vida.

Freud em *O Mal-Estar na Civilização* (Freud: 1961), que utiliza uma metáfora para a recusa da memória, considerada fundamento da identidade pessoal, questionando e contraditando a ideia de que na vida psíquica «nada se perde». Freud sugere ao leitor que imagine a cidade de Roma que resultaria se nem uma das suas realizações materiais erguidas ao longo da História tivesse sido demolida, conservando-se mesmo as que se substituíram sucessivamente no mesmo lugar: «Prosseguir esta fantasia seria destituído de sentido... Se quisermos traduzir no espaço a sucessão histórica não podemos fazê-lo senão pondo coisas lado a lado. A nossa tentativa parece então um pouco fútil... O desenvolvimento mais feliz de qualquer cidade implica demolições e substituições de construção: uma cidade é então *a priori* imprópria para qualquer comparação com um organismo psíquico» (Choay: 2006, p. 287, trad. nossa).

Como diz Choay, todas as sociedades se constituíram e progrediram... demolindo património de outras a que se opuseram ou substituíram, e não cessam de demolir o seu próprio património, por inutilidade, inadaptação, incómodo, desconforto... ou, em termos positivos, modernização. Focalizemos então as necessidades do nosso presente, da nossa modernidade.

Das substituições racionalizantes de Haussmann e Cerdà às radicais tábuas rasas de Corbusier, a demolição modernizadora evidencia que sempre alguma coisa desaparece, quando outra aparece. Não será a demonização da expansão urbana e da «construção nova» uma demonização, cujo preservacionismo integral, esse sim, é anti-histórico? A questão obriga a colocar outra, de teor ambivalente, nas políticas anunciadas hoje como consensuais, nas nossas cidades: qual é a transformação que resultará do estímulo público sistemático aos negócios da «reabilitação», sob o álibi da sustentabilidade energética, da atração de residentes ou outra, senão a substituição de populações presentes nos bairros históricos, e a sua gentrificação ao serviço do turismo, transformados em parques temáticos de cultura e lazer, sob um cenário de aparente «conservação»?

O paradigma teórico da «desmaterialização da cidade» é proposto por outro autor «não conhecido», que nos é proposto, Melvin Webber, que pela primeira vez teorizou (nos idos de 60 e 70) o efeito das novas técnicas de transporte e de telecomunicação, interpretando os fenómenos da dispersão urbana como a sua síntese prospetiva, não a estigmatizando, antes dando à luz uma teoria interdisciplinar, de uma esfera urbana feita de «não-lugares», «mundializados», noções que muito mais tarde viriam a ser absorvidas e mediatizadas na Europa por Marc Augé e outros autores (por vezes de forma mais imprecisa).

Melvin Webber inscreve-se numa direção inversa ao culturalismo de Mumford, então interessado nas virtudes da cidade europeia medieval, ou à da crítica da arquitetura e do urbanismo modernos de Jane Jacobs, que teorizou a conservação das categorias tradicionais da proximidade e da vivência social do espaço público na cidade europeia, com alguma influência sobre o conservadorismo dos Krier, do príncipe de Gales e do New Urbanism. Melvin Webber, pelo contrário, usa a crítica dos paradigmas modernos, mas para os ultrapassar, promovendo uma «exploração do futuro», na tendência interdisciplinar e anti-historicista dos estudos urbanos norte-americanos. Webber, em «Post-City Age», centra-se na problemática emergente da própria cidade americana, tal como é explicada sob o olhar de Daniel Bell, teorizador das consequências da sociedade pós-industrial: a «desformalização» e dispersão da estrutura física das cidades e a «mundialização» das relações sociais decorrentes.

Poderemos agora pensar a urbanidade de modo predominantemente temporal, como o espaço público e relacional, para lá dos limites e paradigmas convencionais da espacialidade? Aprenderemos que os limites não são os momentos da quietude, do movimento que para, na morte (da cidade) que nos aceita, enfim, na imobilidade. Mas talvez o contrário. Na realidade a cidade não fica nunca fora do espaço, isto é, do urbano. E a cidade também não fica nunca fora do tempo, isto é, do presente (e, por isso, do seu passado e do seu futuro).

Não se dará a morte da cidade senão numa condição muito radical, mais forte que a das catástrofes naturais: quando a cidade não for vivida como o tempo e o lugar da experiência quotidiana, da relação humana, do movimento, da interação, das verdadeiras condições da urbanidade.

Um lugar urbano permanece íntegro não porque conserva as formas da presumida «autenticidade» mas porque promove o sentido do cuidado, o encontro entre os que querem estar juntos, para construir o processo de a desenhar... Não é essa a sua (e a nossa) integridade?

BIBLIOGRAFIA

BELL, D. — *The coming of Post-Industrial Society: a Venture in Social-Forecasting*. New York: Basic Books, 1973.

BERGSON, H. — *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: PUF, 1992.

BENJAMIN, W. — *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.

BOURDIEU, P. — *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

BRANDÃO, A. L. — «Sobre o factor Tempo no desenho da Cidade». In BRANDÃO, P. — *O sentido da Cidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 2011, pp. 283-290.

BRANDÃO, P. — *Imagem de la ciudad*. Barcelona: Publicaciones Universidad Barcelona, 2012.

BORJA, J.; MUXI, Z. — *El espacio publico: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.

CASTELLS, M. — *O poder da identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CONNERTON, P. — *Como as sociedades recordam*. 2.ª ed. Oeiras: Celta, 1999.

CHOAY, F. — *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil, 2006.

— — *Alegoria do património*. 1.ª reimp. Lisboa: Edições 70, 2010.

FREUD, S. — *Civilization and Its Discontents. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. New York: Norton, 1961 [1930].

HALBAWACH, M. — *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.

HEIDEGGER, M. — *Being and Time*. New York: Harper & Row, 1962.

JACOBS, J. — *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Penguin, 1970.

LEFEBVRE, H. — *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968.

NIETZSCHE, F. — *Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*. Madrid: EDAF, 2000.

PEREDO, A. O. — *Los significados de la ciudad*. Barcelona: Edicions de l'Escola Massana, col. Gropius, 2007.

POPPER, K. — *A Miséria do Historicismo*. S.l.: Cultrix — Universidade de S. Paulo, Brasil, 1957.

PORTAS, N. — «Espaço público e cidade emergente». In *Espaço Público, Deslocação e Proximidade*. Lisboa: CPD, 2003.

WEBBER, M. M. — *Post-City Age. Urban Place and Urban Realm*.

In WEBBER, M. M., et al. — *Explorations into Urban Structure*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963.

WITTGENSTEIN, L. — *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1963.

Virtudes do Bom Governo.
Comune di Siena, Italia.



O bom e o mau governo

Lúcia Saldanha Gonçalves

Engenheira civil, Direção-Geral do Património Cultural

Mário Fortes

Arquiteto paisagista, Direção-Geral do Património Cultural



A inseparabilidade do referencial espacial e factual dos processos de salvaguarda do património cultural, a abordagem do geral para o particular, a valoração dos custos sociais relativamente às relações e processos causais envolvidos, pressupõem a dimensão estruturante da Cultura, a ação como um processo cultural e a importância da variável «espaço» no conhecimento. À gestão e ao planeamento associa-se a cultura do pensamento estratégico, onde a ponderação de interesses de natureza pública, coletiva e privada ocupa um lugar central no funcionamento da sociedade e do território, exigindo reflexões sobre prioridades em nome do interesse público e do bem-estar coletivo.

As alegorias de Siena

Siena, a cidade e a república, representada por nove cidadãos e governantes¹ encomenda a Ambrogio Lorenzetti a realização de um conjunto de frescos numa das salas de aparato do Palazzo Pubblico, alegorias ao Bom e ao Mau Governo da Cidade e do Campo. A obra, realizada a instâncias civis, decorre de 1338 a 1340, refletindo as preocupações de garantir a prevalência de condições tanto urbanas como rurais, indispensáveis à subsistência de uma estrutura política e social de feição republicana, sustentada por uma burguesia poderosa.

Os vários painéis traduzem a dialética, por vezes complexa, associada tanto a um governo mutável como a geografias durante séculos agitadas por invasões, incursões, cisões e guerras fratricidas no seio da península itálica. Esta obra, sem dúvida que intemporal, opõe: o modelo da Razão, que apela mais do que à Fé, Esperança e Caridade, virtudes teológicas, à Justiça, Temperança, Prudência e Força, virtudes cardeais; ao modelo da Tirania, remetendo para a Avareza, a Soberba e a Vã Glória e ainda para a Traição, Fraude, Fúria e Divisão. E destaca, sob uma perspetiva de causas e efeitos, os resultados de uma correta gestão fundamentada na Sapiência que assegura a Paz, a Ordem e a Harmonia enquanto sustentáculo da Produtividade, da Riqueza e do Património da cidade, bem como da envolvente rural, sobre a gestão Ignorante ou Malévola que gera a Guerra, a Entropia, e conduz ao abandono dos campos, à redução das atividades produtivas, ao empobrecimento e à degradação da cidade e das condições de vida dos cidadãos.

Os frescos de Siena, para além dos valores que lhe são reconhecidos no campo artístico-filosófico, são notáveis por ilustrarem e documentarem, dentro de um enquadramento político restrito, reflexões universais sobre: a Inevitabilidade da Mudança e os Receios da Sociedade; a Ordem e o Caos; Razão, Sapiência e Cultura; as Instituições da República e a Salvaguarda do Património; Decisão e Práticas de Boa Governança; o Bom Governo.

A atividade artística especializada é, pois, também atividade prática, virada de certa forma para a realização de um objetivo, e atividade cognoscitiva, capaz de veicular conhecimentos: é operação e mensagem.

Garroni: 1992.

A inevitabilidade da mudança e os receios da sociedade

Estes frescos refletem não só a postura política dos promotores, nem sempre bem recebida no contexto geopolítico marcado pelas divergências entre o Sacro Império e o Papado e pelos antagonismos entre as repúblicas de Siena e de Florença, mas essencialmente a preocupação pela criação de um corpo eficaz de governação, pela definição de regras viáveis e pela coerência das decisões enquanto garantia de subsistência. Refletem, ainda, a relevância atribuída aos dois cenários — o rural e o urbano — enquanto suporte e resultado da economia agrícola e comercial de Siena, na qual as decisões dentro de um quadro institucional específico e dentro das limitações da época se baseavam num conhecimento essencialmente

→

Sala da Paz.
Detalhe da Alegoria
do Bom Governo.
Comune di Siena, Italia.



empírico das várias componentes e dinâmicas de uma paisagem antropizada, algumas das quais nem sempre consentâneas com a salvaguarda de recursos essenciais, fossem ou não renováveis. Dinâmicas pouco ou nada controláveis, elencadas por Marcucci², das quais depende a sobrevivência da humanidade e que remetem para a inevitabilidade do destino e para receios sempre prementes.

A *Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo* traduz sentimentos e manifestações de receio perante o desconhecido, remetendo tanto para as alterações de um passado, não muito longínquo, nas quais a má governança teria comprometido a prosperidade de Siena, como para as práticas do presente, antecipando os resultados de um futuro promissor.

Contudo, este testemunho pictórico não se afirma como caso isolado. Antecedentes remotos remetem, desde a sedentarização, para as preocupações do passado face a complexidade do meio e das inúmeras variáveis das quais dependia, mais do que o sucesso, a sobrevivência, e que acabaram por modelar posturas culturais. A estes testemunhos acrescentam-se muitos outros de feição religiosa, mitológica, arquitetónica, decorativa, literária e epigráfica que importam para o presente estes temores milenares, ultrapassados através de apelos contínuos ao divino, de práticas rituais e adivinhatórias, de comportamentos preventivos e principalmente por regras práticas procuravam obviar consequências nefastas.

Recorde-se os registos e códigos designados como de Ur-Nammu, rei de Ur, e de Hamurábi, rei da Babilónia, datáveis por volta de 2040 a. C. e 1760 a. C., respetivamente, este último gravado em estelas distribuídas estrategicamente pelo reino, nos quais se delinearam regras para o quotidiano, orientadas para a preservação de relações sociais, a distinção de direitos públicos e privados, as normas de funcionamento urbano e de manutenção de estruturas e infraestruturas das quais dependiam os sistemas produtivos e defensivos. Estas regras, justificadas em contextos culturais precisos, eram complementadas por mecanismos de controlo que envolviam a responsabilização e a penalização. Mesmo sem determinações concretas, subsistem inúmeros testemunhos do passado que importam



para o presente os esforços para conservar e recuperar obras consideradas como indispensáveis, notáveis e até mesmo objeto de admiração, remetendo talvez para períodos ancestrais assumidos como áureos.

A ocupação extensiva de um território, que veio a ter o seu expoente no Império Romano, teve subjacente a intensificação da exploração da paisagem, o incremento da produção e a acumulação de riqueza por alguns, com repercussões, recuperando, copiando ou reforçando ideais e testemunhos de um passado, moldando mentalidades e promovendo as várias formas de expressão e aceitação cultural, por vezes individualista. Instituições, enquadramentos legais e práticas executivas procuravam garantir a prevalência de uma estrutura vasta e complexa mas flexível na qual se aceitava e procurava gerir mudanças. Contudo, a Roma milenar não dispôs da flexibilidade suficiente para se adaptar a novas mudanças ambientais, económicas e sociais, tendo sido ultrapassada por modelos regionais que evidenciam a emergência de novas formas culturais enquanto resposta a contextos turbulentos que sucedem à queda do Ocidente, depreensíveis tanto da leitura do *Liber Iudiciorum*³ como da utilização dos mais admiráveis monumentos da Cidade Eterna como banais pedreiras e canteiras, base de construção de fortalezas urbanas de potentados medievais. Refira-se a excecionalidade de processos isolados onde se privilegiou durante períodos conturbados a salvaguarda de testemunhos tangíveis e o registo de intangíveis, quando cingidos a estruturas eclesíásticas cristãs ou mesmo universitárias do Al-Andaluz e a imposição de regras sempre propensas à manutenção de uma Ordem. E outros, em que novas condições económicas e sociais garantiram a apropriação e integração de valores de épocas remotas, nomeadamente dos clássicos, recordando os registos literários e os apontamentos gráficos, as reinterpretações artísticas e as redescobertas científicas e tecnológicas da Renascença, as preocupações do Barroco, as cedências do Rococó, os rigores por vezes extemporâneos do Neoclassicismo e o eclétismo do movimento romântico.

Do passado subsistem vários testemunhos desta preocupação, orientada essencialmente para a preservação das

condições básicas de subsistência. Nestes testemunhos de expressão territorial infere-se permanentemente a preocupação pela manutenção das áreas de produção agrícola e silvopastoril, pela segurança de habitats, pela defesa da população e pela estabilidade de uma estrutura política e social, na qual: as várias formas de expressão humana seriam assumidas como resposta antrópica a um meio em permanente mutação; a decisão tinha subjacente a redução da entropia para a qual naturalmente todos os sistemas tendem.

«Tudo é construção social», dizia Foucault, ou seja, que tudo se justifica em dado momento da evolução social. Seja em relação àquilo que já foi realizado e que convém manter ou corrigir, seja em relação ao que se possa fazer de novo, tendo em conta os conhecimentos adquiridos e a ideia que se possa fazer, a partir daí, desse ponto e desse momento, das possibilidades futuras e das escolhas que se queiram privilegiar.

Raux: 1996 apud Prigione e Morim: 1998.

A ordem e o caos

Lorenzetti contrapõe a Ordem ao Caos, o Bom ao Mau Governo, ilustrando resultados positivos e negativos, tanto na Cidade como no Campo, os quais se assumem como estereótipos extremados de governação que marcaram as sociedades dos séculos XIII e XIV. Esta obra baseada num programa criterioso privilegia as relações de causa e efeito, invocando subtilmente os processos que conduzem ao Caos, onde grassaria a fome, a guerra e a morte, interpretadas como consequências de decisões erradas ou castigos por comportamentos penalizáveis, antecipando de forma premonitória os temores da Pes-

te Negra⁴, que viria em poucos anos a alterar profundamente mentalidades, comportamentos e paisagens.

Exige-se a reflexão sobre períodos do passado nos quais nem sempre se conseguiu controlar a entropia, e onde reações exponenciais conduziram a situações dramáticas marcadas pela inoperância e falência de sistemas produtivos. Falências tantas vezes sequentes à imposição momentânea e totalitarista de modelos culturais utópicos, de modo algum depurados e aferidos ao longo de séculos, inviáveis como respostas do Homem a um contexto ambiental concreto.

Durante períodos conturbados o abandono, a destruição e a eleição de testemunhos tangíveis e intangíveis, assumem-se como instrumentos de políticas concretas, restringindo-se muitas vezes a salvaguarda a bens imóveis e móveis isolados, destacados por conotações que exacerbam atributos simbólicos sobre realidades patrimoniais, prática nem sempre enquadrada por critérios coerentes e muito menos consentâneos com os defendidos no presente.

Posturas de sobrevivência exigem a imposição de modelos ordenadores, os quais vieram a ser objeto de reflexão sistemática em cenários não muito remotos, marcados pela descoberta de novas geografias, pela valorização do exótico, pela emergência industrial e pela assunção de determinadas correntes artísticas e que vieram a despertar o interesse sobre formas de expressão cultural até ao momento relegadas para um segundo plano. Não se pode dissociar a reação contra a industrialização e a admiração pelas formas manufaturadas no século xix das representações realistas que destacavam como exemplo a ruralidade da qual dependiam as sociedades, do interesse despertado sob o ponto de vista etnológico, do reconhecimento de património imóvel, móvel e imaterial que veio a ser elencado, registado e cartografado, enquanto meio de salvaguarda de valores facilmente perecíveis em contextos caóticos.

A estabilidade que caracterizou a Europa democrática do pós-Guerra, nomeadamente na segunda metade do século xx, contemplou a reintegração dos valores nacionalistas, muitos deles preteridos por políticas totalitaristas, destruídos por guerras e degradados por convulsões sucessivas. A necessidade de recuperar vastas áreas destruídas e reintegrar sistemas produtivos, o crescimento populacional sequente e a expansão urbana nem sempre controlada estimularam disciplinas vocacionadas para o planeamento e gestão territorial, limitados de origem a posturas utilitaristas e modernistas que por questões ideológicas e tecnológicas excluíam muitas vezes algumas das componentes patrimoniais. A abrangência inclusiva da visão pós-moderna, marcada por filósofos como Foucault e Derrida e por novos ensaios epistemológicos, privilegiou reflexões profundas sobre conceitos, teorias e práticas, contribuindo de um modo indelével para uma nova visão cultural marcada pela inter, multi e transdisciplinaridade. Em simultâneo, o desenvolvimento das ciências e técnicas de computação sustentou novos meios de registo, mormente audiovisual, de integração e processamento de informação, privilegiando abordagens complexas enquanto suporte à decisão.

Neste cenário sinérgico em que se procura sobrepor a Ordem ao Caos, a visão cultural veio a tornar-se mais abrangente, assumindo-se não só como recurso mas também como instrumento de coesão territorial, económica e social, remetendo insistentemente para as representações de Lorenzetti.

Uma das especialidades do homem é, portanto, fazer projetos, planos, e deste modo modificar o «curso natural das coisas». O Homem pode evidentemente ter a perceção das coisas mas pode sobretudo criar, tanto na ordem do material como na do imaterial. A partir desse momento, age não apenas em função de uma lógica de sobrevivência imediata mas em função do projeto futuro que forjou, que construiu de maneira simbólica, «na sua cabeça».

Raux: 1996 apud Prigogine e Morin: 1998.

Razão, Sapiência e Cultura

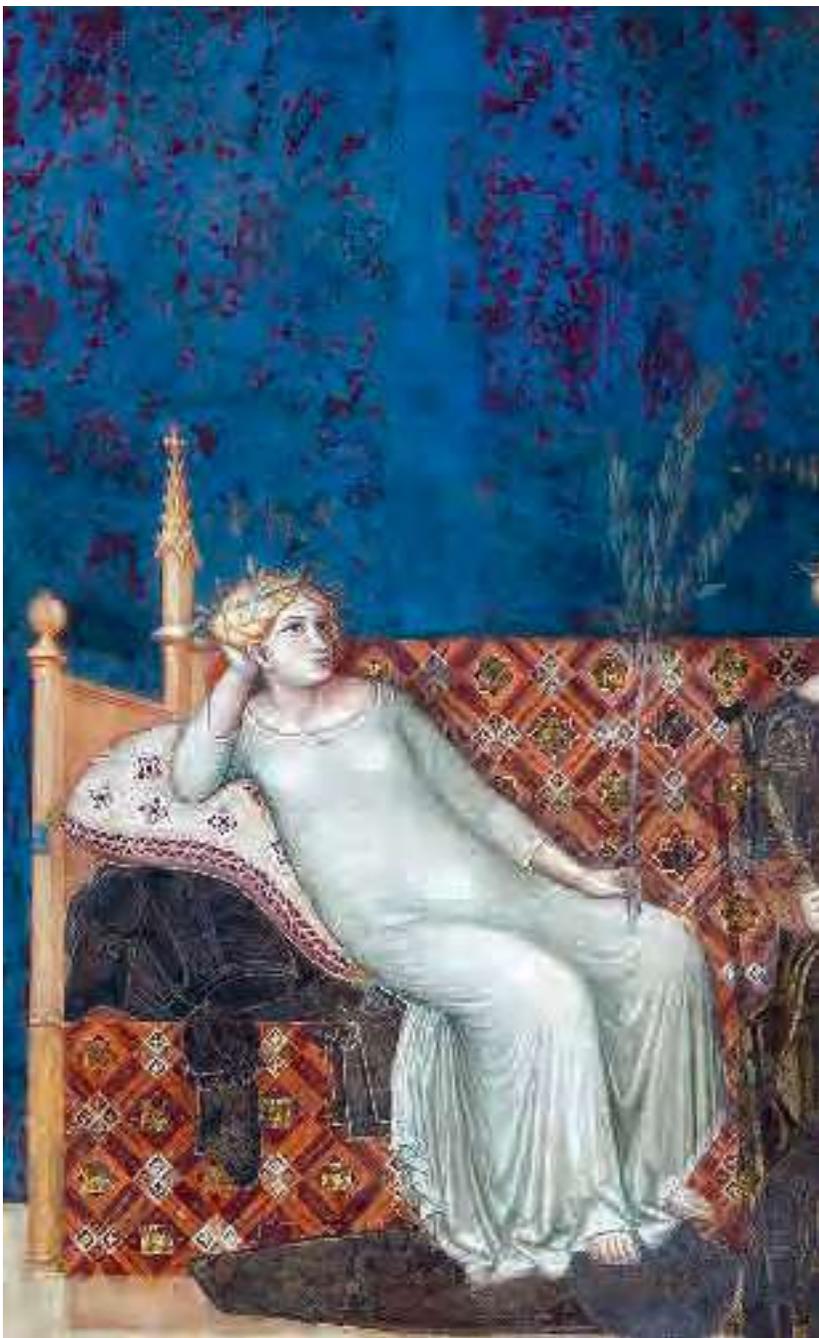
Neste contexto, marcado pelo confronto contínuo entre o Liberalismo e a Tirania, eleva-se a Razão e depuram-se conceitos, preterindo-se a Sapiência, o atributo excecional dos «intelectos sadios e judiciosos» de Dante Alighieri⁵ da qual dependia a decisão de poucos, muitas vezes, para poucos, privilegiando-se a Cultura sobre uma base comunitária representativa.

Pensar o mundo, a sociedade, o progresso, é pensar a Cultura — Cultura enquanto questão transversal, com uma abrangência teórica vasta, complexa e interdisciplinar, traçada pelo homem ao nível, técnico, plástico e simbólico. Atendendo a que o processo de modelação da Cultura está relacionado com o espírito e técnica, oralidade e forma escrita, sagrado e profano, religião, retórica, passado e progresso, e tudo quanto exprime a esperança e a inquietações humanas não há dúvida de que os aspetos culturais podem ser identificados e seguidos através de todas as áreas humanas habitualmente reconhecidas como sociais — áreas humanas, muitas delas de feição abstrata, que transparecem nas alegorias de Lorenzetti e que Balandier⁶ veio a identificar como o conjunto de todas as manifestações da existência social, o «tribunal teatral».

À expressão da cultura dos grupos humanos que resgata memórias, ritualiza sociabilidades, elege bens culturais e transmite legados para o futuro, vincula-se o património cultural, a sua relevância social e a sua expressão espacial. Ao reconhecer-se a inseparabilidade do referencial espacial e factual dos processos de intervenção no património cultural, a sua abordagem do geral para o particular, a valorização dos custos sociais relativamente às relações e processos causais envolvidos, pressupõem-se a dimensão estruturante da Cultura, a ação como um processo cultural e a importância da variável «espaço» no conhecimento.

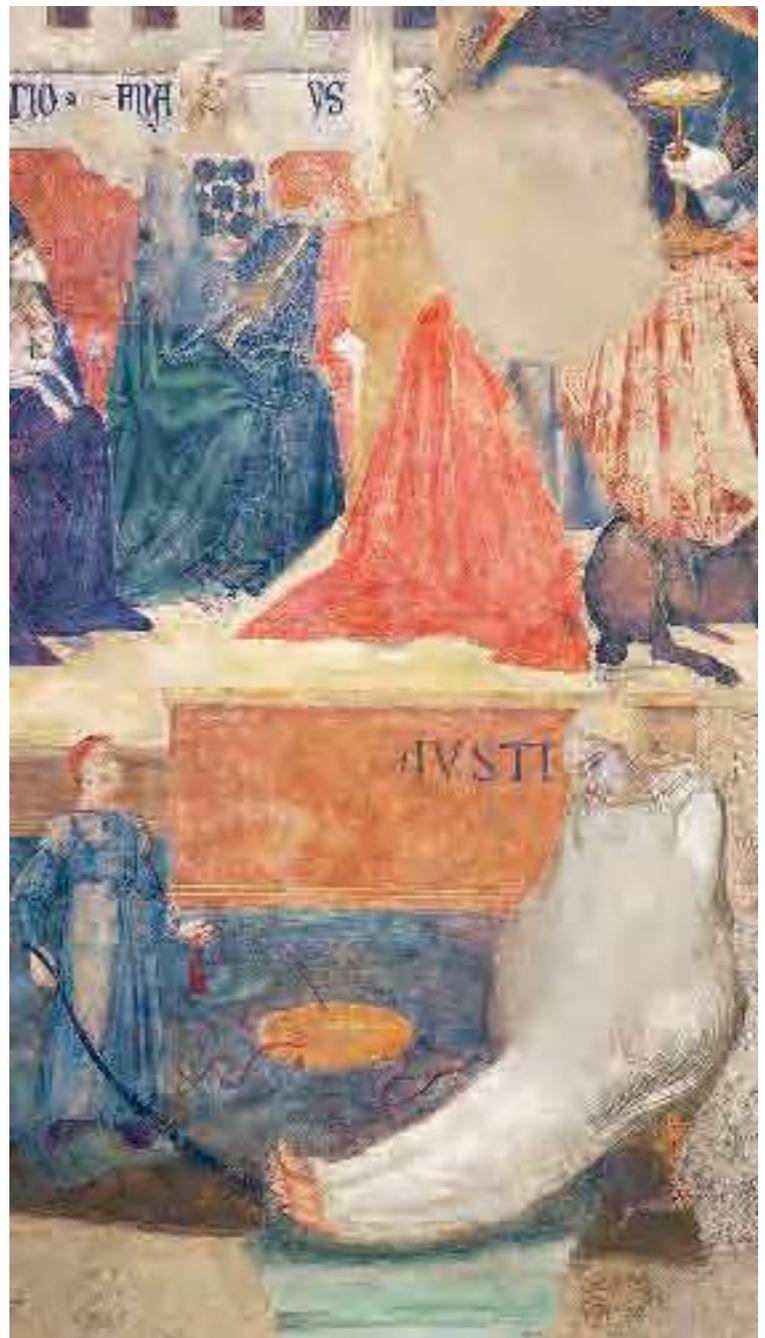
Trata-se pois, à semelhança de outras áreas, de uma esfera em que se associa à gestão e ao planeamento a cultura do pensamento estratégico, onde a ponderação de interesses de natureza pública, coletiva e privada ocupa um lugar central no funcionamento da sociedade e do território. Define prioridades sociais, económicas e ambientais em nome do interesse público e do bem-estar coletivo.

As questões já retratadas, no século xiv, pelo pintor Ambrogio Lorenzetti, vinculam uma atualidade e uma preocupação cultural que atravessou os séculos, que se mantém sempre



↑
A Paz. Detalhe da Alegoria do Bom Governo.
 Comune di Siena, Italia.

A Concórdia e os cidadãos. Detalhe da Alegoria do Bom Governo.
 Comune di Siena, Italia.



↑
A Justiça ignorada. Justiça, tema distintivo das alegorias. Detalhe da Alegoria do Mau Governo.
 Comune di Siena, Italia.

O Furor, a Divisão e a Guerra. Detalhe da Alegoria do Mau Governo
 Comune di Siena, Italia.





presente quando se aborda o governo do bem comum, nomeadamente na gestão do património cultural, e que ainda contempla a consciência da distinção entre o público e o privado.⁷

Assume-se, assim, a vocação dos conceitos de interesse e bem público como valores, de planeamento como atividade e, mais do que do território, da paisagem, como referencial de intervenções e suporte de decisões. Contudo, ter-se-á de referir que a corporização e concretização destes conceitos varia cronológica e geograficamente, considerando culturas políticas e modelos sociais distintos. Conceitos, relevantes na cultura sienense dos séculos XIII e XIV, na qual se antepunha e sobrepunha o bem público ao bem privado, que remetem para a legenda que remata inferiormente a obra de Lorenzetti:

Onde reina esta santa virtude [a Justiça] a pluralidade das almas é induzida à unidade, as que, assim reunidas, dão-se ao bem comum por senhor.

Lorenzetti: 1340.

As instituições da república e a salvaguarda do património

Siena não se afigura como caso isolado, promovendo institucionalmente um complexo programa urbanístico e arquitetónico no qual se privilegiou a decoração e a monumentalização de edifícios públicos, especialmente palácios municipais. Neste programa, exibido nos frescos de Siena, transparecia o orgulho cívico de cidadãos, de forma alguma limitado a valores tangíveis, destacando a relevância dos valores intangíveis que

preservavam e promoviam e nos quais se inscrevia a admiração pelo passado romano, pelos monumentos, pelas instituições e até mesmo pelo direito que seria assumido como base jurídica.

A execução do mesmo teve subjacente, numa perspetiva pré-renascentista: um enquadramento institucional específico no qual se defendia a Ordem política, a hierarquia e a autoridade; uma base estratégica, tática e operacional concreta; objetivos de afirmação da república da qual dependia a viabilidade de um sistema político e social e o bem público.

Neste contexto e importando para o presente, obviamente com as adaptações necessárias, depreende-se que os mecanismos de identidade e referenciais estáveis que atuam em permanente equilíbrio com as instituições da modernidade associam-se a ordens relacionais, a subconjuntos estruturados que formam a matriz de relações interdependentes que originam o tecido social, político e económico contemporâneo, indissociável contudo das dinâmicas do passado que o geraram. E, ainda, que as ordens relacionais superam a atomização individual, num quadro que relaciona indivíduos e instituições, conduzindo-nos a questões de governação, patenteadas nos vários testemunhos subsistentes. «Os atores que constituem e intervêm nessas ordens relacionais possuem intencionalidade, consciência e identidade — na medida em que têm capacidade de formar contextos de ação e a sua inserção nos processos coletivos carece de “governo”, quer dizer, de processos pelos quais os diferentes mecanismos de ação convirjam para determinados objetivos»⁸.

Em Portugal, dentro da complexidade do Estado cupulado por um governo eleito e longe da simplicidade governamental da Siena tardo-medieval, o quadro institucional e organizativo do património cultural define-se através de uma pluralidade de entidades, agregando formas diversas de organização e prestação de serviços orientados para os três segmentos da

Cultura: as artes cénicas, as indústrias culturais e o património histórico⁹, dos quais se destaca o último enquanto objeto do presente artigo. Padecendo de défice de capacidade de garantir autossuficiência económica, os agentes do património desenvolvem as suas atividades num quadro institucional marcadamente dinamizado pelo setor público, ou mediante financiamentos públicos agregados a privados.

O setor público integra, para além dos órgãos de tutela e de definição de políticas públicas, um grupo de instituições responsáveis pela proteção, promoção e gestão de apoios públicos ao setor, e que podem ou não estar diretamente implicadas no desenvolvimento e implementação de serviços. Integra igualmente o setor público um conjunto de serviços, como monumentos, sítios arqueológicos, museus, arquivos e bibliotecas nacionais, responsáveis pela preservação, conservação, divulgação e animação do seu património cultural.

Nas práticas de intervenção que agregam e dão sentido ao conjunto de atos, discursos, despesas e práticas administrativas, chamadas «políticas culturais», jogam-se duas dimensões fundamentais das relações sociais: a Cultura e o Poder¹⁰, definidas pela capacidade de decisão e pelo poder decisório.

A evolução da tutela do Estado sobre a cultura vem a salientar o Secretário de Estado da Cultura com um papel definido na dinamização e gestão das atividades do património cultural e respetivos serviços dependentes, integrado na Presidência de Conselho de Ministros do Governo de Portugal.

Na atual orgânica dos serviços da cultura predomina uma lógica vertical, na estruturação das competências dos diversos organismos, conciliadas com áreas organizadas em estruturas de carácter mais transversal. Muitos destes organismos, nomeadamente a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), asseguram de forma direta, através de serviços dependentes, ou através de protocolos, acordos e contratos-programa com outras entidades, sobretudo municípios, fundações e associações da defesa do património, a gestão do património imóvel e móvel que, na tutela do Estado, lhes esteja afeto. Sendo premente ao nível regional o papel das várias direções regionais de cultura e o recurso a distintas universidades.

À escala local e municipal, geralmente na dependência do poder autárquico, existem organismos com responsabilidades na gestão do património cultural municipal, para além de outros serviços, como museus, arquivos e bibliotecas, que asseguram as funções de conservação e divulgação do património local. Ao nível privado, evidenciam-se a Igreja Católica e as misericórdias, pela quantidade e qualidade dos bens que lhes estão afetos, as fundações e casas-museus, as associações de defesa de património e muitos proprietários, pelo seu desempenho como atores institucionais ou isolados no domínio cultural.

O papel da tutela da Cultura não se extingue em campos de atuação correntes, considerados como limitados e até mesmo desatualizados. Nos últimos decénios, os conceitos, as teorias e as práticas, especialmente de salvaguarda, acompanharam as transformações políticas, sociais, económicas e até ambientais, evoluíram e potenciaram a participação em abordagens complexas de expressão territorial, acompanharam os riscos a elas

associados e principalmente emergiram de uma forma holística.

Num contexto marcado pela atenção crescente de várias instituições políticas internacionais, como a UNESCO¹¹, e ainda de outras profissionais, como o ICOMOS¹² e o ICCROM¹³, pela evolução dos conhecimentos e por reflexões profundas sobre o conceito de Cultura, preteriram-se gradualmente abordagens baseadas no isolamento e na descontextualização de valores culturais. Privilegiaram-se outras por integradas; viabilizou-se legalmente o reconhecimento externo de valores culturais excepcionais, mormente dos inscritos na Lista do Património Mundial da UNESCO; estimulou-se a participação em procedimentos de avaliação ambiental estratégica¹⁴, planos e projetos; oficializou-se a representação em grupos de trabalho, conselhos e comissões promovidos por diferentes entidades¹⁵ com competências no âmbito da gestão territorial¹⁶. Em simultâneo, e procurando acionar mecanismos de reforço da identidade nacional, procurou-se reduzir a disparidade entre os níveis de desenvolvimento das regiões, destacar a utilização dos fundos estruturais¹⁷ e assegurar a transposição das diretivas da União Europeia¹⁸ que privilegiam os conceitos integrados de Cultura e Paisagem¹⁹.

O sistema de crenças constitui a representação interna da paisagem humana, e as instituições, como estrutura que os indivíduos criam nessa paisagem, são a sua representação externa.

Brito: 2014.

Da decisão às práticas de boa governança

Independentemente da expressão territorial e complexidade organizacional, as questões de governação resultam do relacionamento dos indivíduos com as instituições. Os atores envolvidos nestes processos possuem intencionalidade, consciência e identidade, promovem contextos de ação e dinâmicas direcionados para objetivos estabelecidos com base em informação, organização e regras, identificando-se neste cenário complexo três dimensões vinculadas entre si: o quadro legislativo, os procedimentos e a articulação interinstitucional. Torna-se imprescindível compreender quais as funções correntes e expectáveis em termos de organização, gestão e governação a partir de um suporte legal, processual, decisivo e relacional.

A estrutura de organização assenta numa hierarquia política e técnica de competências, inter-relações e áreas de intervenção bem definidas, compatibilizando o seu planeamento com o aumento da liberdade de opção dos seus utilizadores²⁰. Esta estrutura está vinculada a um regime legal específico que considera os objetivos, missão, meios e recursos e até mesmo as formas de relacionamento interno e externo, conduzindo no património cultural processos de complexidade e expressão variável, seja: a confirmação ou refutação de uma proposta de classificação de uma pintura, a concretização de uma escavação arqueológica, a simples conservação de uma peça de estatuária marcada por colonizações biológicas, a autorização de expedição de bens móveis para o estrangeiro, intervenções em edifícios ou até mesmo a gestão de paisagens com valor cultural, entre muitos outros.

Efeitos do Bom Governo
na Cidade e no Campo.
Comune di Siena, Italia.





Mediante circunstâncias concretas, identificáveis e diferenciadas, a tomada de decisão sobre «*porque, como, quando e onde*» intervir assenta no processo e no problema, necessitando de instrução, interpretação e fundamentação, o qual se afigura complexo quando a salvaguarda envolve componentes vivas e está dependente de dinâmicas naturais e antrópicas.

Esta dependência de dinâmicas dificilmente isoláveis e controláveis levanta profundas questões, acentuadas quando incidentes sobre objetos intrincados como paisagens, quanto à manutenção ou imposição de regimes legais que promovam a criação e aplicação de normativos regulamentares. Muitos deles dicotómicos e dogmáticos, que abusivamente importam modelos regulamentares associáveis a outros instrumentos de gestão territorial para a esfera cultural que não conseguem incorporar coerentemente mecanismos de aferição e revisão periódica; que diluem competências entre instituições e que sobrepõem de forma desconexa servidões de utilidade pública.

Neste cenário que envolve o recurso à classificação de monumentos, conjuntos e sítios pelo respetivo valor nacional, público e até municipal, bem como à delimitação e eventual aplicação de restrições a zonas especiais de proteção, servidões administrativas do património com óbvia expressão territorial, e que vincula a submissão de intervenções a parecer da tutela, tem-se preterido o reconhecimento de um universo através da inventariação, o estudo de uma amostra representativa mediante abordagens comparativas e a avaliação da vulnerabilidade do património.

Esta postura desfasada na atual conjuntura económica, social e ambiental tem vindo a ser questionada e abandonada gradualmente, propiciando o desenvolvimento de mecanismos de suporte à decisão enquanto fundamento de uma gestão coerente que assegurem a identidade, a autenticidade e integridade do património cultural. Contudo, a complexidade do objeto de estudo, que abrange o tangível e o intangível, dificulta a respetiva contextualização territorial, a eficácia dos instrumentos em vigor e a articulação interinstitucional.

Os instrumentos de salvaguarda do património cultural associados à gestão territorial, que ultrapassam a análise isolada de propostas de arquitetura e de outras especialidades, tentam definir objetivos, parâmetros, projetos e ações que enquadram estudos subsequentes e a gestão urbanística corrente, pretendendo dotá-la da flexibilidade adequada à prossecução dos propósitos de âmbito regional, nacional, europeu e global.

Um plano de ordenamento de um parque natural (POPNI), um plano diretor municipal (PDM), um plano de urbanização (PU), um plano de pormenor (PP), uma zona especial de proteção (ZEP), entre outros instrumentos de gestão territorial²¹ (que incluem os referentes a imóveis e paisagens da Lista do Património Mundial), são desenvolvidos num processo que se pretende integrado e articulado, com base na recolha de informação diversificada — informação demográfica, geográfica, física, sociológica, ambiental, cultural, patrimonial, etc. A avaliação de impacte ambiental²², na qual se inscrevem os estudos de impacte, parte dos mesmos pressupostos de compilação de informação, procurando através de metodologias adequadas integrar todas as componentes da paisagem, nomeadamente as culturais, e compreender dinâmicas tendo em vista a identificação qualitativa e quantitativa de impactes e a apresentação de alternativas ou medidas de mitigação dos mesmos. Contudo, nestes processos, a integração das componentes culturais tem sido correntemente limitada à inscrição de listagens

→

Construção, conservação e manutenção do património. Detalhe dos Efeitos do Bom Governo na Cidade.
Comune di Siena, Italia.

↘↘

O uso dos campos. Detalhe dos Efeitos do Bom Governo no Campo.
Comune di Siena, Italia.

↘

A Sociedade feliz. Detalhe dos Efeitos do Bom Governo na Cidade.
Comune di Siena, Italia.

↘↘↘

Infraestruturação da paisagem. Detalhe dos Efeitos do Bom Governo no Campo.
Comune di Siena, Italia.

das servidões aplicáveis, à avaliação isolada dos mesmos sob uma perspetiva que diverge da expectável em termos de pluri e multidisciplinaridade, a valorações e ponderações, muitas vezes discutíveis face a outras componentes das paisagens, sendo menosprezadas as dinâmicas que os justificaram no passado e os garantem no presente e ignorados os valores que as mesmas representam na economia local, regional e nacional.

Estas abordagens condicionadas têm vindo a ser ultrapassadas noutros contextos, que não o nacional, por enquadramentos legais flexíveis, alicerçados na confirmação ou refutação prática e teórica de procedimentos, pela adaptação e aplicação de cartas e convenções internacionais do património, através de orientações que privilegiam procedimentos metodológicos na avaliação de valores culturais em presença, pela promoção de estudos de impacte sobre o património, enquanto suporte à decisão no âmbito de intervenções perspetivadas, e na concretização de planos de gestão, sobretudo de paisagens com valor cultural.

As sobreposições ou divergências institucionais, os enquadramentos e desfasamentos legais, o confronto entre direitos de propriedade e ainda as múltiplas pressões comprometem decisões enquanto suporte de uma correta gestão territorial e de uma boa governação, tendo em consideração instrumentos de âmbito nacional, regional ou municipal, independentemente das suas funções e da sua natureza.²³

Exige-se, conseqüentemente, a revisão de procedimentos quebrando rotinas institucionais e promovendo: a interdisciplinaridade; a investigação, o estudo e o desenvolvimento de metodologias e práticas adequadas à salvaguarda do património; o recurso a sistemas de suporte à decisão iterativos que apostem no reconhecimento de indicadores e atributos, na avaliação de sensibilidades e resiliências do património e da paisagem, na ponderação de riscos independentemente do método de eleição²⁴ e na previsão de impactes sobre os valores patrimoniais, principalmente em contextos territoriais em que o isolamento quase laboratorial é inviável e em que outras vertentes podem ser sobrevalorizadas; mecanismos de monitorização, fiscalização e controlo, entre muitos. Só assim se conseguirá viabilizar a salvaguarda do património, mediante recurso a medidas eficazes, nas quais se traduza a articulação com os vários instrumentos de gestão territorial, se assuma a relevância do planeamento²⁵, se potencie a participação ativa da Cultura no ordenamento do território e se promova o interesse público e o respeito pelo privado²⁶.

A cognição política foi um fator decisivo na evolução da Humanidade, fomentando a cooperação e a tomada de decisões coletivas na procura da sobrevivência e do bem-estar.

Castells: 2013.



O bom governo

Na atual conjuntura, marcada por incertezas, ruturas e falências ambientais, económicas e sociais, que remetem continuamente para as alegorias de Siena, torna-se relevante compreender territórios e paisagens, enquanto: sustentáculos de regimes produtivos muitas vezes tradicionais; áreas de eleição de múltiplas atividades humanas; espaços residuais onde prevalecem as memórias individuais e coletivas; referências de coesão, segurança e estabilidade social; recetáculos de valores patrimoniais, identificados como recursos num contexto de sustentabilidade.

Neste cenário crítico ter-se-á de ultrapassar a entropia, evitando a volatilização de testemunhos do passado, garantindo a prevalência de referências culturais sobre efemeridades, destacando valências subjetivas, nas quais a afetividade por um passado não se pode desvanecer. Ter-se-á, também, de garantir a convergência económica, social, estética, cultural e até social na defesa do património e dos respetivos contextos privilegiando a dimensão estruturante do mesmo. Recorde-se Goodchild que considera o património como um «fenómeno contínuo e dinâmico», relevante nos quotidianos presente e futuro²⁷.

É indispensável promover a mudança operacional mediante: avaliação crítica de resultados e balanço das últimas décadas de atuação da tutela da Cultura; reforço institucional, destacando objetivos, missão, meios e quadros técnicos, de forma alguma transponíveis para outras áreas de poder e de decisão, nomeadamente a autárquica; formação, especialização, práticas e investigação de excelência; desenvolvimento de um enquadramento legal eficaz, doutrinário e flexível que reflita o esforço de uma equipa consciente e experiente. Esta mudança deverá ser extensível a estruturas organizacionais, funcionais e hierárquicas, bem como a mentalidades. Recorde-se que as políticas públicas definem os objetivos e os meios de intervenção da administração pública na esfera do património cultural e do ordenamento do território, na sua expansão e na sua renovação. Ainda que se observe neste enquadramento cultural associado ao contexto de mudança (onde as conceções modernas de Estado, sociedade e economia surgem progressivamente postas em causa) uma valorização social das questões culturais, as condições sociais de funcionamento da política pública não correspondem a uma política cultural que acompanhe as mudanças emergentes na sociedade²⁸. Porém, é a partir dos valores, da educação e da ideologia dominantes que a mudança institucional se inicia. Constata-se, assim, que o estímulo à aprendizagem, à mudança e à inovação social, que os atuais processos de convergência transnacional de diferentes culturas e sistemas representam, pode contribuir para a constituição de uma política pública mais eficiente, que ultrapasse o défice de cultura geral e cultura territorial dos indivíduos²⁹, e também contribuir para uma mudança profunda das funções psicológicas e sociais, associada à dinâmica dos processos tecnológicos, possibilitando o aparecimento de novos níveis de reflexão e de exercício crítico.

Na era do conhecimento e da informação, das descobertas científicas e inovações tecnológicas, o chamado «excesso de diagnóstico» nem sempre é associado a propostas de resolução realmente aplicáveis. Os valores imprecisos das pessoas e o seu ambiente de ação necessitam de ser questionados através de experiências e técnicas que possibilitem a construção de respostas e a análise de resultados onde

surjam caminhos melhores, acompanhados de um posicionamento cultural consciente, porque todos estamos culturalmente situados.

A Cultura através da Visão e a Estratégia inerentes a uma correta gestão terão de contribuir para o desenvolvimento económico e social, para a salvaguarda da sustentabilidade ambiental e segurança das pessoas, para a redução das divergências regionais, potenciando a obtenção de benefícios e a concentração de sinergias, através da planificação, enquanto meio de antecipar um futuro desejável, marcado pela sustentabilidade e responsabilização social.

O bom governo deverá privilegiar o planeamento, a gestão que contempla a otimização de recursos e a tomada das decisões adequadas ao cumprimento de objetivos. Deverá, também, privilegiar a instrução com base nos instrumentos instituídos e nas diferentes escalas de poder que constituem um quadro abrangente, de interação europeia, nacional, regional e municipal, onde a posição institucional é vinculativa, mas nem sempre consequente ao nível de resultados.

Tem de ultrapassar-se a visão e a postura estática de um passado recente, compreendendo a Cultura como um conjunto de respostas de uma sociedade às dinâmicas de um meio, aceitá-la como gerável, flexível, consumível, renovável e perecível, geri-la como recurso, no qual se refletem as preocupações do Homem transmutadas em ideários de Eternidade.

Estou ciente, de um modo muito claro, da existência de um estado crepuscular, de alcance mundial, assente em insuficiências antropológicas. Pois aquilo que salta aos olhos dos seus contemporâneos – o eles (os políticos) tão raramente parecerem estar à altura dos desafios globais – , aplica-se, na mesma proporção, ainda mais aos não políticos. Seria de considerar se as crónicas recriminações contra a classe política não são a projeção de uma cultura mundial, que apenas se cristaliza nas personalidades políticas.

Sloterdijk: 1999.

BIBLIOGRAFIA

- BALANDIER, G. — *O poder em cena*. Brasília: Editora UnB, 1982.
- BRITO, L. — *Cultura: comunicação e desenvolvimento, empreendimento do Museu do Côa*. Coimbra: FCTUC, 2014.
- CARLI, E. — *La pittura senese*. Firenze: Scala, 1988.
- CASTELLS, M. — *O poder da comunicação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- CHRISTOU, M. D.; STRUCKL, M.; BIERMANN, T. (eds.) — *Land Use Planning Guidelines in the context of article 12 of Seveso II Directive 96/82/EC as amended by Directive 105/2003/EC*. September 2006.
- COSTA, A. F. — Políticas culturais: conceitos e perspectivas. *Revista OAC/OBS*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, n.º 2, 1997.
- COSTA, R. — Um espelho de princípios artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348). Análise

iconográfica. *Utopía y praxis latinoamericana. Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*. Maracaibo [Venezuela]: Universidad del Zulia, vol. 8, n.º 23, octubre de 2003, pp. 55-71.

DUBOIS, V. — *La politique culturelle – genèse d’une catégorie d’intervention publique*. Paris: Belin, 1999.

DUPONT, J.; GNUDI, C. — *La peinture gothique*. Genève: Skira, 1979.

GARRONI, E. — Criatividade. In ROMANO, R. (dir.) — *Enciclopédia Einaudi. Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 25, 1992, pp. 349-424.

GOODCHILD, P. — *Sustaining the Garden and Landscape Heritage. Words, concepts and action*. Porto, Portugal, s. n., 2002.

GONZÁLEZ-PALACIOS, A. — *I grandi decoratori Ambrogio Lorenzetti. La sala della Pace*. Milano: Fabbri-Skira, 1968.

KROEBER, A. L. — *Culture. A critical review of concepts and definitions*. New York: Vintage Books, 1952.

LE GOFF, J. — *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LOUREIRO, I. — *Salvaguarda do património paisagístico*. Porto: FCUP, 2013.

MARCUCCI, D. J. — *Landscape History as a Planning Tool. Landscape and Urban Planning*. Amsterdam: Elsevier, 2000.

MENEZES, M. — Velocidade. In AA. VV. — *Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura*. Lisboa: CECL, 2010.

MOLLARD, C. — *L’ingénierie culturel*. Paris: PUF, 2012.

PRIGOGINE, I.; MORIN, E. — *A sociedade em busca de valores*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

PRIETO, L. — Economía del patrimonio histórico. *Revista ICE*. [Madrid:] Secretaría General Técnica del Ministerio de Economía, n.º 792, 2001, pp. 151-167.

QUADROS, F. — O Direito Público e o Direito Privado no Ordenamento do Território: o problema das expropriações indirectas em resultado do acto classificativo dos usos e utilizações dos solos em planos territoriais. *A protecção da propriedade privada pelo Direito Internacional Público*. Coimbra: Almedina, 1998, pp. 299 e segs.

— O Direito Público e o Direito Privado no Ordenamento do Território: a execução por Portugal dos regulamentos e das diretivas da Comunidade Europeia. *Direito da União Europeia*. Coimbra: Almedina, 2004, pp. 505 e segs.

REIS, J. — *Ensaio de economia impura*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, M. L. L. (coord.), et al. — *OBS Pesquisas. As políticas culturais em Portugal*. [Lisboa]: Observatório das Actividades Culturais, n.º 3, 1998.

SARAIVA, A. J. — *A Cultura*. Lisboa: Difusão Cultural, 1993.

SKINNER, Q. — *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SLOTERDIJK, P. — *No mesmo barco. Ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

TESI, D. S. — La quintessenza della senesità. *Bell’Italia*, n.º 238, febbraio 2006. Milano: Giorgio Mondadori.

NOTAS

1. Siena, em 1262, por força da classe enriquecida com o comércio, passa a ser governada por um Conselho do Povo, presidido por um líder eleito diretamente, o *capitano del popolo*. Este conselho, por volta de 1287, desafia o poder do *podestà*, geralmente indicado pelas famílias nobres mais ricas, exilando grande parte da nobreza e instalando uma “Junta de Nove Governantes”, oligarquia de banqueiros e mercadores que governa até 1355. Cf. Skinner: 1996, p.45.

2. No original «Length of time for select keystone processes to affect landscape change», que distingue as dinâmicas geomorfológica (movimentos tectónicos, glaciares, fenómenos de

deposição e erosão), climática (glaciações, aquecimento global), biológica (colonização, evolução, movimentos naturais, agentes antropogénicos, agentes patogénicos, alterações ao nível da população humana), os distúrbios (fogo e a ausência dele, ação de vulcões, cheias e respetivo controle, tempestades e ventos extremos, desflorestação, mineração, agricultura, urbanização e vias de comunicação ou infraestruturas) e, neste campo específico, os processos culturais (quadros de valores, formas de controle político e legal do território, padrões de assentamento, sistemas de transportes e atividade económica) que considera alterações, agentes e cronologias (variáveis de anuais a centenas de milhares de anos). Cf. Marcucci: 2000, p.73.

3. *Liber Iudiciorum* ou *Lex Visigothorum*, corpo ou compilação de leis de expressão territorial atribuído a Recesvinto, rei dos Visigodos, ordenada a respetiva divulgação pelo ano 654.

4. Reconhecida na Europa a partir de 1347.

5. «O voi ch'avete li 'inletti sani». In Dante Alighieri [1265-1321]. *La Divina Commedia. Inferno*. Canto IX, v. 61.

6. Cf. Balandier: 1982, p.5.

7. Cf. Le Goff: 1992, pp.17-18.

8. Cf. Reis: 2009, *Apud* Brito: 2014, p.17.

9. Nas sociedades modernas, mediadas por um pensamento e conhecimento científicos, enaltecendo as mudanças rápidas e da inovação tecnológica (cf. Menezes: 2010), as artes cénicas, as indústrias culturais (indústria do livro, do disco, do cinema, etc.) e o património histórico são assumidos como os três segmentos do património cultural, tendo como característica comum o seu significado como criação artística, sinal de uma identidade coletiva. Cf. Prieto: 2001, *Apud* Brito: 2014, p.11.

10. Cf. Dubois (1999) e Costa (1997) *Apud* Brito, 2014, p.25.

11. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

12. International Council of Monuments and Sites (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios).

13. International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (Centro Internacional de Estudo para a Conservação e Restauro de Bens Culturais).

14. A avaliação ambiental estratégica (AAE) é um instrumento de apoio à tomada de decisão que visa a promoção do desenvolvimento sustentável.

15. Sejam autarquias ou organismos, direções e institutos integrados na administração direta ou indireta do Estado.

16. Entre outros e maioritariamente dependentes das tutelas «Ambiente, Ordenamento do Território e Energia» e «Desenvolvimento Regional»: Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, I. P. (ICNF) (que incluem algumas figuras com competências a nível de salvaguarda do património cultural); Agência Portuguesa do Ambiente (APA); Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional.

17. A programação da intervenção dos fundos estruturais, suportada em orçamentos comunitários plurianuais, tem viabilizado apoios financeiros da Comunidade Europeia, exige o estabelecimento de estratégias de desenvolvimento nacionais (setoriais ou temáticas) e regionais (territoriais) de médio prazo, bem como a explicitação das formas e modalidades da respetiva concretização operacional, em especial nos Quadros Comunitários de Apoio e, de modo mais detalhado, nos programas operacionais.

18. Cf. Quadros: 2004.

19. A título ilustrativo remete-se para: a) Peter Goodchild, «As a concept, a landscape is an area of land, of any extent, with which the human mind has a relationship in the form of one or more of the following: a perception, an assessment and a response. These may be conscious or sub-conscious. The response may be physical or mental, active or passive.» (Goodchild: 2002, *Apud* Loureiro: 2013, pp. 4 e 5); b) Report of the Expert Group on Cultural Landscapes La

Petite Pierre (France) 24-26 October 1992 paragraph 34 rev (UNESCO World Heritage – Centre and ICOMOS at the request of the World Heritage Committee), «Cultural landscapes represent the 'combined works of nature and of man' designated in Article 1 of the Convention. They are illustrative of the evolution of human society and settlement over time, under the influence of the physical constraints and/or opportunities presented by their natural environment and of successive social, economic and cultural forces, both external and internal. They should be selected on the basis both of their outstanding universal value and of their representativity in terms of a clearly defined geo-cultural region and also for their capacity to illustrate the essential and distinct cultural elements of such regions.»; c) as três categorias de paisagens culturais representadas na Lista do Património Mundial da UNESCO – paisagens desenhadas e criadas intencionalmente pelo homem; paisagens que evoluíram organicamente, que se subdivide em: paisagens em continuidade e paisagens fósil; paisagens culturais associativas; d) Convenção Europeia da Paisagem (2000), que contempla todo o tipo de paisagens, ponderando sobre aspetos como a interação do ambiente-sociedade-atividade económica, a respetiva evolução equilibrada, a assunção da paisagem como recurso; a integração das questões económicas e do desenvolvimento sustentável, contrariamente às cartas e convenções que a antecederam.

20. Cf. Mollard: 2012, p.3.

21. Os instrumentos de gestão territorial estão tipificados nos seguintes diplomas legais: Lei de Bases do Ordenamento do Território – Lei n.º 48/98, alterada pela Lei n.º 57/2007; Regime Jurídico dos Instrumentos de Gestão Territorial – Decreto-Lei n.º 380/99, republicado pelo Decreto-Lei n.º 46/2009.

22. A avaliação de impacte ambiental (AIA) é um instrumento de caráter preventivo da política do ambiente, sustentado na realização de estudos e consultas, com efetiva participação pública e análise de possíveis alternativas, que tem por objeto a recolha de informação, identificação e previsão dos efeitos ambientais de determinados projetos, bem como a identificação e proposta de medidas que evitem, minimizem ou compensem esses efeitos, tendo em vista uma decisão sobre a viabilidade da execução de tais projetos e respetiva pós-avaliação.

23. De âmbito nacional, regional e municipal: a) instrumentos de desenvolvimento territorial (de natureza estratégica): Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território (PNPOT), planos regionais de ordenamento do território (PROT), planos intermunicipais de ordenamento do território (PIOT); b) instrumentos de planeamento territorial de natureza regulamentar: planos municipais de ordenamento do território (PMOT), sejam planos diretores municipais (PDM), planos de urbanização (PU) e planos de pormenor (PP); c) instrumentos de natureza especial (regulamentar): planos especiais de ordenamento do território (PEOT), sejam planos de ordenamento de áreas protegidas (POAP), planos de ordenamento de albufeiras de águas públicas (POAAP), planos de ordenamento da orla costeira (POOC) e planos e ordenamento dos estuários (POE); d) instrumentos de política setorial (PS).

24. Sejam qualitativos, quantitativos, determinísticos, probabilísticos, híbridos ou mistos.

25. Cf. Christou, Struckl e Biermann: 2006, p.8.

26. Quadros alerta na sua obra para algumas questões relevantes, destacando: a) a perda de eficácia da intervenção do Estado e das autarquias no Ordenamento do Território quando envolvendo procedimentos que não respeitam os direitos da propriedade; b) as consequências da prática de actos análogos à expropriação, nomeadamente os “que expropiem a substância do direito de propriedade, ainda que não retirem formalmente a titularidade” do respetivo direito aos proprietários; c) a confiança, os interesses comuns e partilhados, bem como “as ações conjugadas ente as entidades públicas e privadas” a potenciar aquando a realização de planos; d) o envolvimento sinérgico das populações locais nestes processos complexos. Cf. Quadros: 1998, pp.299 e segs.

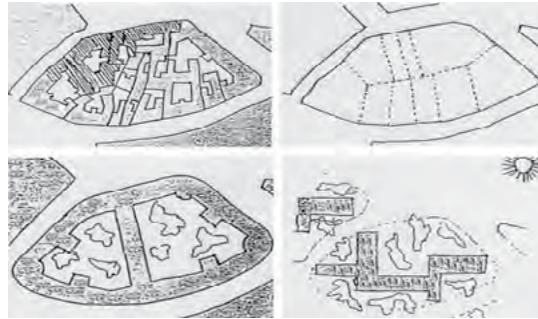
27. Cf. Goodchild: 2002, *Apud* Loureiro: 2013, p.6.

28. Cf. Santos: 1998, *Apud* Brito, 2014, p.25.

Reabilitação ou fraude?

José Aguiar

Professor associado, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD), da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa



A atribuição de valor à cidade como património urbano não é longínqua, mas a reabilitação não é uma nova práxis (ao contrário da apologia que inunda o discurso político); já existe uma história, com fundamentos sociais e integradores (direito à cidade), democráticos (processos participativos) e ambientais (a requalificação dos espaços públicos vs. ecologia).

Pela cuidada atenção aos problemas da matéria, do tempo e do espaço, a reabilitação, na perspetiva da arquitetura, é uma das mais apaixonantes atividades de projeto. Mas, no tempo em que a cultura se tornou consumo e o consumo uma cultura (Santos: 2010), instaurou-se uma fetichização e um consumismo patrimonial que substituíram as anteriores paixões identitárias: as atuais políticas públicas conduzem à segregação social e instauraram uma terrível fraude arquitetónica.

O (ainda) novo conceito de património urbano

A adjectivação da cidade como património inicia-se quando nasce o processo moderno de planear e desenhar cidades (a que Cerdà chamou «urbanização») no auge da Revolução Industrial: quando começa o sonho da cidade moderna, revaloriza-se a cidade que irá desaparecer, a cidade antiga, depois designada «histórico-artística».

O plano regulador de Paris, de Haussmann, introduz na renovação urbana o *mise en valeur* dos monumentos colocando o passado num pedestal museológico que, ao mesmo tempo, os afasta do quotidiano. O higienismo urbano introduz os gabaritos de controlo das volumetrias de acordo com a regra dos 45° e o recuo sistemático das frentes urbanas: a demolição progressiva dos antigos edifícios, das antigas ruas, deveria dar oportunidade ao surgimento futuro de artérias mais largas. Muitas das ruas nos nossos antigos núcleos urbanos mostram, ainda hoje, os resultados deste «desdentamento urbano».

Françoise Choay explicitou, brilhantemente, como gradualmente surgiu o, ainda hoje tão incompreendido, conceito de património urbano, considerando ser a cultura das cidades e a sua salvaguarda, um dos maiores legados da cultura europeia para o mundo (Choay: 1992). Para a conceptualização deste património coletivo apontou a importância de três distintas culturas patrimoniais (de três distintos países: Inglaterra, Áustria e Itália) e de três distintos autores (Ruskin, Riegl e Giovannoni).

John Ruskin (nas *Pedras de Veneza*, ou na defesa da salvaguarda ativa de núcleos históricos de cidades como Oxford, Lucerna, Ruão, Génova, Florença, ou, até, na procura de finan-

↑

Le Corbusier, esquema de como lidar com o "problema" dos centros históricos!
Maneiras de Pensar o Urbanismo. Lisboa: Europa-América, 1977, pp.85-88.



ciamento inglês para o restauro de Siena) e, depois, William Morris sublinharam o papel das arquiteturas anónimas e vernáculas que, ao longo de gerações, construíram a arquitetura da cidade (e do campo), ampliando, de forma decisiva, o conteúdo tipológico do próprio conceito de monumento. Ruskin defendeu a importância das partes antigas das cidades como repositório das ligações «memoriais» e identitárias com as gerações precedentes.

Depois, Camillo Sitte introduziu a noção, tão popular em Portugal da primeira metade do século xx, da cidade «histórico-artística». Sublinhou o descuro da história da arte pela «construção urbana» e procurou os fundamentos da arte de desenhar cidades mais belas¹.

Para Sitte a cidade histórica era desadequada para os novos usos que se tinham de resolver na época moderna, pelo que lhe reservava o papel de museu, de contentor da cultura histórica, um *parcours architectural* para o prazer estético: i. e., a visão da cidade como um facto artístico, que introduziu, como realçou Choay, o tema da «cidade-morta», de uma «cidade-museu», ou ainda a noção, ambivalente, de «ville d'art».

Para a mesma autora foi Gustavo Giovannoni quem estruturou o conceito de «património urbano» (em *Vecchie città ed edilizia nuova*) enquadrável dentro de uma teoria urbanística ao mesmo tempo «integradora» e contemporânea. Para Giovannoni a arquitectura menor consistia, no seu conjunto, num novo tipo de «monumento» coletivo: uma cidade com valor histórico e artístico, definida pela sua arquitetura, estrutura, morfologia, paisagem e imagem urbanas, as quais deveriam ser sujeitas a leis de proteção e a critérios de restauro similares aos já existentes para os monumentos, mas beneficiada para permitir usos atualizados (e aqui antecipa o conceito moderno de reabilitação). Adivinhando o «desurbanismo», propõe para os núcleos urbanos históricos funções compatíveis e complementares das novas estruturas e escalas do planeamento moderno; do museu o património urbano é transportado para o território do quotidiano, desde que se assegurassem usos compatíveis com a escala, com o parcelário e com a particular morfotipologia dos antigos tecidos.

Giovannoni estabeleceu também algumas das principais condições, ainda contemporâneas, para que a conservação e a reapropriação dos centros históricos (CH) — na verdade deveríamos dizer «núcleos urbanos históricos» — fossem possíveis (Giovannoni: 1931²): 1) a renúncia a uma vocação de centralidade única dos CH no contexto territorial, ou, no mínimo, a sua inclusão na lógica de um sistema urbanístico polinuclear; 2) a compatibilidade dos usos atribuídos aos CH com as características da sua morfotipologia, escala e parcelamento; 3) a supressão de edificações ou construções «parasitas» com intervenções cirúrgicas mas «de oportunidade» para revitalizar os tecidos e o funcionamento da cidade histórica (*diridamento*); 4) na introdução de novas edificações, o respeito absoluto pela tipologia cadastral e pelos condicionamentos (volumetrias, escala, etc.) da morfologia preexistente.

Redigidas por arquitetos com visões totalmente díspares sobre o papel do património na cidade, surgem, em 1931, a Carta de Atenas do Restauro e, logo depois, em 1933, a Carta de Atenas do Urbanismo (no IV Congresso Internacional da Arquitetura Moderna). Nesta última, a cidade pré-moderna não tem futuro, recusa-se o hermetismo da rua-corredor e defende-se o *open space*. Assim, os monumentos deveriam isolar-se, rodeando-se de verde (chamam a isto «valorização»). À renovação cirúrgica de Haussmann sucede uma renovação urbana



↑
Monsaraz, restaurada como cidade «histórico-artística», «cidade-museu», ou uma «ville d'art».

José Aguiar, 2007.

↓
Évora, a cidade como património.

José Aguiar, 2007.

→

Évora, a cidade como património

José Aguiar, 2007.



ampla e substitutiva baseada em demolições sistemáticas. As destruições da Segunda Guerra Mundial e a reconstrução no pós-Guerra vulgarizam, na Europa e no mundo, este modelo substitutivo moderno, que se tornou hegemónico.

No início dos anos 60 um homem também moderno, André Malraux — que leu o epitáfio de Le Corbusier —, ensaia as teses de Giovannoni publicando, em 1962, a célebre lei, que tomou o seu nome, inaugurando operações-modelo, baseadas nos *plans de sauvegarde et mise en valeur*, para a preservação de espaços urbanos de grande qualidade, considerados como património nacional da França, lançando operações de grande profundidade e vasto suporte financeiro, com forte controlo do Estado central. A Inglaterra, com as *conservation areas*, e os outros países europeus seguem modelos mais ou menos similares.

Nos anos 70 o Conselho da Europa divulgou as bases das políticas urbanas a que hoje chamamos «reabilitação integrada» (Carta Europeia do Património Arquitetónico e Declaração de Amesterdão para a Conservação Integrada, ambas de 1975), continuando ainda hoje a sua ativa promoção. Numa Europa afetada pelo desemprego, a cultura das cidades e a grande capacidade de a reabilitação gerar uma economia que necessita de homens justificam este continuado interesse e orientação.

A reabilitação, que emergiu das preocupações ligadas à conservação do património cultural, rapidamente passou a incorporar outras intenções, das ecológicas aos princípios: 1) de âmbito social, baseados na justiça social e partilha por todos das mais-valias geradas; 2) democráticos, ao promover a descentralização e modos de participação das populações, e 3) ambientais, com a nova preocupação com a qualidade do ambiente urbano e dos espaços públicos. A reabilitação urbana, para além da requalificação física, obriga a atuações de regeneração e de revitalização urbana que garantam uma atuação integrada ao nível sociocultural e económico (Conselho da Europa: 2004; Pinho: 2009).

Portugal e a brevíssima história da reabilitação

Em Portugal, em meados da década de 1950, surgem os primeiros «planos de melhoramento» e os «planos de embelezamento» urbano, onde a administração central tenta orquestrar e conciliar em objetivos comuns a ação anteriormente dispersa da Direção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU), da Junta Autónoma das Estradas (JAE) e dos municípios. Criam-se as primeiras «comissões do plano de melhoramento» (por exemplo, em Alfama e Valença)³. A Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), sobretudo com a criação das suas delegações regionais — algumas com grande atividade na regulação urbana, como sucedeu em Évora —, tem também um papel relevante nesses processos. Gradualmente, ampliam-se as zonas protegidas, que passam a abranger núcleos urbanos, e procura-se controlar outros impactos com a criação das «comissões de estética». Iguamente marcante para as intervenções em CH foi, a partir de 1934, o surgimento dos primeiros instrumentos reguladores como os «planos gerais de urbanização» e a criação, em 1944, da DGSU.

Paulino Montês (vogal da Junta Nacional da Educação — JNE) propõe, em 1954, uma pioneira classificação da Baixa Pombalina «como imóvel de interesse público» assim como a proteção do conjunto constituído pela Avenida da Liberdade

e pelas praças dos Restauradores e do Marquês de Pombal. Curiosamente, estas propostas são contraditadas pela Câmara Municipal de Lisboa (CML), que argumenta com a incapacidade de o poder central gerir a «dinâmica construtiva» da capital e ressaltando a capacidade técnica da autarquia para poder lidar com a «proteção» deste conjunto (que só muito recentemente passou a contar com um plano de salvaguarda)!

Multiplicam-se iniciativas similares por muitas outras cidades de diversas províncias. Depois do Plano de Urbanização da Zona do Castelo (de Faria da Costa) e do 1.º Plano de Urbanização de Guimarães (de Moreira da Silva, 1953), Francisco Azeredo é nomeado, em 1955, pelo ministro Arantes e Oliveira, responsável pelo «Arranjo da zona antiga de Guimarães», e, em 1957, propõe-se a classificação desta área da cidade «onde nasceu Portugal» como imóvel de interesse público. Em Óbidos, depois do restauro das fortificações iniciado, em 1932, pela DGEMN, complementado, a partir de 1946, com o projeto de uma pousada na alcáçova, sucedem-se intervenções urbanas, tais como o calcetamento de ruas e largos e a reconstrução do alpendre do Largo do Pelourinho, ações depois continuadas pelo município.

Paralelamente, os concursos «Aldeia mais portuguesa de Portugal» e os processos «Melhoramentos rurais» e «Colóni-

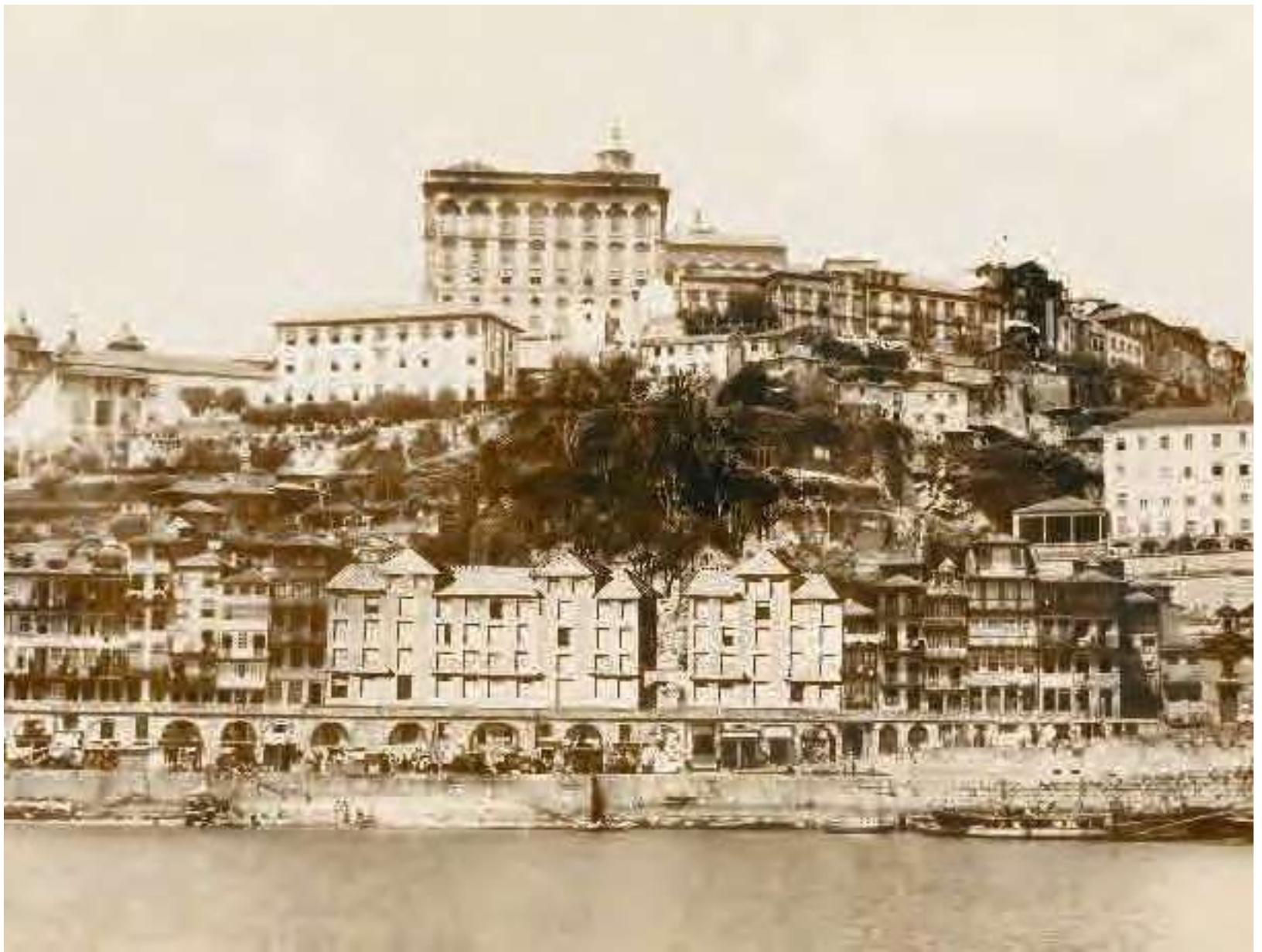


zação interna» ilustram a cautelosa importância que o Estado Novo, sobretudo a partir da década de 1940, atribui ao património vernáculo de um país ainda tão atrasadamente rural⁴.

A concretização do «Inquérito à Arquitetura Portuguesa» proposto pelo Sindicato dos Arquitetos (realizado entre 1955 e 1960), e financiado pelo ministro Arantes e Oliveira, e a reedição do precioso livro de Orlando Ribeiro, o fundamental *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (originalmente publicado em Coimbra em 1945), a gradual publicação dos estudos de antropologia cultural e etnográficos, como os desenvolvidos por Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira, modificam profundamente a perceção do valor do nosso património vernáculo.

Como sucedeu em outros países europeus, entre nós a década de 1960 revoluciona a importância atribuída ao património urbano, e nos anos 70 podemos arriscar dizer que estamos já na vanguarda da Europa!

Realizam-se nos anos 60 encontros sobre urbanismo com a presença dos melhores especialistas mundiais, e em 1968 cria-se, dentro da DGSU, o pioneiro Serviço de Defesa e Recuperação da Paisagem Urbana e os Serviços de Ordenamento da



←

Porto, o Barredo em 1968, fotos do relatório de Fernando Távora no Estudo de Renovação Urbana do Barredo.

CM Porto, 1968.

↙

Porto, Barredo, propostas de Fernando Távora incluídas no Estudo de Renovação Urbana do Barredo (antes e depois).

CM Porto, 1968.

Paisagem Rural, o que demonstra a proximidade com as teses de Gordon Cullen e Kevin Lynch. Destes serviços saíram alguns dos técnicos que, na Divisão de Estudos de Renovação Urbana da nova Direção-Geral do Planeamento Urbanístico (DGPU) (sucédânea da DGSU), irão, a partir de 1985, criar o inovador «programa de reabilitação urbana», dos célebres gabinetes técnicos locais (Pinho: 2009).

No Algarve, o arquiteto Cabeça Padrão (da DGSU) desenvolveu inovadores «estudos de prospeção e defesa da paisagem urbana do Algarve», concretizados entre 1965 e 1970. A ideia essencial destes estudos consistia em delimitar núcleos urbanos e vernaculares do Algarve com relevante valor enquanto património, para os salvaguardar dos processos de demolição provocados pela forte renovação urbana que já se iniciara. Dos cerca de 50 volumes previstos produziram-se 31, estudos que depois foram esquecidos nos arquivos da administração central, o que facilitou imensamente o sistemático desmantelamento do património urbano e vernacular do Algarve, no fim das décadas de 1970 e de 1980.

Ainda nos finais da década de 1960, em Lisboa, importa destacar o pioneirismo do (ainda recentemente publicado) *Estudo das zonas ou unidades urbanas de carácter histórico-artístico*, da autoria de José-Augusto França, encomendado pelo

Município, em 1967, onde se propõem delimitações e «zonas privilegiadas para preservação» a estabelecer através do Plano Diretor de Urbanização de Lisboa, procurando salvaguardar diferenciados núcleos de arquitetura do pombalismo, integrados num vasto programa de reabilitação da arquitetura iluminista do pós-terramoto de 1755.

Nos finais desta década surge um dos mais relevantes contributos para a breve história da «nossa» (e não só nossa) reabilitação urbana, um primeiro modelo de conservação do património urbano desenvolvido numa perspetiva integrada, interdisciplinar, onde a consideração dos valores históricos e artísticos se reconcilia com as suas fundamentações sociais: o *Estudo de renovação urbana do Barredo*⁵, desenvolvido pelo arquiteto Fernando Távora, em 1969.

O estudo de Távora para o Barredo antecipa soluções e princípios de intervenção muito similares aos adotados em 1969 para o CH de Bolonha, em Itália (Cervellati e Scannavini: 1973). Távora propõe um novo desígnio, a que chamaríamos hoje «uma reabilitação cautelosa, socialmente atenta e passível de poder ser alargada a outras partes da cidade» do Porto, recusando a demolição sistemática deste bairro insalubre para a sua «refundação moderna» (eis um paradoxo: um bairro que nos anos 50 teve a sua demolição prevista e que merece hoje a distinção de estar inscrito na Lista do Património Mundial da UNESCO).

Associando a ação física à intervenção social, relevando a importância dos processos participativos, o cuidado na conservação do que tem valor, conciliada com a necessidade de beneficiar, de permitir condições para vidas contemporâneas, Távora propõe um «continuar-inovando»⁶, que introduz entre nós, na prática, os princípios da reabilitação integrada!

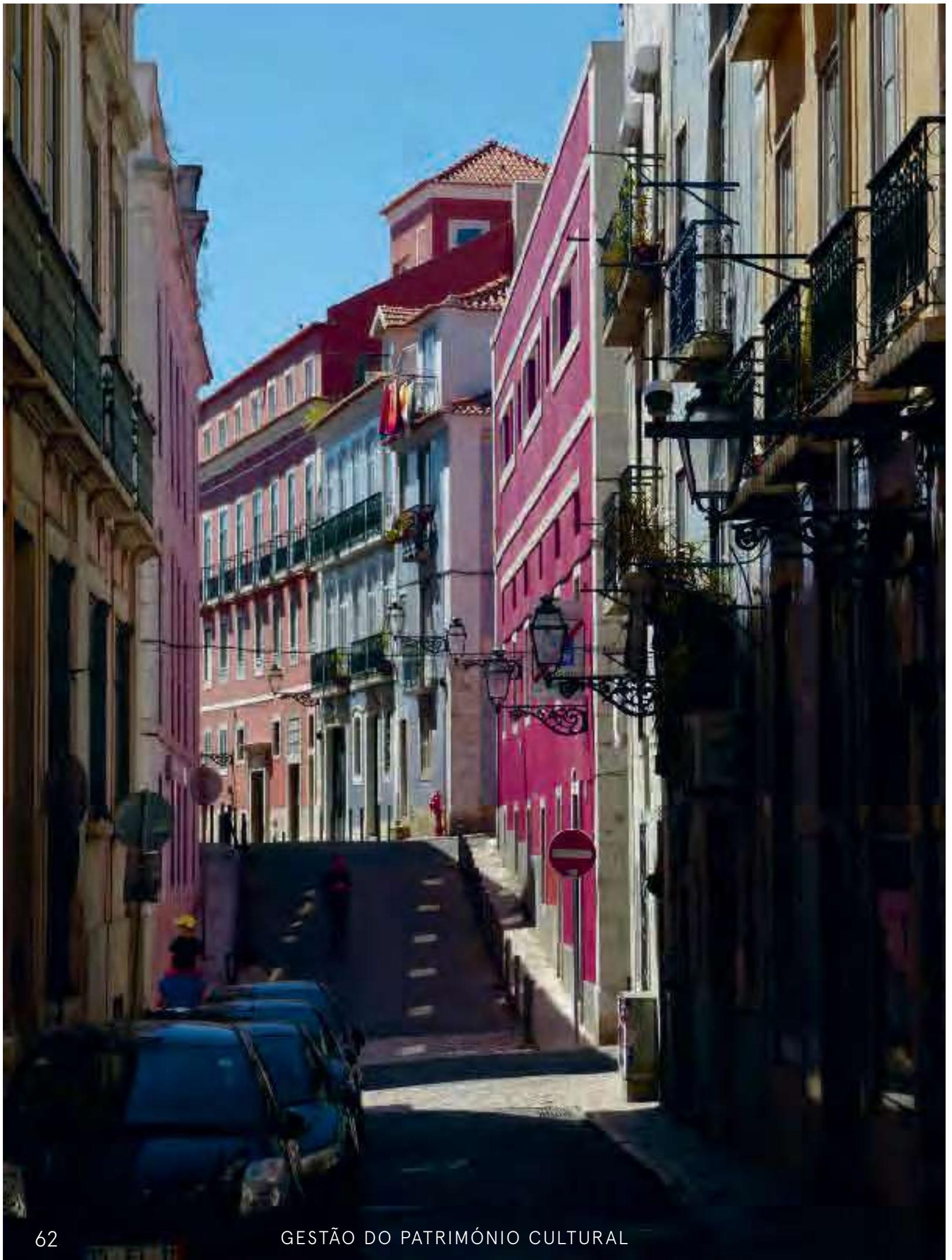
Na reabilitação, *less is more, and not a bore!*

A Revolução de Abril, ao permitir a descentralização e ao criar um novo e amplíssimo poder para os municípios, abre novos caminhos a estes processos de génese local e participativa – com o movimento SAAL, iniciado por Nuno Portas, depois amplificado pelos gabinetes de apoio técnico (GAT) e os gabinetes técnicos locais (GTL), o sonho e a teoria tornam-se práxis. Por iniciativa central, cria-se em outubro de 1974, no Porto, o Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo (CRUARB), tendo como comissário o arquiteto Jorge Guimarães Gigante, que prossegue os anteriores objetivos propostos por Távora.

E assim se inicia a particular experiência portuguesa de reabilitação urbana integrada, baseada numa gestão social e participada dos «centros históricos», depois recorrendo aos GTL, surgidos no quadro do «programa de reabilitação urbana» (PRU), depois de 1987 designado «programa de recuperação de áreas degradadas» (PRAUD), a partir do qual nasceram muitos dos «gabinetes de centros históricos» que em diversas cidades lhes sucederam, tornando-se durante duas décadas uma prática de referência.

Sem sofrer as destruições urbanas da Segunda Guerra Mundial, Portugal, nas últimas duas décadas do século xx, está a par da vanguarda mundial no que se refere a processos de reabilitação urbana integrada e abre-se também ao mundo, sendo pioneiro em alguns dos domínios de inscrição de bens na Lista do Património Mundial, que se inicia com os monumentos (Convento de Cristo, em Tomar; Mosteiro da Batalha;





Mosteiro de Alcobaça; Mosteiro do Jerónimos e Torre de Belém, em Lisboa), estendendo-se depois a conjuntos e «cidades históricas» (Évora, Angra do Heroísmo, Porto, Guimarães, Elvas e as suas fortificações, agora a Universidade de Coimbra), às paisagens culturais (Alto Douro Vinhateiro; Floresta Laurissilva da Madeira; Paisagem Cultural de Sintra, Paisagem da Cultura da Vinha da Ilha do Pico) e os sítios arqueológicos, como o Parque Arqueológico do Vale do Côa (agora incluindo o Sítio Arqueológico de Siega Verde, Espanha).

Tanto Guimarães como o Porto, aqui sobretudo entre 1998 e 2001, quando acolheu uma Capital Europeia da Cultura, introduzem novos capítulos, hoje verdadeiramente fulcrais, para os processos de reabilitação contemporâneos: a requalificação do espaço público, o cuidadoso (re)desenho de ruas e praças, a melhoria das circulações, a regulação dos estacionamento e das acessibilidades ao (e no) centro histórico! No Norte verificamos a sucessão de extraordinários projetos de reabilitação urbana produzidos por um grupo notável de arquitetos, ciclo iniciado com a reformulação dos espaços públicos que se estendem da Foz ao Barredo, com projeto de Manuel Fernandes de Sá (em 1998), continuado com o projeto da Avenida Marginal do Parque da Cidade, desenvolvido por Manuel de Solà-Morales (2001).

Paralelamente desenvolvem-se os projetos de requalificação dos espaços públicos centrais das diversas zonas abrangidas pela iniciativa «Porto Capital da Cultura 2001», processo que foi coordenado pelo Professor Manuel Correia Fernandes e que abrangeu projetos: para a zona leste, Praça da Batalha, do arquiteto Adalberto Dias (em conjunto com Fernando Távora na reformulação da Praça da Batalha); zona leste, Praça D. João I, do Atelier 15, arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez; zona oeste, Praça dos Leões, com desenho dos arquitetos Mercês Vieira e Camilo Cortesão; e, por fim, da zona oeste, Praça de Carlos Alberto, do arquiteto Virgínio Moutinho. Importa acrescentar a estes a reformulação do Aeroporto e o desenho de uma lindíssima rede de metro desenhada por Eduardo Souto de Moura, onde as suas estações se tornam os novos grandes temas, as novas catedrais, da arquitetura do nosso tempo (como a Estação de São Bento, de Álvaro Siza).

A integração conceptual dos princípios da conservação da natureza com a conservação das paisagens culturais (que passam, a partir de 1992, a merecer critérios de inscrição conjuntos na Lista da UNESCO) e o estabelecimento da Convenção Europeia da Paisagem, em 2000 (ratificada por Portugal em 2005), alargou o olhar da conservação sobre todo o território, iniciando-se paralelamente o processo de produção de referentes para o problema, cada vez mais intenso, da regulação da paisagem urbana histórica. Recentemente a UNESCO produziu, em 2011, umas primeiras Recomendações sobre a Paisagem Histórica Urbana, e o ICOMOS prepara as bases de uma futura carta sobre uma das questões que mais têm afetado a relação entre a conservação do património urbano e o planeamento físico das cidades, face às colisões e confrontos, de

escala a problemas de relação contextual; veja-se entre nós o caso dos «pedidos de informação prévia» — um instrumento completamente desadequado para gerir a transformação de património urbano — propostos e contestados para a Colina de Santana, em Lisboa.

A refundação do ICOMOS-Portugal permitiu começar a desenhar as bases de um novo capítulo, o início da colaboração com outros países para conseguir uma mais efetiva salvaguarda do Património Mundial de Origem e Influência Portuguesa (sendo aqui fulcral a criação em Coimbra da rede World Heritage Portuguese Origin — WHPO), ampliação continuada, mais recentemente, pela publicação de um sistemático inventário do *Património de origem portuguesa no Mundo*, editado a partir de 2010 pela Gulbenkian.

Na transição do milénio nem tudo foi positivo, e importa constatar a amnésia propositadamente lançada sobre as práticas e os resultados de duas décadas de experiências de reabilitação urbana integrada ao nível autárquico, promovendo-se um gigantesco retrocesso conceptual: a sistemática extinção dos gabinetes de centros históricos dos municípios e sua substituição pela ação mais atomizada e atualmente predominante (hoje quase exclusiva) das sociedades de reabilitação urbana (SRU), processos que deveriam ser estudados em todas as suas dimensões e, sobretudo, cuidadosamente avaliados. Apesar dessa predominância conseguiram sobreviver, em alguns municípios, outras formas mais cautelosas e participadas de atuar, de um «caminhar e medir», como o antigo GTL de Guimarães, que foi dirigido durante décadas pela arquiteta Alexandra Gesta, e que se tornou o exemplo (nacional e internacional) das boas práticas da conservação e reabilitação de património urbano dos finais do século xx e inícios do novo milénio.

Problemas de hoje: novas formas de segregação ou o consumismo como cultura

Depois de destruímos o território e as periferias com processos desregulados de expansão urbana, o regresso ao centro das cidades e a densificação urbana tornaram-se hoje os temas da moda: a reabilitação — na verdade dezenas de anos depois de ela já se ter iniciado entre nós — tornou-se a grande descoberta política. O drama é que esta «nova» reabilitação, tão amplamente proposta, na sua ideologia e fundamentação política, é bem distinta daquela pela qual começámos a lutar depois do fim do moderno.

O País sabe hoje como construir no (e com o) já construído. As universidades e os centros de ciência resolveram os principais problemas de conhecimento (temos hoje alguns dos melhores cientistas mundiais na conservação), criámos pós-graduações ao melhor nível (temos cursos de formação de base e de especialização de excelência); as empresas organizaram-se em grémios e as corporações definiram colégios de especialidade; fundámos novas disciplinas de síntese (como a Conservação, ou a Arqueologia da Arquitetura), e surgiram até novas profissões, como a de conservador-restaurador.

No momento em que se resolveram os grandes obstáculos do conhecimento, quando se definem novos tipos de planos urbanísticos de quarta geração, como o PDM de Lisboa, onde a reabilitação (aparentemente) deveria ser a regra (porém, no que se refere à Colina de Santana este conceito ainda não foi aplicado na prática), quase todas as condições parecem reunidas para a reabilitação se tornar o novo paradigma da nossa



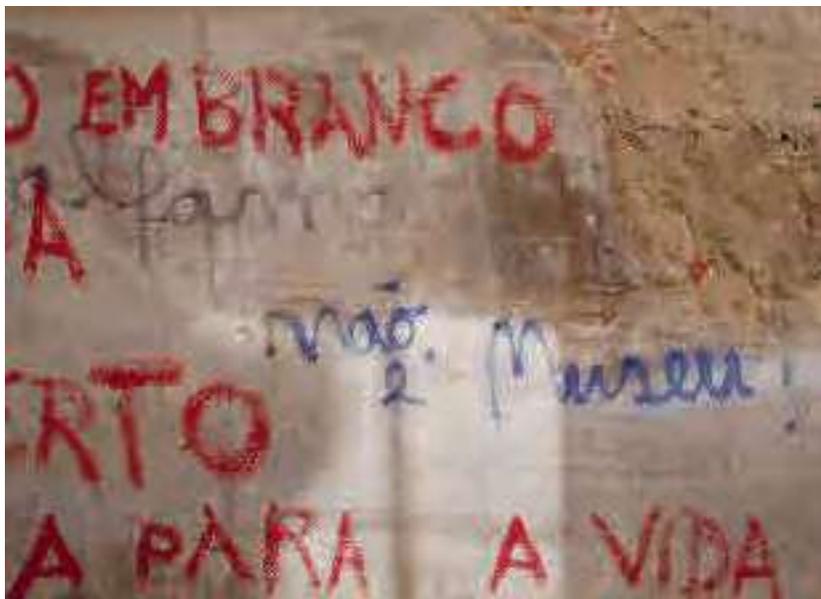
cultura construtiva. Mas o que efetivamente hoje se promove como «reabilitação» está muito longe de corresponder ao seu significado, conformando uma gigantesca fraude.

Desenhar diretrizes internacionais para lidar com a conservação de património e promover a reabilitação urbana demorou o seu tempo. Quando se fundou o ICOMOS e se redigiu a Carta de Conservação e Restauro de Veneza, em 1964, previa-se um documento orientador para a intervenção em cidades históricas, o qual só surgiu muito depois, já em 1987, com a Carta de Washington – Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas. Algumas contradições e incoerências desta carta provocaram a – ainda relativamente recente – redação de uma nova carta aprovada em Paris, em 2011 – Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e a Gestão das Cidades e Conjuntos Urbanos Históricos.

Nesta nova Carta, os valores a preservar no património urbano são (em tradução livre e com itálicos nossos):

«1 – *[a] autenticidade e a integridade das cidades históricas [...]: o carácter histórico da cidade e o conjunto dos elementos materiais e espirituais que lhe determinam a imagem, em especial: a – a forma urbana definida pela trama, o parcelário, os espaços verdes e relações entre os diversos espaços urbanos: espaços construídos, es-*

paços livres, espaços planeados; b – a forma e o aspecto dos edifícios (interior e exterior) tal como são definidos pela sua estrutura, volume, estilo, escala, materiais, cor e decoração; c – as relações da cidade com o seu ambiente natural ou criado pelo homem; d – as diferentes funções que a cidade adquiriu ao longo do tempo; e – as tradições culturais, técnicas tradicionais, o espírito dos lugares e tudo o que contribui para a identidade de um lugar; 2 – as relações que existem entre o sítio na sua totalidade, as suas partes constituintes, o seu contexto e as partes que formam esse contexto; 3 – [o] tecido social, a diversidade cultural; 4 – [o]s materiais não renováveis, minimizando o seu consumo e estimulando a sua reutilização e reciclagem.» A mesma Carta de La Valletta, no que se refere à introdução de arquitetura contemporânea na cidade histórica, defende que se devem «[...] respeitar os valores do lugar e da sua envolvente. [...] O respeito dos valores, modelos e estratos históricos deve inspirar as intervenções arquiteturais apropriadas às suas condições espaciais, visuais, imateriais, funcionais. [...] Independentemente dos estilos e modos de expressão, toda a nova arquitetura deve evitar os efeitos negativos dos contrastes drásticos ou excessivos, a fragmentação e interrupção da continuidade do tecido urbano»⁷.



←

Fachadismo no quarteirão

Carlos Alberto, Porto.

Esmeralda Paupério, 2007.

←

Lisboa, Alfama, o turismo não é sempre bom!

José Aguiar, 2002.

↙

Lisboa, Alfama não é museu!

José Aguiar, 2002.



As subtilezas das variações nas redações, a gincana da evolução do pensamento internacional no que se refere à conservação do património urbano, os continuados reforços de sublinhados, apontam alguns dos principais problemas que agora, no novo milénio, também enfrentamos.

Vivemos no «tempo em que a cultura se tornou consumo e o consumo uma cultura» (Santos: 2010), como sublinhou Boaventura Sousa Santos, e onde o discurso anti-Estado capturou o próprio Estado, conduzindo-o — obviamente também na cultura e na conservação — para o serviço de grandes grupos económicos privados (Santos: 2010). Como em outros países, nasceu em Portugal aquilo que Rivera Blanco classificou como «um avassalador consumo patrimonial» (Blanco: 2001). A ideologia económica que guia os poderes dominantes, aqui e na Europa, defende a exploração do património cultural como qualquer outro recurso, um mero bem de consumo, dando lugar a uma nova e massiva indústria que explora as experiências do passado, com a conseqüente perda da identidade coletiva que se segue.

Em vez de políticas que promovam uma desejável heterogeneidade funcional, correspondendo ao novo ideal de poder viver, trabalhar e recriar-se na mesma cidade e bairro (Nova Carta de Atenas do Urbanismo, de 2003), a expulsão do trabalho para a periferia e a excessiva promoção de habitação no

centro — sobretudo de hotéis no centro do centro — que estamos a verificar em cidades como Lisboa (no quadro do atual PDM) estão a conduzir a um novo tipo de segregação funcional que acentua novos fenómenos de guetização funcional e social. Estude-se, por exemplo, o que hoje sucede com instituições como a Ar.Co., que desenvolveu um trabalho notável de integração na Colina do Castelo, da qual hoje tem de sair, fundamentalmente devido a restrições de acesso e de transporte, estabelecidas pela empresa pública EMEL, e que interditam na prática o afluxo de novos alunos⁸. O caso da Colina de Santana, onde se pretende retirar a cultura e a economia da Medicina para propor uma monofuncionalidade habitacional com novas construções anulando as últimas cercas ainda existentes dos antigos conventos hospitais, é outro exemplo da perversão destes processos ditos de «reabilitação».

Ainda no centro, a economia liberal conjugou-se com o fetichismo patrimonial para promover os «centros históricos» como novas Disneylândias, i. e., a reabilitação do património urbano orientada para criar parques temáticos destinados ao consumo hedonista de um turismo massificado: o património tornou-se uma apressada alternativa ao cinzentismo de um mundo cada vez mais monossómico, escreveu Choay, em 2005, provocando o que alguns consideram ser verdadeiros «*terramotourism*»⁹. Se antes os residentes da classe média e os mais desfavorecidos não podiam competir com os bancos no acesso aos locais centrais, algo de similar se passa agora na impossibilidade de competirem com as empresas hoteleiras ou com os condomínios de luxo.

Na gestão do património, têm hoje também reflexos profundos os novos fenómenos da mundialização, de normalização mediática, de globalização e forçada amnésia que se associam a uma efetiva perda do direito à cidade (Lefebvre: 1968). A crise económica acelerou, entre nós, processos de expulsão social (*gentrification*), que, associados à rapidíssima liberalização das rendas, estão ativamente a repelir os mais desfavorecidos dos «centros históricos», surgindo novos fenómenos de segregação (áreas destinadas a turistas e conjuntos que se tornam locais de uma *griffe* reservada).

Vulgarizaram-se as limitações do acesso aos monumentos nacionais e a imóveis de interesse público, entregues à gestão de entidades privadas sem que se garanta o acesso (tendencialmente gratuito) dos cidadãos nacionais, património convertido a usos privados e turísticos sem garantir a reversibilidade das operações efetuadas. O que levanta a questão: se um monumento classificado é essencial para a nossa identidade enquanto portugueses, como podemos aceitar exclusões tão extensivas ao nosso direito de usufruto e de acesso à cultura? Não estará a nossa Constituição em causa? A clara vontade da facilitação extrema deste novo consumismo levou à proposta de se retirar o património da dominialidade pública,

felizmente anulada *in extremis*, depois de uma grande mobilização das organizações patrimoniais.

Outro dos sinais desta sistemática entrega do património a interesses demasiado privados é o desguarnecimento das instituições responsáveis no campo da cultura e a sua suborcação, com redução brutal do tempo para decisões fulcrais e, ainda mais, do próprio número de técnicos, o que afeta muitíssimo a qualidade dos serviços. Mais grave ainda é a constante desautorização técnica dos serviços responsáveis pelos responsáveis políticos diretos, i. e. multiplicaram-se, na última década, decisões políticas sobre conservação tomadas contra a fundamentação aduzida pelos organismos e técnicos da mesma tutela. É um triste exemplo desta desautorização o caso das Cardosas, denunciado pelo ICOMOS em 2012: os serviços regionais da Cultura do Norte invalidaram as demolições propostas no projeto das Cardosas e foram depois desautorizados pela direção política central¹⁰; ao contrário do que foi então divulgado publicamente, deste projeto não foi dado conhecimento prévio à UNESCO e não se obteve a sua validação, factos que o ICOMOS-Portugal confirmou depois da sua denúncia à UNESCO (ICOMOS: 2013).

A explosão do fachadismo em vez da cuidadosa reabilitação da arquitetura da cidade

Antes da fase SRU e com a exceção do Porto, onde a intervenção à escala do grande «quartirão-edifício-projeto» era já, infelizmente, a prática mais corrente, as reabilitações desenvolvidas pelas nossas autarquias desenvolviam-se de acordo com um modelo socialmente mais cauteloso, o mais defendido conceptual e teoricamente (i. e., no quadro da doutrina internacionalmente aceite). Por todo o país atuava-se lote a lote, casa a casa. Reabilitava-se para manter quem residia nos centros históricos, a reabilitação não era pretexto para o expulsar da cidade! Os processos de governança eram adequados: atuava-se *bottom-up* e com participação dos residentes (por isso se situavam no próprio «local do crime» os gabinetes dos centros históricos) e não *top-down*, como sucede hoje na fase das SRU!

A evolução do pensamento tecnológico, pautado por uma verdadeira revolução na capacidade e nas formas de a engenharia civil lidar com as anomalias das antigas construções e, sobretudo, na aceitação do valor da cultura construtiva como um dos primordiais valores da própria arquitetura (lembremos das Recomendações ISCARSAH-ICOMOS¹¹ sobre a intervenção em estruturas), permitiu-nos desenvolver soluções mínimas e pouco intrusivas e novas metodologias de atuação de reparação e reforço estrutural (ICOMOS: 2003).

Estas atuações garantiam a preservação da cultura da construção e, sobretudo, do sistema de parcelamento, enquanto um dos elementos essenciais da arquitetura da cidade. Para além obviamente dos grandes monumentos carregados de arte e história, as parcelas, no seu ritmo fundador fundiário, são os elementos que estruturam a forma, a imagem, as possibilidades concretas nos usos e de vida urbana.

A cidade e as arquiteturas antigas são palimpsestos e contêm dentro de si estratos, sedimentos, testemunhos dos diversos tempos, registando permanências de longo prazo ou alterações e lacunas produto de cataclismos ou da ação do homem, que a arqueologia urbana estuda e esclarece.



Para além do sistema de espaços públicos, dos traçados, das morfologias, o parcelário corresponde a diversas tipologias edificatórias, que foram constantemente adaptadas para permitirem a vida ao longo dos tempos.

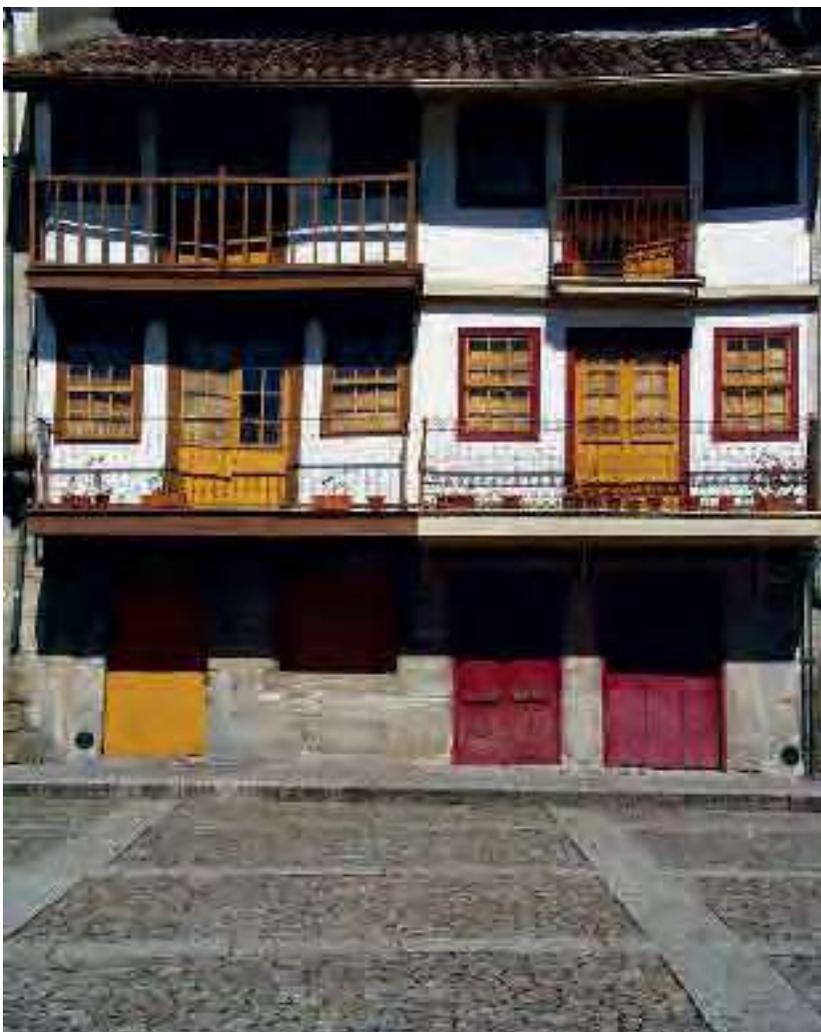
Sendo tão importante para a conservação urbana, os mais reconhecidos planos de salvaguarda lidam muito atentamente com a questão do parcelário: os Franceses fazem dos planos de ocupação do solo, da gestão da edificabilidade parcela a parcela, a base da sua política de salvaguarda; os Espanhóis estabelecem, como sucedeu em Santiago de Compostela, a permanência desta arquitetura da cidade fundada no sistema de parcelamento, a base do essencial das ações de regulação em projeto.

Guimarães é uma das poucas cidades portuguesas que têm mantido de forma extensiva e coerente estas boas práticas, de atuar de acordo com os princípios da intervenção mínima e casa a casa, recorrendo a um desenho atento às singularidades patrimoniais mas também criativo, de uma arquitetura que constrói sabiamente no (e com o) já construído, e integrando uma lúcida contemporaneidade, evitando o reparcelamento e os realojamentos sistemáticos.

A necessidade de manter a parcela salvaguarda as arquiteturas dos diversos tempos que as ocupam: um lote gótico não é um lote pombalino, e há uma correspondência direta entre estes sistemas de partição do solo urbano e os sistemas construtivos e espaciais, na permanência da singular economia construtiva de cada uma dessas distintas épocas. Nasce daqui a necessidade, verdadeiramente vital em reabilitação, de adequar os programas de usos previstos às específicas características morfotológicas e construtivas das preexistências: não é o edifício antigo que se adequa ao programa, é o programa que se adequa ao imperativo de salvaguardar os valores patrimoniais!

A transformação cautelosa do edificado preexistente é considerada a única fórmula adequada à manutenção da autenticidade e integridade patrimoniais e sua adequação às novas formas de uso e de procura que hoje estão a ocorrer. O mercado, hoje, procura tipologias bem diversas daquelas maciçamente produzidas pela falida indústria da nova construção, há novos residentes que podem verdadeiramente dar azo à regeneração social e à revitalização económica «criativa» (utilizando os chavões da moda).

A alteração da tipologia fundiária num CH introduz pressões nos usos que o sistema urbano (ruas apertadas, circulações res-tritas) não consegue resolver, e inicia-se um processo caótico



↶ ↑

Guimarães, Praça de Santiago, antes e depois.

Arq.^a Alexandra Gesta, CM Guimarães 1970
/ José Aguiar, 2007.

marcado por uma excessiva rapidez na mudança (que afeta o fulcral *stabilitas loci*).

A reanexação cadastral e o fachadismo (i. e., a sistemática demolição do interior dos lotes para os renovar com novas construções ocultas pelas antigas fachadas) são, nestas boas práticas, uma absoluta exceção. Mas hoje em Portugal, nas nossas principais cidades, como o Porto e Lisboa, essa exceção tornou-se regra e, mais do que isso, é proposta pelo imobiliário como o modelo desejável a seguir!

O fachadismo destrói os valores espaciais, anula os valores artísticos e construtivos presentes no interior dos edifícios antigos, oblitera o valor dos edifícios como documentos e produto de arte urbana, da arte arquitetónica e da arte de construir. Acresce a tristeza de que o fachadismo impede a possibilidade de, em lotes onde a materialidade original de edifícios anteriores desapareceu, poderem surgir novas arquiteturas dignas de terem um rosto, impedindo perversamente qualquer possibilidade de expressão urbana do nosso tempo.

No entanto, a reabilitação que na verdade é uma descarada renovação travestida de fachadismo está, exatamente neste preciso momento, a ser proposta como o modelo de referência para Portugal. Há cerca de um mês, precedido por um jantar de gala na muito particular Sala do Risco, no Pátio da

Galé, no Terreiro do Paço, em Lisboa, com a presença de altos responsáveis políticos (um ministro e o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa), para distinguir os melhores projetos de «reabilitação» foi entregue um «Prémio nacional de reabilitação urbana 2014» atribuído ao Passeio das Cardosas, no Porto, aí considerada como o melhor exemplo de intervenção reabilitadora para uso residencial do ano. A notícia correu célere, a televisão, os *media* digitais e os poucos jornais impressos que restam deram-lhe grande destaque.

Em nenhuma dessas notícias sobre este publicitado prémio se disse que, sendo um prémio de projeto, do júri não faziam parte a Ordem dos Arquitetos nem a Ordem dos Engenheiros, que nem o Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (órgão público com competências específicas neste domínio) nem a Secretaria de Estado da Cultura (órgão de tutoria nas questões do património) designaram representantes seus. Em nenhuma notícia se revelou que na verdade se tratava de um prémio do imobiliário, avaliado por um júri de não especialistas onde apenas um dos membros possui conhecimentos científicos e disciplinares relevantes em reabilitação.

Em nenhum momento desta «festa» se divulgou que o ICOMOS-Portugal – ONG consultativa da UNESCO para as questões referentes à salvaguarda do património mundial – tinha apresentado, em abril de 2012, um relatório preocupante sobre o Passeio das Cardosas e pedido a urgente intervenção da UNESCO, para uma avaliação independente que ainda conseguisse minorar os danos causados com este projeto.

Nesse relatório, o ICOMOS denunciou irregularidades graves que considerou afetarem decisivamente a autenticidade e a integridade do valor universal excecional atribuído ao CH do Porto, sobretudo devido ao fachadismo dos projetos das Cardosas e às demolições maciças do interior de todo um quarteirão e de diversos edifícios antigos situados dentro da zona classificada de proteção integral, aprovada pela UNESCO¹². E, para não me alongar em excesso, cito apenas o parágrafo conclusivo desse relatório ICOMOS-Portugal de 2012, depois também objeto de um encontro no Porto (ICOMOS-Portugal: 2013) de onde saiu uma importante declaração sobre as nossas más práticas de reabilitação urbana¹³:

«Le cas du Centre Historique de Porto est l'un de ceux qui actuellement présentent les plus grands problèmes en ce qui concerne la perte de valeurs d'authenticité et d'intégrité ainsi que progressivement de la valeur universelle exceptionnelle attribuée par le Comité du Patrimoine Mondial de l'UNESCO en 1997. La manière comme le Bien est géré et la vision exclusivement économiciste et une politique du façadisme qui préside sa gestion nous permet de nous inquiéter pour sa conservation future.»

A reabilitação foi como um sonho do qual acordamos para um pesadelo. Um sonho ecológico, culturalmente atento à qualidade dos lugares e das memórias, numa procura identitária onde descobríamos um novo desenho, de um construir no (e com o) construído, entre a cautelosa cautela e o (subtil ou ostensivo) atrevimento poético; e sai-nos na sorte a desonestidade do fachadismo, o sistemático roubo identitário para criar artificiais parques temáticos, que se multiplicam, justificando o mais despudorado processo de segregação social de que há memória, num Estado conduzido para o serviço, satisfação e enriquecimento de grupos privados (Santos: 2010).

Guimarães ainda resiste (até quando?); em Évora renasce a esperança; no Porto, apesar das Cardosas, parecem surgir



↑
**Guimarães, reabilitar a cidade é projetar com
 (e para) a sua população.**

José Aguiar, 2006.

outras vias (é hoje vereador responsável pelo Urbanismo um grande arquiteto e um grande Professor de Arquitetura); em Lisboa outro(a)s vereadore(a)s que também são arquiteto(a)s conseguiram suspender o processo de renovação acelerada da Colina de Santana e promoveram a ideia, lançada pelo ICOMOS-Portugal (em sessão da Assembleia Municipal de 11 de fevereiro de 2014), de candidatar os vários núcleos históricos do centro — da única cidade capital da Europa onde ainda subsistem pedaços da cidade islâmica, da cidade de Quinhentos ou da do Iluminismo — a inscrição na Lista do Património Mundial da UNESCO. Se estas lutas pela cidade são sinais de vida... então há esperança!

A reabilitação dos lugares obriga a uma cuidadosa orquestração de interesses, a sustentabilidade do restauro físico depende da garantia de usos contemporâneos, obriga à integração de olhares e perspetivas, exige novas formas de governança baseadas na participação, para que seja possível uma vida coletiva. Se política urbana é a expressão de uma vontade de cidade, se entendemos as cidades como a ideal comunidade dos homens, então o centro tem de ser de todos, dos do centro mas também dos da periferia. Se a reabilitação obriga à integração de ações físicas com políticas sociais e económicas ligadas a processos de regeneração e revitalização urbana (Conselho da Europa: 2004), numa restituição da cidade à estima pública (Pereira: 1987), então devemos privilegiar processos de heterogeneidade, de miscigenação, que evitam a exclusão sociourbanística, e garantindo que «o direito à cidade é o direito à diferença» (Lefebvre: 1968; Guerra: 2007).

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. — *Arquitetura Popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

AGUIAR, J. — Após Veneza: do restauro estilístico para o restauro crítico (1964-1980)». *100 Anos de Património, Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010, pp. 219-237.

—RIBEIRO, V.; REIMÃO COSTA, M. — *Reabilitar a Reabilitação e Continuar Inovando. Lições dos anos sessenta: Cabeça Padrão, José-*

Augusto França e Fernando Távora. *Homeland*, jornal da Participação Portuguesa na Bienal de Veneza, 2014 (no prelo).

AMENDOEIRA, A. P. — Porto Património Mundial: entre as Cardosas e a Reabilitação. Cidades históricas em tempos sombrios. *Seminário Porto Património Mundial: Boas práticas em reabilitação urbana*. ICOMOS, Porto, 25 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.icomos.pt/images/pdfs/ANP.pdf>. Consultado em 26 de abril de 2014.

BLANCO, J. R. — *De varia restauratione. Teoría e historia da la restauración arquitectónica*. Valladolid: Editorial América Ibérica, 2001.

CABEÇA PADRÃO, J., et al. — *Prospecção, preservação e recuperação de elementos urbanísticos e arquitectónicos notáveis, em áreas urbanas e marginais viárias, na região do Algarve*. Lisboa: DGSU, 1965-1970, 31 vols.

COSTA, A. A. — Identidade nacional e património construído — arquitectura, cidade e território. Conferência de abertura das comemorações do Dia Internacional dos Monumentos e Sítios, 18 de abril de 2009. Encontro: *O Património e a Ciência!*. Coimbra: Universidade de Coimbra/ICOMOS-Portugal/PPCULT/IGESPAR, 2009. Disponível em: <http://icomos.fa.utl.pt/documentos/2009/AAC2009Identidadenacionalepatrimonio.pdf>. Consultado em 14 de maio de 2014.

—BRANDÃO, A. S. — *A Requalificação da Baixa Portuense — uma oportunidade para o Porto, em 2001*. Dissertação elaborada no âmbito do Mestrado em Planeamento e Projecto do Ambiente Urbano, FAUP. FEUP (Orientação do professor catedrático Manuel Fernandes de Sá). Porto: FAUP/FEUP, 2009.

CERVELLATI, P. L.; SCANNAVINI, Roberto (eds.) — *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*. Bologna: Il Mulino, 1973.

CHOAY, F. — *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

— *Património e mundialização: Problemáticas e estratégias*. 2.ª ed. Évora: Licorne-CHAIA, 2005.

CONSELHO DA EUROPA — *Guidance on Urban Rehabilitation*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2004.

CUSTÓDIO, J. — *Renascença artística» e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal durante a 1.ª República*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Évora: Universidade de Évora, 2009 (policop.).

FERRÃO, B.; FERRÃO AFONSO, J. — A Evolução da Forma Urbana de Guimarães e a Criação do seu Património Edificado. *Dossier de candidatura de Guimarães a Património Mundial*. Disponível em http://www.cm-guimaraes.pt/uploads/writer_file/document/799/470409.pdf. Consultado em 24 de abril de 2014.

FRANÇA, J.-A. — *Estudo das zonas ou unidades urbanas de carácter histórico-artístico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013 [1.ª ed.: Lisboa, CML, 1967].

GIOVANNONI, G. — *Città vecchia ed edilizia nuova. Nuova Antologia*. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1931 [ed. or., Milão, 1913]. [Trad.: cf. KÜHL: 2013.]

GRANDE, N. — Do Património Mundial ao Património Local. A Cidade e o Território em mudança: o lugar do Património. *Conferência no Dia internacional dos Monumentos e Sítios, Museu de Antropologia, Lisboa*, 28 de abril de 2012. Lisboa: ICOMOS-Portugal, 2012 (policop.).

GUERRA, I. — Um olhar sobre a cidade: Perspetiva sociológica da reabilitação urbana. *Encontro Reabilitação urbana: limites e potencialidades*, 18 e 19 de março. Setúbal: Ordem dos Arquitectos e Santa Casa da Misericórdia de Setúbal, 2007 (handout policop.).

ICOMOS — *Recomendações para a Análise, Conservação e Restauro Estrutural do Património Arquitectónico*. Princípios aprovados durante a 14.ª Assembleia Geral do ICOMOS em Victoria Falls, Zimbabué, outubro de 2003. Trad. Paulo Lourenço e Daniel Oliveira. Disponível em http://www.civil.uminho.pt/masonry/Publications/Recomendacoes_ICOMOS.pdf. Consultado em 29 de abril de 2014.

____ *Principes de La Valette pour la sauvegarde et la gestion des villes et ensembles urbains historiques*. [Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e a Gestão das Cidades e Conjuntos Urbanos Históricos.] Paris: ICOMOS, 2011. Disponível em http://www.international.icomos.org/Paris2011/GA2011_CIVVIH_text_EN_FR_final_20120110.pdf. Consultado em 24 de abril de 2014.

ICOMOS-Portugal — *Declaração do Porto: um olhar de hoje sobre as dinâmicas da conservação e reabilitação de cidades históricas*. Seminário Porto Património Mundial: Boas práticas em reabilitação urbana. Porto, 25 de Outubro de 2013. Porto: ICOMOS, 2013. Disponível em: <http://www.icomos.pt/images/pdfs/dec25.10.pdf> (acedido em: 26 de Abril de 2014).

____ *Rapport du Comité Portugais de l'ICOMOS sur l'intervention au quartier « das Cardosas » dans le centre historique de la ville de Porto au Portugal*. Patrimoine Mondial de l'UNESCO, 7 de Abril 2012. Lisboa: ICOMOS-Portugal, 2012 (policopiado).

KÜHL, B. M. (org.) — *Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos*. São Paulo: Ateliê Editorial, col. «Artes&Ofícios», 2013. [Cf. GIOVANNONI: 1931.]

LEFEBVRE, H. — *Le droit à la ville*. Paris: Seuil, 1968.

NETO, M. J. B. — *Memória, propaganda e poder. O restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP, 2001.

PEREIRA, M. L. V. — *Reabilitar o urbano ou como restituir a cidade à estima pública*. Lisboa: LNEC, 1987.

PINHO, A. — *A prática dos Gabinetes Técnicos Locais na Reabilitação Urbana*. Tese de doutoramento em Urbanismo (orientação de José Aguiar e João Cabral). Lisboa: FAUTL, 2009.

RIBEIRO, O. — *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico: esboço de relações geográficas*. 2.^a e 3.^a ed. rev. e atualiz. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1963 e 1967.

RIBEIRO, V.; COSTA, M. R.; AGUIAR, J.; VALVERDE, I. — *Prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve (1965-70)*. A arquitectura tradicional e a preservação do património urbano numa proposta pioneira da antiga DGSU. *Colóquio Internacional de Arquitectura Popular*, Arcos de Valdevez, 2013. Livro de atas [no prelo].

____ Aguiar, J.; REIMÃO COSTA, M. — *Da Aldeia mais portuguesa de Portugal aos Melhoramentos Rurais e à Colonização Interna: O Estado Novo e o Património vernáculo*. Actas da CIAV 2013/7ATP — *Conferência Internacional de Património Vernáculo & Arquitectura de Terra*. Vila Nova de Cerveira: ESAG, 2013. Disponível em (<http://esg.pt/ciav2013/index.php/pt/>), acedido em 24 de Abril de 2014. Ed. inglesa: CORREIA, M.; CARLOS, G.; ROCHA, S. (eds.) — *Vernacular Heritage and Earthen Architecture*. V. N. Cerveira: CRC Press-Taylor & Francis Group, 2013.

SANTOS, B. S. — *Crime que compensa*. *Visão*, n.º 892, abril de 2010.

TÁVORA, F. — *Estudo de Renovação Urbana do Barredo*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Direcção de Serviços de Habitação, 1969 (policop.).

TOMÉ, M. — *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: FAUP, 2002.

NOTAS

1. Sitte, antepassado direto de todos os Krier, tornou-se um dos primeiros «morfólogos urbanos» estudando, *in situ*, dezenas de cidades antigas, procurando as regras do desenho dos espaços públicos através das suas configurações formais, os segredos da articulação entre volumes e vazios, da riqueza formal das diferenças ou continuidades e percebe a fundamental importância dos contextos, obrigando a profundas mudanças nas teorias patrimoniais.

2. Beatriz Mugayar Kühl (cf. Kühl: 2013) compilou e traduziu para português alguns dos textos essenciais deste autor.

3. Em Lisboa, em Alfama, iniciam-se nos anos 40 intervenções de melhoria dirigidas por Veloso Reis Camelo, e formando-se mais tarde (1954) uma «Comissão do Plano de Melhoramento de Alfama»

(como sucedeu em Valença do Minho) que pretendia o desafogo perspético a eixo dos grandes monumentos, acompanhadas de intervenções infraestruturais, como um plano geral de saneamento e o calcetamento de ruas e passeios.

4. Sobre o tema, cf. Ribeiro, Aguiar e Reimão Costa: 2013.

5. Importa realçar que, ao tempo, não se utilizava o termo «reabilitação», que, só muito depois, com as iniciativas do Conselho da Europa e já nos meados dos anos 70, se tornou corrente.

6. «Lições permanentes que o passado garante ao futuro [de um]... continuar-inovando, num movimento constante de modificação para melhores condições, mas respeitando os valores positivos que porventura possam existir e que não deverão, portanto, ser destruídos[,] [onde] as soluções para cada caso, vão desde a simples beneficiação à demolição e reconstrução total.» (Távora: 1969, p. 33.) «Na verdade, basta que venham a ser encontrados, nas demolições a efetuar, elementos de interesse histórico, artístico ou arqueológico, para que a solução proposta seja imediatamente posta em causa.» (Távora: 1969, pp. 70-71.)

7. ICOMOS: 2011, pp. 11-12 e 6. Trad. livre.

8. Parecem-me ser outros exemplos destes processos de «guetização económica» dos núcleos urbanos históricos as políticas de restrição e condicionamento no acesso, ou de estacionamento, promovidas por empresas municipais, dando origem a novas formas de exclusão social. Por exemplo, em Lisboa, a exageradíssima política da EMEL para os bairros históricos, traduzida em brutais condicionamentos de acesso, transformam estes bairros em verdadeiros novos guetos, demarcados por fronteiras (eletrónicas ou com pinos), territórios exclusivos onde apenas os ricos conseguem aceder e suportar os custos de estacionamento (irrealisticamente oneroso), com consequente expulsão de trabalho e de algumas atividades fulcrais, como está a suceder com a Ar.Co., no Castelo, em Lisboa.

9. Termo utilizado, em abril de 2014, em Lisboa, por um coletivo de artistas que realizou pequenas manifestações e afixou cartazes pela Baixa Pombalina de uma ação intitulada «Terremotourism: instruções de emergência em caso de transformação urbana produzida por sismo turístico», protestando com a excessiva introdução de unidades hoteleiras na Baixa e centro de Lisboa, prejudicando o direito de residir na cidade.

10. Consulte-se o artigo, de Patrícia Carvalho, Relatório do ICOMOS-Portugal arrasa intervenção nas Cardosas do Porto. *In j. Público* de 1 de abril de 2013. Disponível em <http://www.publico.pt/local/noticia/relatorio-do-icomosportugal-arrasa-intervencao-nas-cardosas-do-porto-1589749>.

11. O International Scientific Committee on the Analysis and Restoration of Structures of Architectural Heritage (ISCARSAH) é um comité técnico do International Council on Monuments and Sites (ICOMOS).

12. Essas demolições, que incluíram o desmantelamento de parte do recém-descoberto Convento dos Loios — e não previstas no aprovado Plano Estratégico para o Quarteirão das Cardosas de 6 de junho de 2007 — tiveram parecer negativo da Direção Regional de Cultura do Norte, mas, contra a fundamentada opinião técnica, foram superiormente aprovadas invocando-se uma consulta prévia à UNESCO. Esta entidade foi consultada formalmente pelo ICOMOS-Portugal em 2012 e informou não ter emitido nenhum parecer sobre este projeto, que desconhecia de todo (o que vai contra o previsto na Convenção do Património Mundial, a qual obriga os Estados membros a informarem previamente a UNESCO deste tipo de alterações).

13. ICOMOS — Portugal — *Rapport du Comité Portugais de l'ICOMOS sur l'intervention au quartier « das Cardosas » dans le centre historique de la ville de Porto au Portugal*, Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Lisboa: ICOMOS-Portugal, 2012, policopiado, p.10.images/pdfs/dec25.10.pdf. Consultado em 26 de abril de 2013.



O Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional do Prado:

António Filipe Pimentel
Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga

Miguel Zugaza Miranda
Diretor do Museu Nacional do Prado



dois casos de estudo entre modelos de gestão

A nova estratégia programática ensaiada no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) a partir de 2010 reforçou claramente a perceção coletiva do equipamento, no plano nacional e internacional, apoiada num exponencial aumento de públicos.

As limitações orçamentais (que a presente crise aprofundaria), a rigidez do modelo de gestão e os limites e envelhecimento dos recursos humanos ferem, porém, de intrínseca precariedade o projeto implementado, configurando um beco sem saída: o incremento da perceção pública do Museu reforça a exposição das suas fragilidades, que os próximos anos vertiginosamente agravarão, perspetivando um inexorável regresso ao ciclo depressivo.

Na premente busca de modelos alternativos, impõe-se convocar a experiência internacional e nacional, e é neste contexto que a evocação do caminho seguido pelo Museu Nacional do Prado (MNP), Madrid, parece revelar-se de objetiva pertinência.

Os museus nacionais: entre passado e futuro

Em 2008, o então designado Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) (criado em 2007, reunindo os antigos Instituto Português dos Museus e Instituto Português de Conservação e Restauro, por seu turno fundados em 1991), em cuja orgânica se integravam os museus dependentes da administração central do Estado — e, por conseguinte, o Museu Nacional de Arte Antiga —, entendia dever dar à estampa, no n.º 2 da sua revista, *Museologia.pt*, um «Dossiê gestão de museus», onde, pela primeira vez, se procedia a uma completa e importante análise desta problemática, que já então se considerava dever tratar-se em termos condicentes com o que modernamente se espera dos museus e, designadamente, com o que podia já colher-se da experiência internacional nesse domínio.

Entre os múltiplos contributos aí reunidos, merece destaque o de Manuel Bairrão Oleiro¹, seja pela serenidade e rigor com que enuncia o problema, seja por fazê-lo a partir das funções, de responsabilidade simultaneamente administrativa e política, que então exercia, como diretor do IMC. Já no ano em curso, caberia a Clara Frayão Camacho, que igualmente exerceu funções de direção superior no IMC, produzir uma importante síntese sobre o horizonte em que esta questão deve hoje ser abordada, agora do ângulo das relações público-privado nas atividades económicas dos museus².

Enuncia-se esta nova aproximação a partir de um conjunto de premissas reputadas basilares ao próprio enunciado do problema: as bases doutrinárias e jurídicas contidas no Código Deontológico do ICOM³ e na Lei-Quadro dos Museus Portugueses (2004), em ambas se consignando a responsabilidade das tutelas dos museus na sua dotação com os adequados recursos financeiros e a destes no controlo sobre o conteúdo e integridade dos seus programas, bem como o entendimento das instituições museológicas, à luz das normas internacionais e das nacionais delas decorrentes, como organizações «sem fins lucrativos, cujas receitas são utilizadas em benefício dos próprios museus e das suas atividades». Entre ambos depoimentos se enunciam, pode dizer-se, os traços essenciais desta questão, malgrado os seis anos que os separam.

Decorre, assim, da própria doutrina, que os museus, entidades concebidas em orientação ao bom cumprimento de funções sociais que integram o nosso quadro civilizacional, e que passam pela eficaz conservação das suas coleções bem como pelo desenvolvimento, sobre elas, do competente pensamento crítico, essencial à própria definição de estratégias de relacionamento com os públicos (com crescente protagonismo no papel a eles outorgado), funções essas definidas pelas respetivas direções — consubstanciando a chamada «programação» —, impõem às respetivas tutelas um dever elementar de sustentabilidade em relação ao cumprimento da missão que lhes é incumbida: missão essa, pois, solidariamente dependente de uma equação definida entre adequados recursos financeiros e humanos e a sua cabal rendibilização, por intermédio da uma eficaz gestão.

É, assim, com vista ao incremento dos seus índices de sustentabilidade (diversificando as fontes de recursos) que, por influência externa — na essência fruto do desenvolvimento exponencial, em especial desde a década de 1960, do tópico das grandes exposições temporárias (que acabariam por consolidar a relação dos museus com os públicos e com a própria



←

Fachada Velasquez.

MNP.

→

MNAA, entrada principal.

José Paulo Ruas/DGPC.

economia, por intermédio do turismo cultural, ele mesmo em contínua expansão) — e partindo do próprio universo económico e empresarial, se desenvolve nos museus uma nova vertente comercial, ligada à emergência de lojas e ao incremento do respetivo *merchandising* temático (cumprindo importante papel na divulgação da sua própria marca e respetivo acervo), bem como aos restaurantes/cafetarias e ainda à cedência de espaços para eventos de índole não museológica ou sequer cultural. Atividades essas, como é natural, especialmente habilitadas à rendibilização dos grandes museus (ou equipamentos culturais) públicos, localizados nas capitais ou em cidades de especial relevância, com ligação expressiva ao turismo cultural e gozando já de elevados índices de visitantes, as quais contribuiriam poderosamente para a geração de mais-valias, possibilitando (numa cultura museológica que não poderá deixar de privilegiar a relação crescente com os públicos) um reinvestimento na atividade da instituição: da preservação do acervo à investigação aplicada; da educação e divulgação à programação.

Nesse sentido, uma pluralidade de modelos se desenvolveria: da dotação, em França, da antiga Réunion des Musées Nationaux com personalidade jurídica e autonomia financeira suscetíveis de permitir-lhe uma gestão eficaz dos espaços comerciais dos museus dependentes do Ministério da Cultura; à progressiva autonomização financeira e administrativa (desde a década de 1990) dos grandes museus (como o Louvre, o Orsay, ou os museus Picasso e Rodin); à ampla gestão, direta e indireta, dos respetivos recursos financeiros e consequente exploração dos competentes espaços comerciais, há muito consolidada na tradição da prática museológica britânica; ao desenvolvimento, em Espanha, a partir de 1991, da gestão privada das lojas dos principais museus nacionais, por concessão a empresa da especialidade integrada em grupo multinacional de referência na própria gestão de lojas de aeroportos (Palacios & Museos) e já implementada em museus de outros países (Camacho: 2014). Em paralelo, primeiro o Museu Nacional do Prado e depois o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia alcançavam, com o novo milénio, plena autonomia administrativa e financeira.

Em Portugal, a lei orgânica que conformaria o IMC introduziria algum tímido avanço nos referidos domínios — com a possibilidade de afetação direta a cada museu das receitas provenientes de algumas atividades. Mas a gestão das respetivas lojas seria centralizada, desde a origem, numa unidade orgânica da estrutura de tutela (sucessivamente, o Instituto Português dos Museus, o Instituto dos Museus e da Conservação e a nova Direção-Geral do Património Cultural — DGPC),

sendo a exceção a recente concessão (2014) da exploração da loja do Museu Nacional de Etnologia à Imprensa Nacional-Casa da Moeda, sociedade anónima de capitais públicos. Em contrapartida, a área da restauração seria, desde a origem, objeto sistemático de concessão a exploradores privados, ao mesmo tempo que se externalizariam progressivamente áreas como a segurança ou a limpeza.

A recente fusão do antigo IMC na nova DGPC, se objetivamente vantajosa em diversos domínios operacionais, limitaria, contudo, amplamente a sua própria ação, por perda do estatuto anterior de instituto público, ao mesmo tempo que a afetação direta de receitas geradas aos diversos museus, consignada na lei orgânica de 2007, deixaria de ter acolhimento, por força da centralização orçamental implementada. Em simultâneo — e em aparente contradição com o papel crescentemente ativo dos museus na economia e no turismo (expresso no aumento consolidado dos índices de visitantes) e com a recorrente denúncia dos *opinion-makers* de que «nunca olhámos para a nossa História como uma riqueza»⁴ —, consolidava-se objetivamente uma diminuição do financiamento público dos equipamentos culturais, já de si historicamente diminuto.

Perante tal perspetiva, parece impor-se, inexoravelmente, uma busca de modelos alternativos, pressionando novas experiências de partilha de tutela e de gestão, num quadro de cooperação interinstitucional ou de parceria que se afigura como caminho inevitável — caminho onde parece inscrever-se a «tendência de autonomização administrativa dos grandes museus públicos nacionais»⁵ e que, em última análise, justifica que a tutela se debruce de novo sobre o tema. É neste contexto que experiências de sustentabilidade mais ou menos recente, como as configuradas no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, no Centro Cultural de Belém ou, mais proximamente, na Parques de Sintra — Monte da Lua, S. A. (que, reinvestindo na conservação do património que lhe está confiado, lograria, em 2013, o feito de ultrapassar, no Parque e Palácio Nacional da Pena, o Mosteiro dos Jerónimos em volume de visitantes⁶), participando todas, em graus diversos, de capitais públicos e dotadas todas de instrumentos de gestão e recursos financeiros que lhes permitem um grau amplo de operacionalidade, conferem redobrada atualidade às questões enunciadas por Bairrão Oleiro, há já seis anos — a partir das suas responsabilidades de gestão sobre equipamentos cronicamente suborçamentados, mas com a especificidade da missão que incumbe aos museus —, sobre os temas, hoje realmente incontornáveis, da sustentabilidade financeira e da necessidade de acréscimo de públicos e de receitas, na verdade objetivamente interligados.

Na panóplia, amplamente flexível, de modelos de gestão idealizáveis («tantos quanto maior for a nossa capacidade de imaginação»⁷), isolaria então três modelos essenciais, ancorados todos na experimentação: 1) a privatização da gestão dos museus públicos, mantendo-se pública a propriedade das coleções; 2) o museu público gerido no estrito quadro da administração pública, rigorosamente dependente das dotações



orçamentais atribuídas pelo Estado; 3) o modelo intermédio, em que, «sob enquadramentos legais que podem ser diversos, incluindo diferentes tipos de tutelas»⁸, se encontra o museu «financeiramente apoiado pelo Estado, de forma continuada, regular e significativa, mas gerido de acordo com regras de gestão privada»⁹.

Na essência, o modelo de privatização total da gestão do museu (centrado na figura do gestor financeiro e com objetiva subalternização da figura do diretor) exponencia a sua capacidade de gerar receitas quase sem limitação de meios (seu escopo essencial), subalternizando (ou podendo subalternizar) as funções sociais, não imediatamente rentáveis, da conservação das coleções à investigação e mesmo à função educativa (quando não rentável), subsumindo a programação aos critérios de rentabilidade e gestão e podendo gerar, sobre coleções e estruturas, uma pressão irrazoável — contudo, beneficiando das regras da contratação privada e da agilidade de gestão orçamental e financeira vedadas à administração pública, liberta-se, em ambos os domínios, dos constrangimentos que, justamente, colidem no caso oposto (o do museu gerido em plenitude no estrito quadro da administração pública) com os padrões elementares de sustentabilidade.

Neste, com efeito, a figura do diretor (agora provido por concurso) constitui o eixo definidor dos planos de conserva-

ção, gestão, estudo e divulgação das coleções que tem à sua guarda, idealmente liberto de critérios de rentabilidade. Mas desprovido igualmente (em ampla distância) dos meios que lhe permitam prover tão amplo conjunto de responsabilidades, refém de «uma inconsequente política de gestão de recursos humanos, rígida e plena de escolhos»¹⁰ e sem possibilidade (por desconhecimento sistemático do orçamento que lhe caberá gerir no ano seguinte, «sempre associado a flutuações e ciclos») de delinear uma programação plurianual, «garante da afirmação e visibilidade constante da instituição pela qual é responsável». Na prática, vivendo «na permanente esperança de que o Estado não esqueça as obrigações que tem perante o património cultural de que é detentor e se impôs salvaguardar»¹¹.

O último modelo, intermédio (financeiramente apoiado pelo Estado, mas dotado das regras da gestão privada), «contém em si o melhor dos dois extremos»¹²: o diretor beneficia da garantia de poder delinear em segurança uma estratégia plurianual, nela compreendendo a totalidade das funções museológicas, e o gestor (diretor ou não) pode prosseguir uma eficaz gestão privada dos recursos humanos, num quadro de equilíbrio entre a geração de receitas e a essencial preservação do seu património, que constitui, afinal, o seu maior ativo.





O elementar bom senso parece concorrer para a bondade da última opção, parecendo, todavia, certo que «uma experiência deste tipo apenas poderia ser concretizada em dois ou três dos principais museus nacionais»: na prática os que «reuniram simultaneamente o seguinte conjunto de condições» — receberem já um «número elevado de visitantes e possuírem uma significativa capacidade de crescimento desse número, quer pela valia patrimonial das coleções, quer pela dinâmica de programação demonstrada em anos anteriores»; serem atualmente «geradores de receita numa percentagem superior a 60% dos seus custos de funcionamento»; possuírem «equipa técnica adequada aos objetivos a atingir e recetiva à mudança»; serem dirigidos por pessoas que «aliem a capacidade técnica e científica [referidas aqui no sentido do conhecimento sobre a área temática das coleções] à capacidade gestonária [no sentido restrito de gestão financeira e de recursos humanos]»¹³.

Em tal escopo, a formulação de compromissos trienais com algumas instituições museais, em associação «ao estabelecimento de regras de gestão flexível de recursos humanos, idênticas às da gestão privada, tendo por contrapartida a garantia plurianual de um determinado orçamento, o qual deveria ser obrigatoriamente complementado por outras fontes de financiamento a assegurar pelo museu, constituiria seguramente um desafio e a possibilidade de demonstrar que, em igualdade de circunstâncias, os museus podem ser geridos pelo setor público com eficiência equiparável à gestão privada, sem perderem as suas características de serviço público cultural, necessário à afirmação da responsabilidade do Estado nesta matéria»¹⁴.

Não deixaria, contudo, de sublinhar Bairrão Oleiro uma noção elementar: a de que a implementação de semelhante modelo «teria necessariamente de ser acompanhada de um compromisso do Estado no sentido de serem encontradas soluções de financiamento para substituir as receitas que deixariam de ser afetas ao seu orçamento» (então do IMC, agora da DGPC). Por outras palavras, «teria necessariamente de ser acompanhada de um compromisso do Estado no sentido de serem encontradas soluções de financiamento para substituir as receitas que deixariam de ser afetas ao seu orçamento»¹⁵.

Na essência, pois, estará «uma definição clara de qual o efetivo papel que o Estado pretende que os museus públicos desempenhem», a ele competindo «desbloquear os constrangimentos e dificuldades que ao longo dos últimos anos têm feito parte da vida quotidiana dos museus. Quer no que se refere à impossibilidade de contratação de novos recursos humanos que substituam os que se vão retirando da vida ativa, quer às dificuldades de contratação de recursos que sazonalmente são indispensáveis para fazer face aos acréscimos de públicos e à concretização de projetos pontuais»¹⁶.

O Museu Nacional de Arte Antiga e o futuro

E, todavia, é neste quadro de «constrangimentos e dificuldades que ao longo dos últimos anos têm feito parte da vida quotidiana dos museus»¹⁷ (quadro esse, na verdade, que a crise conjuntural ressentida pelo País e as próprias limitações decorrentes do modelo orgânico da DGPC entretanto estruturado, em particular a que decorre da desafetação de receitas próprias, mais agravaria) que, desde 2010, seria ensaiada no MNAA, com base quase exclusivamente na mobilização de parceiros e mecenas, uma nova estratégia programática que,



reforçando claramente a perceção coletiva do equipamento, do valor do seu acervo e da excelência da sua prática museológica, o enquadra finalmente no conjunto exigente de quesitos definidores de condições para a implementação de um modelo outro de gestão, demonstrativo de que, «em igualdade de circunstâncias, os museus podem ser geridos pelo setor público com eficiência equiparável à gestão privada, sem perderem as suas características de serviço público cultural, necessário à afirmação da responsabilidade do Estado nesta matéria»¹⁸.

A saber: «número elevado de visitantes» (fecharia o ano 2013, em que o conjunto dos museus registou uma diminuição de visitantes de 8%, com um acréscimo de 15,2%¹⁹); «significativa capacidade de crescimento desse número, quer pela valia patrimonial das coleções, quer pela dinâmica de programação demonstrada» (no 1.º semestre de 2014 ultrapassou o montante total de visitantes de 2013, prevendo-se um muito amplo crescimento até final do ano); ser «gerador de receita numa percentagem superior a 60% dos seus custos de funcionamento» (o crescimento exponencial de visitantes traduz-se no crescimento proporcional de receitas, incluído o movimento económico da loja, sendo a ausência de autonomia, por seu turno, impeditiva do estabelecimento de uma política própria de bilhética); ser dotado de «equipa técnica adequada aos objetivos a atingir e recetiva à mudança» e direção que alie a capacidade técnica e científica à capacidade gestonária — circunstâncias sem as quais não seria viável a implementação do projeto evocado.

Contudo, a progressiva consolidação do MNAA no lugar de relevo que por natureza lhe compete na sua condição de primeiro museu nacional, expressa na sua crescente internacionalização, no ritmo e qualidade programáticos, na própria prática



←
MNAA, Galeria de Pintura Europeia (Pieter de Grebber).
 José Paulo Ruas/DGPC.

←
MNAA, Galeria de pintura e escultura portuguesas.
 José Paulo Ruas/DGPC, 2013.

↙
MNAA, Arte Oriental (Biombos Namban).
 José Paulo Ruas/DGPC.

↙
MNAA, Galeria de Pintura Europeia (Jheronimus Bosch).
 José Paulo Ruas/DGPC.

Neste contexto — em que o modelo tradicional da instituição ostenta já, de modo indisfarçável, o seu inexorável esgotamento (em dramática simultaneidade com a demonstração das suas potencialidades) —, a evocação, mesmo sumária, do caminho seguido nos últimos 12 anos pelo Museu Nacional do Prado, na esteira do atempado desenvolvimento, no país vizinho, de uma definição clara de qual o efetivo papel que o Estado pretende que os museus públicos desempenhem (por isso já replicado no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia), parece revelar-se da mais objetiva pertinência.

O Museu Nacional do Prado: história e desafios de uma instituição bicentenária

A fundação, em 1819, do Museu Real de Pinturas e Esculturas, como se denominaria ao longo de boa parte do século XIX, teve um precedente na decisão de José Bonaparte de reunir obras das coleções reais e de ordens religiosas numa galeria pública, ao modo em que, por toda a Europa napoleónica, surgiram estes novos emblemas da revolução e da democratização da arte.

A ideia daquele «museu josefino» não sedimentaria até dez anos depois, quando Fernando VII, animado pelo sensível interesse pelas artes da rainha D. Isabel de Bragança, decide iniciar a transferência das melhores obras da sua coleção privada para o novo edifício construído no Paseo del Prado por iniciativa do seu avô Carlos III, inicialmente como sede de um «gabinete de história natural». Ao novo museu chegariam primeiro os exemplares espanhóis e mais tarde o resto das escolas europeias, dispondo-se na construção neoclássica na ordem que recomendava a nascente historiografia da arte.

O primitivo museu real foi nacionalizado em 1870, ao mesmo tempo que nele se integravam as vastas coleções do Museu de La Trinidad, criado em 1837 com o fim de receber as obras desamortizadas dos conventos e instituições religiosas. A partir de então, os dois grandes encomendantes, a Coroa e a Igreja, reuniam-se numa mesma instituição estatal, mostrando, de forma completa, o devir da arte e do mecenato na história da arte em Espanha. A estes dois conjuntos principais acresceriam aquisições, doações e legados e, por último, em 1971, as coleções do século XIX procedentes do extinto Museu de Arte Moderna, conformando o amplo e complexo perfil atual do património que conserva a pinacoteca.

A afetação pública do património real e a assunção desta rica diversidade confrontariam o Prado, já em finais do século XIX, com alguns dos principais desafios cuja resolução se prolongou até à atualidade. Um deles seria a sua conformação jurídico-administrativa dentro da administração geral do Estado e outro, estritamente físico, o dispor de espaço para poder gerir o grande caudal de obras que formavam as suas coleções, a fim de conservá-las e exibi-las nas devidas condições. Além de muitos outros aspetos da vida do Museu, a resolução des-

editorial, não se confronta apenas com um objetivo desajustamento orçamental, que fere de uma intrínseca precariedade o trabalho até aqui realizado — confronta-o igualmente com a precariedade dos recursos humanos de que dispõe (menos 30% do que em inícios da década de 1980 e em ampla percentagem em iminência de próxima aposentação), não obstante a sua inquestionável qualidade de «equipa técnica adequada aos objetivos a atingir e recetiva à mudança», cultivando em elevado grau uma exemplar dedicação ao serviço público.

Nesse sentido, somos chegados a um beco sem saída: o incremento da perceção pública do Museu, confrontando o equipamento com um crescimento exponencial de visitantes, expõe hoje, em toda a crueza, as suas dificuldades em gerir esta nova pressão (que, no caso das grandes exposições temporárias, apenas a recente experimentação de parcerias externas, com a possibilidade de reforçar, por essa via, tanto a vigilância quanto o acolhimento e a área educativa, permite contornar), dificuldades que os próximos curtos anos vertiginosamente agravarão. Por sua vez, a média etária significativamente elevada dos técnicos superiores e assistentes técnicos e a impossibilidade da sua renovação (e da competente transferência do saber), de igual modo confrontará a breve trecho a instituição com um desguarnecimento sistémico das áreas de gestão e investigação das suas coleções (no único museu que constitui interlocutor internacional de referência), e mesmo na componente administrativa: comprometendo toda a possibilidade interna de dinamização de uma programação de prestígio, indispensável ao cumprimento elementar do seu papel referencial e, por essa via, à visibilidade pública em que assenta a sua própria sustentabilidade. E de novo se voltará ao ciclo depressivo — porém, desta feita sem possibilidades já de reeditar a atual *performance*.



tes novos desafios converteu-se em cavalo de batalha durante mais de um século, tempo no qual o Museu Nacional do Prado desenvolveu completamente a sua missão pública pelo caminho da necessária profissionalização da sua atuação e com a urgência acrescida de adaptar-se às novas exigências de um público crescente.

Situando-nos agora no momento da recuperação das liberdades democráticas em Espanha, em finais dos anos 70 do século passado, e com a necessária brevidade que impõem os limites deste artigo, procurar-se-á sintetizar o intenso processo de adaptação vivido pelo Museu Nacional do Prado nas últimas décadas. Tentando simplificar, podemos projetar a nova realidade através de duas dicotomias, como caminhos ou processos diferentes convergindo num mesmo objetivo final: a modernização de um dos mais veteranos e importantes museus internacionais.

A autonomia e a ampliação

Como fica dito, desde finais dos anos 70 inicia-se uma reflexão sobre a necessidade de dotar o Museu Nacional do Prado de instalações adequadas à sua importante responsabilidade de conservação e divulgação, buscando, ao mesmo tempo, obter uma maior autonomia jurídico-administrativa, de molde a permitir, entre ambas, gerir as singularidades do Museu e favorecer o seu crescimento operativo e financeiro.

Não seria um caminho fácil. Qualquer fórmula de singu-



larização dentro da uniformizadora administração estatal não é bem recebida. A chave da abobada do recente processo de transformação vivido pelo Museu Nacional do Prado residiu numa decisão política: o pacto parlamentar que alcançaram em 1995 os principais partidos políticos para consensualizar tanto a ampliação física como o necessário processo de modernização da instituição. Este consenso político permitiu ao Museu e ao seu Patronato desenvolver um ambicioso processo de reformas que culminou, em 2003, com a aprovação da Lei Orgânica do Museu, pela qual se adotava o estatuto jurídico de «organismo público», o mais alto grau de autonomia dentro da administração do Estado, e, em 2007, com a inauguração da primeira parte do projeto de ampliação do Museu.

A autonomia administrativa permitiu adaptar a organização às novas capacidades que oferecia a ampliação. O novo modelo administrativo garantia a natureza pública da instituição e impunha um regime de corresponsabilidade na gestão e no financiamento do Museu, através dos seus principais órgãos



diretores: o presidente do Organismo (o ministro da Cultura), o Real Patronato e a direção, com uma clara repartição de responsabilidades e funções.

No terreno prático, a Lei estabelecia para um conjunto de mais de 400 trabalhadores um regime laboral único e a possibilidade de integração do pessoal. Ao mesmo tempo, a nova norma oferecia-lhe um quadro económico e financeiro que motivava o processo de geração de recursos próprios. Numa década, entre 2002 e 2012, o orçamento do Museu duplicou (de 22 para 44 milhões de euros), ao mesmo tempo que a capacidade de autofinanciamento cresceu de 15% para 60%. Por sua vez, e graças à ampliação, o Prado foi capaz de gerar mais atividade e, por conseguinte, mais oportunidades de relacionamento com o cidadão. No mesmo período em análise, os visitantes anuais do Museu passaram de 1,7 milhões em 2002 a 2,8 milhões em 2012.

A bondade da solução administrativa e do modelo de gestão estabelecido no Prado convenceu a administração a ensaiá-lo em outras instituições culturais relevantes, como é o caso do Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia.

A chave do êxito deste novo modelo de corresponsabilidade reside numa inédita relação entre o âmbito público e o privado, antes tão controversa. De facto, a «privatização» foi uma espécie de fantasma que sobrevoou a reflexão sobre o futuro do Museu do Prado no início do processo, nuvem que

←
MNP, fachada principal.
Charles Clifford. 1860-1862.

↙
MNP, vista exterior do novo edifício dos Jerónimos.
MNP.

↘
MNP, acesso porta dos Jerónimos.
MNP.

→
MNP, fachada de Velasques.
MNP.

↓
MNP, sala 12, dedicada a Velasquez.
MNP.

↘
MNP, oficina de restauro.
MNP.



número de adesões ao Museu, passando de 6 mil amigos a mais de 26 mil neste último ano, convertendo o Prado na instituição cultural espanhola com mais apoio social voluntário e direto.

A conservação e a educação

Se, na ordem material e de funcionamento, estas duas atuações foram capitais, não foi menos importante a definição de prioridades e objetivos que o Museu realizou através dos seus sucessivos planos de atuação plurianual²⁰, convertidos no seu principal instrumento estratégico.

O Museu define-se como uma instituição que cumpre duas missões centrais: a conservação material e intelectual das suas coleções e a valorização social da qualidade e singularidade das obras que as conformam. Como fica dito, esta dupla missão não se alterou no decurso da história, somente se foram desenvolvendo as suas capacidades em sintonia com a evolução da sociedade e a pressão que esta exerce sobre as nossas instituições. A convivência entre estas duas missões é um dos desafios mais interessantes que tem um museu público. Conseguir o verdadeiro equilíbrio entre a missão académica e a social, no seu sentido mais amplo, é o verdadeiro êxito de um museu.

O Prado, como muitos outros museus históricos internacionais, teve de adaptar a sua organização para solucionar esta nova dicotomia. Há uma década estas duas atividades encontravam-se descompensadas e desarticuladas. Um dos trabalhos mais importantes que foram levados a cabo nestes últimos anos foi o de ordenar o papel que desempenham estes dois âmbitos e coordenar as suas ações.

Se atentamos aos modelos internacionais, damos-nos conta de como no mundo anglo-saxónico e especificamente nos museus norte-americanos se sublimaram a educação e a divulgação como eixos centrais da atividade de um museu — no plano estratégico de muitas dessas entidades declara-se que toda a atividade do museu é um ato de educação. Esta mesma deriva seguiriam os museus de novo perfil, como o Guggenheim



finalmente conseguiram dissipar as boas práticas de colaboração ensaiadas nestes últimos anos.

Não é um processo acabado. A forma como consolidamos esta relação público-privado nas atuais duras circunstâncias económicas que vive o setor público em Espanha (o Prado perdeu, nos últimos três anos, 60% do financiamento público) oferecer-nos-á novas perspetivas para avaliar este assunto determinante. Em qualquer caso, hoje mais do que nunca deveremos reafirmar a natureza pública das nossas instituições e considerar o contributo privado não como uma substituição dos recursos públicos mas como o complemento necessário para desenvolver novos objetivos e programas.

Na experiência recente do Prado, a relação do público e do privado assentou na ideia de abrir à participação do âmbito privado os projetos estratégicos e programas prioritários do Museu, sob a forma de colaborações a médio prazo, que garantam a continuidade e fidelização das empresas e indivíduos que decidem ajudar o Museu. As contribuições privadas significam hoje cerca de uma sexta parte do orçamento total da instituição e mais de metade do seu orçamento de atividades.

Dentro deste emergente papel do âmbito privado no museu, é pertinente consignar o apoio civil, que se canaliza através da Fundação Amigos do Museu do Prado. A pujança da pinacoteca depois da ampliação e a coordenação de esforços permitiram, nos últimos anos, incrementar extraordinariamente o



→

MNAA, Jardim.

José Paulo Ruas/DGPC,
2013.



Bilbao, verdadeira revolução no âmbito museológico internacional, na qual o público e as suas necessidades de interpretação e satisfação se converteriam, desde a sua origem, em centro de atenção prioritário. Esta visão tem, no curto prazo, o benefício da aceitação social, mas, a médio e longo prazo, põe em perigo a cadeia de valores em que assentam as nossas instituições.

No Prado entendemos de outra forma, não tanto a hierarquia (ainda que também), mas a escala de atividades que o Museu desenvolve para o cumprimento da sua missão. Aqui o centro da atividade é a coleção e da sua identidade histórica, singularidade e qualidade emanam todos os processos. O que outorga valor à sua coleção não é simplesmente a sua existência, mas, sobretudo, o conhecimento material e histórico que o Museu é capaz de alcançar sobre cada obra de arte singular e sobre a relação desta com o conjunto. A conservação é o eixo do motor que move cada uma das hélices da atividade da instituição, entre as quais a educação. O que o público busca antes de mais no museu é o encontro com a autenticidade das obras de arte, com o valor da sua originalidade, que faz com que, de obra a obra, não exista um museu igual a outro. A vantagem competitiva que os museus podem explorar é a de conhecer, estudar e restaurar as suas obras, para que esse renovado valor de autenticidade e originalidade seja física e intelectualmente acessível ao seu público.

A centralidade que tem a conservação no atual Prado identificou-se com duas grandes iniciativas: a primeira, consagrar boa parte da ampliação às diferentes oficinas de restauro e aos laboratórios de análises técnicas da coleção do Museu; a segunda, dotar de uma sede o Centro de Estudos do Museu, no Casón del Buen Retiro, reunindo, num espaço emblemático, todos os recursos de investigação e as diferentes áreas de conservação do Museu.

Conceder o protagonismo à conservação não diminui a atividade de educação e divulgação do Museu, antes acrescenta e enriquece a nossa comunicação com o público. As novidades no avanço do conhecimento são postas à disposição do público através da apresentação das coleções, da organização de exposições e das mais diversas atividades divulgativas, desde a ficha que acompanha a obra até uma conferência e ao seu necessário reflexo na *web* institucional e outros canais de Internet. A educação no Prado progride a partir do conhecimento, de uma forma natural e sem descontinuidades.

À tradicional visão da educação no Museu adstrita à visita presencial e ao mundo escolar, adiciona-se hoje em dia um novo círculo: a comunicação, que permite projetar de uma forma extraordinária a atividade da pinacoteca. As novas tecnologias possibilitam-nos atingir públicos novos e exibir perante eles uma nova capacidade de intercâmbio do Museu com novos públicos. Nunca como agora os museus puderam cumprir de forma tão ampla a sua missão pública e de educação. No Prado são já mais os cidadãos de qualquer parte do mundo que nos visitam através da nossa *web* que de forma presencial, cifra que se multiplica exponencialmente através das cada vez mais extensas e numerosas redes sociais digitais. É uma oportunidade extraordinária de partilhar a nossa singularidade e qualidade num mundo expandido pela globalização.

Devemos, por último, ter plena consciência de que a identidade nacional dos nossos museus, cunhada na história de cada país e nas suas coleções, já não pode constituir a razão central de viajar pelo mundo. Teremos de saber integrar-nos numa visão mais geral, como tesselas desse grande mosaico que compõe a tradição cultural ocidental e europeia, sabendo incorporar a nossa particular perspectiva dentro do comum, além de conservar para as futuras gerações o melhor da nossa respetiva experiência histórica, já que tudo isso, ao termo, nos oferecerá um sentido novo para continuar contribuindo para o progresso social e cultural da nossa sociedade no futuro.

Prova do benefício desse caminho é a colaboração recentemente iniciada entre o Museu Nacional do Prado e o Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. A despeito da nossa vizinhança histórica e geográfica, é sintomático que seja agora que, através do intercâmbio de coleções e conhecimento, construímos uma narrativa maior, que transcende o particular em benefício do comum. Esperemos que a experiência recente do Prado, reivindicando autonomia e responsabilidade, possa servir de exemplo para valorizar as extraordinárias oportunidades que oferece o novo projeto em marcha ao maravilhoso museu das Janelas Verdes.

NOTAS

1. Cf. OLEIRO, M. B. — *Gestão e Museus: contributo para uma reflexão. Museologia.pt*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, n.º 2, 2008, pp. 163-167.

2. Cf. CAMACHO, C. F. — *Sumário executivo. DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL. Estatísticas de visitantes de monumentos, museus e palácios da DGPC*. Lisboa: DGPC, 2014, pp.1-2. Agradecemos à autora a disponibilização do texto "O setor público e o setor privado na gestão das atividades económicas dos museus - contributos para um debate".

3. International Council of Museums.

4. Cf. MONTEIRO, R. [presidente mundial da Havas Worldwide] - entrevistado por Catarina Nunes. *Expresso*, de 25-1-2014, supl. *Economia*. Lisboa, pp. 1 e 16-17.

5. CAMACHO: 2014.

6. Cf. *Diário de Notícias*, 21 de fevereiro de 2014. Lisboa, p. 47.

7. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 163.

8. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 164.

9. OLEIRO, M. B. — *ibidem*, pp. 163-164.

10. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 164.

11. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 164.

12. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 165.

13. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 165.

14. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 165.

15. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 165-166.

16. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 167.

17. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 167.

18. OLEIRO, M.B. — *ibidem*, p. 163.

19. CAMACHO: 2014, p. 9.

20. Disponíveis em <https://www.museodelprado.es/la-institucion/plan-de-actuacion/>.

pensamento

Património e intimidade

Paulo Pereira

Historiador da arte

Professor auxiliar na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

O património edificado tende a ser visto na sua formulação «clássica», consagrada nos tratados e convenções internacionais: monumento, conjunto, sítio e paisagem cultural. A isto acrescenta-se outra realidade patrimonial: a de museu. Porém, atendendo ao mundo em que vivemos, convém pensar na integração de valores «menores» e até de valores que resultam de uma avaliação singular, radicalmente «interior», ou melhor, «íntima». Pode ser esta uma forma de contrariar, ou de oferecer alternativas a, uma dimensão consumista do património, que é hoje maioritária.

O permanente e contínuo alargamento do universo do património edificado faz com que as tarefas do património, como gosto de lhes chamar, nunca cessem: pelo contrário, são confrontadas com novos desafios. Mas esse alargamento não se faz apenas de objetos arquitetónicos, urbanos ou paisagísticos, como é natural, o que, de algum modo, coincide com a conceção «clássica» de património — não me refiro sequer aos «monumentos», «conjuntos» e «sítios», categorias perfeitamente consensualizadas, aliás como as que mencionei acima —, faz-se também de elementos a integrar nesse universo e que são do domínio do social, da antropologia e da economia. Entenda-se aqui economia não como uma redução, que será eventualmente do agrado das relativamente recentes «indústrias da cultura», mas antes como um elemento fundador da nossa ecologia, e com raízes no *oikos*, no lar, diretamente religados aos sentimentos de pertença comum e reconhecimento, mas também de surpresa e estranhamento — que andam sempre a par.

Considero, aliás, que é necessário começar por despirmo o património da sua carga de consumo. O consumismo patrimonial constitui uma maneira pós-moderna ou neomoderna de conceber os lugares/monumentos/museus. Trata-se, como é bem de ver, de uma realidade incontornável, e o alargamento do turismo de massas, a acessibilidade a meios de difusão eletrónica e a aceleração do mundo têm potenciado estes segmentos, que se inscrevem, assim, com facilidade, numa espécie de necessidade socioeconómica no sentido reducionista que referi, e menos numa idealização ou valorização da experiência sensível. A vivência patrimonial ou, se quisermos, a experiência sensível que se obtém face a um projeto patrimonial «comprimiu-se» brutalmente. A passagem por um lugar icónico ou aurático torna-se numa espécie de «troféu digital», uma cruzinha que se coloca na carlinga dos nossos captadores, sejam eles máquinas fotográficas ou *smartphones*. A desmultiplicação da imagem e a sua difusão instantânea comprime o mundo nas redes sociais e virtualiza a experiência. Mais uma

vez, eis-nos perante uma realidade incontornável, que se constata e que não tem limite à vista.

Seja como for, o património detém hoje uma visibilidade impressionante e parece ser o esteio de uma jornada infinita de cada um de nós pelo mundo. Nada a dizer. Não custa, aliás, conceber uma estratégia em rede para a perceção patrimonial, com o avanço a prazo dos sistemas 5 G e a transmissão de dados via GPS, à escala global, inclusivamente com guias, conteúdos, audioguias, *podcasts*, a servirem de orientação para essa deriva pelo mundo. Mas... e quanto à desorientação, isto é, quanto à verdadeira descoberta?

Se algo emerge deste mundo que é dominado por um regime cibernético é a estrutura arborescente do conhecimento, de natureza binária (a tal cruzinha na carlinga), quando, na realidade, estes meios em expansão podem oferecer uma alternativa para cruzarmos caminhos antes não experimentados de forma rizomática, oferecendo-nos o direito de nos «perdermos». Aqui, a experiência capitalista que é a do consumo, puro e duro, pode encontrar uma súbita e inesperada resistência. De resistência falamos quando se impõe globalmente uma «visão-mundo», em que a sedimentação da história tende a ser entendida não como um fator de riqueza incorporando a passagem do tempo, mas antes como uma «caixa negra», autossignificante, compactada, e pronta a usar, e pronta a vestir.

Dir-se-á: que ideia tão reacionária. E é reacionária, no sentido em que reage a uma imposição e a uma dominação dessa «visão-mundo», traduzida (de forma fascinante, claro, mas também algo precária, superficial, hiper-rápida, supercónica) numa espécie de mega-Google Earth permanente em que mergulhámos.

Dir-se-á: que ideia tão romântica. E é romântica, no sentido em que o mundo por descobrir é cada vez mais o que não está fora de nós, mas dentro de nós. Um sentimento.

Não por acaso, e sem conotações que tenham que ver com a moda do «património imaterial», é o sentimento que



Fátima.
Paulo Pereira, 2012.

procuro, ou a experiência única, não massificada nem conduzida pelas vias mais comuns: por isso falei, há muito tempo já, na existência de um «património atmosférico», isto é, de um património metafísico, feito de vibrações, de sons, de ar e cheiros, nem sempre belos, muitas vezes feais, com maus cheiros: ruidoso e imperfeito, até. Como o convocamos? Eis a questão.

Há não muito tempo participei na elaboração de um guia turístico, de forte investimento patrimonial. Naturalmente que o jogo dos consensos teve que se dirigir para as referências imprescindíveis, para as existências mais classicamente monumentais do património. Mas percebo hoje que «sabotei» (a palavra é mal escolhida, porque jamais terá sido essa a intenção...) alguns desses percursos guiados, introduzindo na esfera do património aquilo «que o não era», precisamente em busca desse valor sentimental, deslocado, rizomático, de perda e de constatação da existência de um mapa de outras estradas, secundárias às vezes levando a (quase) lugar nenhum, aparentemente até, a coisa nenhuma. Atmosferas. Mas encetei também essa experiência que foi a de sobrepor várias leituras para um mesmo território, podendo a escolha ser feita de forma não monolítica, mas antes à medida do caminho que se vai construindo. Dei comigo a sobrepor a essas camadas de leitura que incitavam a visita a alguns elementos secundaríssimos, difusos, pobres, uma outra camada, final, em que apenas o imaginário, ou o percurso romanceado (*romancing* é uma palavra que me ocorre, em inglês, mas que não tem tradução perfeita em português), aparecia como uma espécie de segunda narrativa — ou terceira narrativa: apropriando-nos dos sítios, dos lugares, dos monumentos eles mesmo de forma quase livre, ou em função de referências que nos são absolutamente singulares: minhas, vossas, de cada um, mas de mais ninguém.

Que ideia tão parva, dir-se-á: talvez, mas da mesma forma que pode haver uma Lisboa de Pessoa, ou uma Lisboa de Cesário Verde, ou uma Lisboa medieval, há, de certeza — isto sei — , uma Lisboa minha. Íntima.

Território

Falando agora de coisas mais prosaicas. Creio que este problema de uma busca cada vez maior da intimidade, anti-consumista, se deve também à falta de uma visão territorial e da sua interligação às matérias ambientais e de qualidade de vida. Mais: vale a pena colocar o conceito de património «atmosférico» ao serviço não apenas da reabilitação urbana mas de outra vertente pouco praticada mas importantíssima, que é a da requalificação da paisagem, num país com um interior desertificado e eminentemente «arqueológico», mas com um potencial de desenvolvimento em que mais do que as indústrias e o comércio (no sentido clássico do termo), verá a agricultura, mais ou menos avançada, e o agroturismo surgirem como horizonte de experiência.

De resto, valerá a pena debruçar-nos sobre o que nas universidades se tem feito neste domínio, precisamente no campo da arquitetura-território, investindo em rotas e trilhos, pressupondo a criação de pequenos equipamentos de gestão «leve» em regiões «demarcadas» dotadas de uma unidade histórica, antropológica e arqueológica,¹ nisto podendo ajudar à reintegração social e económica de zonas do interior. Este processo implica que o reconhecimento territorial à escala nacional e intermunicipal se faça previamente, agrupando lugares, muitos deles de carácter não monumental, mas apenas



de dimensão simbólica e/ou paisagística. Estamos ainda num contexto de experimentação. Mas trata-se de um campo de ação de grande amplitude e mobilizando meios realistas².

Disciplina urbana e governo da paisagem são duas faces da mesma moeda e é neste domínio que se pode apostar com ganhos futuros imensos, nomeadamente na relação com a arquitetura, a iniciativa municipal e o necessário planeamento financeiro.

Estrenhamento

Pois, testemunhando tudo isto, a mim já não me apetece falar de «monumentos»! Não é birra, é feitio...

Note-se que há que ter em conta o futuro das cidades com património e sem património — que é o mesmo que dizer, neste jogo de paradoxos, o futuro do passado das cidades que, por definição, são lugares de futuro.³ Eis o que pode e deve ser equacionado introduzindo a dimensão utópica (ela mesmo outro paradoxo quando se fala de «monumentos» e «cidades» que são lugares ou tópicos, por excelência).

A utopia ou, se se preferir, a ficção, inscreve-se placidamente na questão do futuro das cidades ou partes da cidade com história e com passado, ou com pouco passado e sem

patrimônio monumental. Penso nas cidades em que se reconhece — nunca se sabe bem porquê — uma «aura» especial, e um estatuto existencial particular, tocado até pela «ideia de cidade», pela sua imaterialidade em termos de imaginário e menos em termos da coisa ela mesmo. O mesmo se diga para as paisagens, belas ou feias, ou sublimes, e feias e belas, de meter medo, às vezes...

Eis algo que tem que ver com a percepção estética contemporânea, em que se nos impõem entidades urbanas (bairros sociais ou bairros degradados, estruturas de equipamento urbano em ruínas ou aparentemente esquecidas) ou elementos edificados rurais perdidos ou escondidos, e que assim permanecem pela nossa maneira de perceber o território.

Constituem, na minha opinião, tipologias patrimoniais «modernas» ou «atuais», desafetas ou em vias de o serem. Para o tratamento destas realidades «invasivas», «intrusivas» ou em regime de «subtração»⁴ (tudo aquilo que é o oposto do monumento, que se estabelece como uma coisa legível no imediato e entendível no imediato, e imediatamente consensualizado), é necessário recorrer a uma interpretação mais ou menos pessoal de um contexto físico no qual é necessário introduzir uma peça socialmente funcional.

Daqui decorre, como já o disse publicamente, uma espécie de «nova ideologia do patrimônio», assente em quatro «grandes trabalhos»:

> A necessária reinvenção do «centro histórico» ou a definitiva ultrapassagem deste conceito pelo salto das fronteiras — ou das muralhas...;

> O reconhecimento da importância do «patrimônio urbano» de geração recente e o consequente enunciado de tarefas de reabilitação e valorização;

> A assunção da importância e das consequências das diversas ecologias em presença e à compita;

> O reconhecimento da necessidade urgente de reabilitação e reinvestimento nas periferias e nos «canais» de circulação;

> Por fim, e sobretudo, a criação de ocasiões (ainda possíveis, mesmo que apenas «pensadas») para a utopia e para os paradoxos objetivos, estéticas que reconhecem o valor de insólito e a aura de novos e velhos objetos arquitetónicos.

É que vamos enfrentar os restos arruinados de uma ordem económica pretérita, ou os «espaços ocios do capitalismo» como diria Ernst Bloch⁵, ligados às indústrias de carácter extrativo e de transformação, indústrias pesadas (encarregaram-se de o fazer assim...) ou consequência da vertiginosa desafetação (em cerca de 15 anos) de 50% dos solos agrícolas: aqui, temos uma radiografia, simplista é certo, mas instantânea, da modificação do tecido social e económico do País, com todas as consequências que daí advierem para a gestão do patrimônio a que acresce a rápida desindustrialização da Europa.

Nascem assim «objetos insólitos»⁶ do ponto de vista arquitetónico, arquiteturas clandestinas e «informais», casas «de emigrante», obras interrompidas e inacabadas, estruturas e mecanismos de transporte além de bens imóveis/móveis que funcionam em permanência, edifícios relacionados com o funcionamento desses mecanismos (elétricos, elevadores públicos, máquinas de tração ferroviária, carruagens, faróis, hangares, as próprias linhas-férreas catenárias, postes, «obras de arte», subestações, barragens), todas elas entidades arqueológicas e entidades antropológicas excedentárias ou de exceção, convocando uma experiência estética, muitas vezes

refletida na arquitetura industrial, e na sua escala sobre-humana, descomunal, desabitada, agora que já não há «operários», mas também nas arqueologias da ruralidade agora que já não há «camponeses» (trabalhos de terra, levadas de água, canais e tanques, patentes nas extensas explorações rurais, núcleos de armazenamento, morfologias improvisadas, trilhos imensos e poéticos, buracos de pedreiras).

Porque não então, já que nos andam a fazer mal, jogar tudo na antecipação, na progressão, e através das tarefas do patrimônio, socialmente, e na pobreza que nos resta, recompor e reestruturar a memória, refundar a «arte da memória» reavivando e reestruturando as memórias de infância e criando... patrimônio?



← →

Fátima.

Paulo Pereira, 2012.

NOTAS

1. Num pensamento sintonizado com o papel da arquitetura e com a sua relação com a especificidade dos lugares, no resguardo de uma poética reencontrada, recorro ao clássico de Christian NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci* (trad. Odile Seyler. Paris: Pierre Mardaga, 1979); e às reflexões em torno da fenomenologia, que incidem sobre a relação corporal dos objetos arquitetónicos e paisagísticos contidos em dois outros clássicos: PALLASMAA, J. — *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Trad. Moisés Puente. Barcelona: GG, 2012; e PALLASMAA, J. — *The Eyes of the Skin. Architecture and other senses*. 3.ª ed. Chichester: Wiley, 2012.

2. Cf., por exemplo, PEREIRA, M. C. — *Itinerâncias e percursos da memória. Um roteiro de raízes. Desenho que suporte a relação entre património, território e paisagem*. Diss. e projeto para obtenção do grau de mestre em Arquitetura. Orientador científico: Prof. Doutor José Aguiar. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em http://issuu.com/marianacalvete8/docs/disserta____o_issuu.

3. Cf. RIKWERT, J. — *The Seduction of Place. The history and future of the city*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

4. É aconselhável a leitura da revista *Volume* n.º 31 (Spring 2012. Amsterdam), sobre o tema «Guilty landscapes».

5. Releio-o e cito-o de cor em, de Anthony VIDLER, *Warped Spaces. Art, architecture and anxiety in Modern Culture* (Cambridge: MIT, 2000).

6. Sobre este assunto, cf. VIDLER, A. — *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT, 1992.



La sostenibilidad del patrimonio cultural: reflexiones y desafíos

Luis César Herrero Prieto

Grupo de Investigación Reconocido en Economía de la Cultura
Universidad de Valladolid, España

En estos últimos cinco lustros se ha avanzado bastante en la incorporación de instrumentos de análisis económico para el entendimiento del patrimonio cultural como recurso productivo y elemento catalizador de distintos comportamientos económicos, tanto en la demanda, como en la oferta y provisión. Sin embargo, también ha sido un tiempo significativo para comprobar ciertas transformaciones, que tienen que ver básicamente con la extensión del concepto de patrimonio cultural, la dualidad en las tendencias del consumo cultural y la proliferación asombrosa de instituciones relacionadas. Los desafíos de la gestión del patrimonio cultural en el futuro pasan por el concepto de sostenibilidad a largo plazo desde una triple perspectiva: económica, cultural y ecológica.

←

Rua Augusta, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

→

Igreja de Stª Cruz de Coimbra.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

Patrimonio cultural: valor e identidade

Algunos pensamos que existe una relación entre emociones y conducta, y particularmente en el ámbito del arte, entendido como un proceso íntimo de creación o de reconocimiento de la belleza, que provoca un impulso continuo para intentar capturarla y preservarla. Este esfuerzo de convertir lo inerte en hermoso y de dotar de significado y valor simbólico a lo manejado con sus manos, constituye un valor esencial del hombre y una seña significativa de su comportamiento a lo largo de su existencia. El hombre empezó a pulir la piedra no sólo para hacerla más útil, sino también más hermosa y, desde entonces, la técnica evoluciona y puede acumularse, pero la representación de la belleza sólo se diversifica a lo largo del tiempo; porque constituye un asunto existencial, desde siempre, este reconocimiento privado de la inteligencia y de lo bello, que provoca tanto un sentimiento de admiración, como un deseo de salvaguarda.

Esta relación de los individuos con el patrimonio artístico, al menos en las actitudes de perplejidad y preservación, ha venido manifestándose en tres niveles de consideración a lo largo de la historia. En primer lugar, ha constituido el móvil principal del coleccionismo desde siempre, un comportamiento esencialmente privado entre las personas más pudientes o adineradas de una sociedad; y aquí entendemos, por ejemplo, el origen de las grandes colecciones reales, el mecenazgo de la Iglesia o incluso, en tiempos más recientes, el coleccionismo de burgueses y grandes magnates de los negocios. Sin embargo, la noción de patrimonio cultural como seña de identificación colectiva y herencia que una sociedad debe proteger es una idea relativamente moderna, asociada a la doctrina de la Ilustración y, en parte, a los momentos de destrucción y pillaje vinculados a guerras, revoluciones y otro tipo de acciones colectivas desde finales del siglo XVIII. De hecho, el origen de la necesidad de protección del patrimonio cultural, que es expresión del genio de los hombres y de los pueblos, se encuentra en las discusiones de los diputados revolucionarios franceses, tras los desmanes de la Revolución de 1789; y la idea de los museos como depositarios de la identidad de una nación e incluso de la historia de las civilizaciones, es una experiencia napoleónica, que se traslada al origen de los principales museos nacionales del continente europeo, sobre todo en el ámbito latino.

Todo ello es ilustrativo de que el concepto y la defensa del patrimonio cultural es una idea relativamente moderna y reciente, asociada al fundamento ilustrado y liberal del siglo XIX para fortalecer la identidad de una nación y promover también la instrucción pública laica. Sin embargo, en la actualidad asistimos a una nueva reinterpretación del patrimonio cultural, no sólo como valor simbólico y seña de identidad colectiva, sino también como un objeto estandarizado de consumo de las personas, que encuentran en la cultura una forma de deleite, de distinción o, cuando menos, un empleo del tiem-



po de ocio. Se trata, por tanto, de una acepción de la cultura, de nuevo más individualista y menos colectiva, pues no sólo está dotada de significado social, sino que también se entiende como un producto, una mercancía que se compra y se vende y, por tanto, puede seguir las pautas de las preferencias y de la producción. Ésta es, entonces, una noción esencialmente postmoderna, entroncada con la sociedad hedonista de la contemporaneidad, que ha primado los valores de ocio y disfrute frente al espíritu de laboriosidad y sacrificio heredado de la revolución industrial, donde el trabajo se considera, ahora, tan sólo un peaje financiador de los distintos usos del ocio, entre los que el consumo cultural, en sus diferentes manifestaciones, ocupa una posición ascendente. Se trata también de una sociedad desarraigada, probablemente por los embates que producen la globalización y el imperio de lo efímero, de manera que el individuo busca estrechar lianas de autenticidad con lo más cercano, que es su pasado y su entorno. De ahí esta moda presente por el reciclaje de lo pretérito y el ascenso de los valores locales y regionales, que se convierten hoy en una forma de comunicarse con la tradición y lo perenne.

Estos dos factores generales, hedonismo y desarraigo, constituyen, a mi modo de ver, las razones fundamentales del inusitado crecimiento que se ha producido en los últimos veinticinco años de la oferta y la demanda de cultura, que se ha traducido en la recuperación y puesta en valor de multitud de legados patrimoniales, impulsados por el interés del público en ver o consumir cultura; y de igual modo, en una proliferación asombrosa de nuevos atractivos y creaciones culturales, en un curioso ejemplo de cómo la oferta genera su propia demanda. En este mundo de paradojas, donde los museos parecen centros comerciales para la atracción de gasto, en vez de sedes plácidas para la contemplación del arte, y la sociedad se mue-

ve por la cultura de los estrenos y del espectáculo, conviene resaltar otra pista etimológica de la palabra cultura, en la que la acepción de cultivo del intelecto y del espíritu se sustituye por la de culto, es decir, la práctica de adoración. ¿Acaso el patrimonio cultural no cumple en la actualidad con esta nueva mística? En esta función, las celebraciones en forma de festivales, exposiciones, capitalidades culturales, etc., constituyen una nueva liturgia para atraer grandes peregrinaciones de individuos – turistas – que buscan, en la veneración, autenticidad y entretenimiento; y el Estado ejerce el papel de oficiante teocrático al construir y rescatar santuarios, que tienen la forma de equipamientos culturales y, de este modo, capitalizan los beneficios redentores de esta nueva religión.

Patrimonio cultural: factor de desarrollo económico y social

Desde este sentido, es cierto que el patrimonio cultural, en la actualidad, combina su función simbólica con otra más tangible que es la de convertirse en una fuente generadora de riqueza y de actividad, si no es que también se le exigen nuevos cometidos en relación a su capacidad como instrumento de cohesión social y factor de remodelación urbana. Sin embargo y ciñéndonos al ámbito económico, si estamos hablando del patrimonio cultural como un factor determinante del progreso humano, en general, o de una parte de las transacciones económicas, en particular, resulta congruente considerarlo como una versión del stock de capital de un sistema económico, es decir, como un factor productivo. De esta forma podríamos utilizar el término de capital cultural como conjunto de elementos tangibles e intangibles que son expresión del ingenio, la historia o el proceso de identificación de un pueblo, y puede entenderse como un recurso fijo, un activo que rinde rentas en forma de flujo de bienes y servicios derivados, y que puede depreciarse si no se cuida o acumularse si se mejora y se invierte. De este modo, el capital cultural, en tanto que *input* productivo, es un fenómeno económico, pues interviene en la función de producción de una economía, tiene usos alternativos y carácter sustitutivo con otras opciones o recursos y, por lo tanto, es susceptible de evaluación y elección colectiva debido a su probable contribución al desarrollo económico de una sociedad.

El problema principal en este punto radica esencialmente en la asignación de valor al concepto de capital cultural, puesto que pueden distinguirse dos acepciones mensurables: el valor cultural y el valor económico. El valor cultural es susceptible tan sólo de rango ordinal, pues tiene un carácter cualitativo y multiatributo, ya que se refiere al contenido de creación artística, esencia de inteligencia o significado de identidad social de los objetos que lo integran. En esta noción surgen problemas para la ordenación uniforme de las preferencias individuales, pues dependen de factores personales como los gustos, el grado de conocimiento y las experiencias acumuladas; mientras que en el campo de las elecciones colectivas el asunto podría estar más o menos resuelto a través de la potestad administrativa del Estado en las funciones de regulación y preservación del patrimonio cultural.

Por lo que se refiere al valor económico del capital cultural, éste viene dado por el conjunto de rentas generadas de la propia existencia del mismo (valor de los edificios y terrenos



Convento de Cristo, Tomar.
Manuel Lacerda/DGPC, 2009.

Torre de Belém, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2011.



**Panteão Nacional e
envolvente urbana, Lisboa.**
DGPC, 2010.

en el caso del patrimonio histórico, el trabajo acumulado y los recursos empleados, los gastos de mantenimiento, etc.); pero también por el flujo de bienes y servicios al que puede dar lugar (usos turísticos, objetos mercantilizables, empleo derivado, etc.). Para muchas de estas operaciones, la valoración a través de los precios de mercado puede ser un buen punto de partida y, por lo tanto, darían lugar a un rango cardinal. Lo que ocurre es que buena parte de los elementos relacionados con el capital cultural, bien sea por su condición de bienes públicos, por el significado social que comportan, o las externalidades que procuran, su valor puede caer fuera del mercado o, al menos, no expresarse de forma conveniente a través de los precios. En este punto, resulta conveniente la aplicación de



técnicas de valoración de bienes de no mercado (por ejemplo, valoración contingente o método del coste del viaje) que, aun cuando sean el blanco de numerosas críticas, hasta el momento resultan ser un procedimiento eficaz para capturar el valor y el rango de las preferencias de los individuos respecto de distintos prototipos culturales.

Más predicamento han tenido los estudios de corte macroeconómico para la medición de los flujos derivados del capital cultural, bien como aportación del conjunto del sector cultural a la riqueza de un país, bien como estudios específicos de impactos de las actividades culturales sobre la economía de un enclave o una región. Una estimación rigurosa de estos resultados debería considerar el cómputo de los denominados efectos directos, indirectos e inducidos asociados a un elemento del patrimonio cultural. Por efectos económicos directos entendemos, tanto los derivados de la programación cultural, como los costes de restauración o nueva dotación de infraestructuras públicas y privadas alrededor de dicho elemento. Los efectos económicos indirectos se estiman a partir de los gastos derivados del flujo de visitantes al elemento patrimonial con una motivación unipropósito o cercana. Lógicamente este tipo de flujos de rentas se producen fundamentalmente en los sectores de transporte, turismo y comercio, por constituir éstas las principales vías de canalización del consumo cultural derivado. Finalmente, la suma de todos estos

efectos directos e indirectos, ocasiona en el tejido productivo un efecto económico inducido o de arrastre, asociado a las operaciones de provisión y/o demanda de bienes y servicios entre diferentes sectores y que se producen a lo largo de todo el proceso.

Los estudios de impacto de las actividades culturales y los elementos de patrimonio histórico han constituido un recurso analítico relativamente extendido y frecuente en los últimos tiempos. Sin embargo, siempre debería ser exigible una gran escrupulosidad en el procedimiento para evitar resultados sobredimensionados, y sobre todo, considerar que no constituyen la principal justificación para la intervención pública, como muchas veces se ha pretendido por parte de intermediarios culturales. En este extremo resulta imprescindible tomar en cuenta otros criterios, como el valor cultural, el impacto social, y la rentabilidad a largo plazo de las inversiones, lo cual constituyen desafíos abiertos para el análisis económico.

Patrimonio cultural: transformaciones recientes y desafíos

En estos últimos cinco lustros se ha avanzado bastante en la incorporación de instrumentos de análisis económico para el entendimiento del patrimonio cultural como recurso productivo y elemento catalizador de distintos comportamientos

económicos, por el lado de la demanda, la oferta y la provisión. Sin embargo, cinco lustros son un período significativo para comprobar también que la gestión del patrimonio cultural se desenvuelve en un territorio competitivo y fluctuante, sometido a desafíos y transformaciones cada vez más complejas. De este modo y en este espacio para la reflexión quiero señalar las siguientes.

En primer lugar, y probablemente debido al incremento en el interés durante las últimas décadas sobre el patrimonio cultural como elemento de identificación, pero también como objeto de consumo, se ha producido un doble proceso de ensanchamiento del propio concepto de patrimonio cultural: primero, ampliando la tipología de elementos tangibles susceptibles de cómputo, desbordando la mera consideración del prototipo cultural aislado (monumento, edificio histórico o sitio arqueológico); y, segundo, incorporando también elementos intangibles capaces de expresar la idiosincrasia de un colectivo, el reconocimiento de una identidad o el valor de una tradición. Este doble proceso de extensión de elementos tangibles e intangibles en el concepto de patrimonio cultural se ha venido confirmando en distintas cartas y convenciones internacionales, así como integrando en las distintas normas nacionales y regionales que tienen por finalidad la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural. Es cierto que el concepto de patrimonio puede ser una noción polisémica y cambiante, porque depende básicamente de criterios asignados por los hombres en un momento y un contexto dado. Sin embargo, ésta también ha sido una de las razones del crecimiento asombroso de la oferta patrimonial por doquier en la actualidad, produciéndose un fenómeno que podríamos denominar como inflación patrimonial, cuyos efectos a largo plazo pueden desbordar las posibilidades de conservación y amenazar la viabilidad de los propios recursos culturales.

Por otra parte, y en este contexto de abundancia y proliferación de recursos culturales, si miramos hacia el otro lado del mercado, el comportamiento de la demanda, se comprueba que suele manifestarse de manera concentrada, ya que sigue fundamentalmente pautas de notoriedad, convergiendo hacia los iconos culturales más relevantes, las instituciones de mayor renombre y las ofertas culturales más llamativas. Uno de los motivos puede ser que el consumo cultural tiene un componente «omnívoro», es decir, que no responde a una finalidad cultural unipropósito, sino que suele combinarse durante los momentos de ocio y vacación. En este contexto se produce, por tanto, un cierto gregarismo para visitar «los lugares que hay que ver», o aquéllos productos culturales con cierta notoriedad e impacto, produciéndose, a veces, un curioso ejemplo de mercado en el que la oferta crea su propia demanda: los individuos acuden a «estrenos» culturales con independencia del contenido, porque lo atractivo es el hito cultural o la manera de contarlo.

Esto nos lleva a pensar, en el tono de reflexión más genérico de este argumento, que la importancia que habitualmente se atribuye al turismo cultural esté quizás sobredimensionada, ya que lo que en realidad está ocurriendo es un fenómeno dual, de concentración de la demanda en grandes iconos acreditados y en ofertas culturales más o menos espectaculares, mientras que la mayor parte del resto del patrimonio cultural registra y acapara muy poca actividad. Este fenómeno, a su vez, provoca dos problemas, que si en el caso de los elementos poco frecuentados concierne a las posibilidades de viabilidad económica del recurso o de las inversiones efectuadas,

en el caso de los lugares de alta concentración de demanda se refiere a los inconvenientes ocasionados por la congestión, cifrados no sólo en los posibles gastos de desgaste y reposición, como quizás también en los riesgos de trivialización del recurso debido a la acumulación de actividades de ocio, restauración y comercio de proximidad, o bien por la tergiversación ineludible del propio planteamiento cultural del recurso.

Por último y como tercer elemento de reflexión en el ámbito de las transformaciones recientes en el sector de patrimonio cultural hay que mencionar un hecho incuestionable, como es también el crecimiento asombroso del número de instituciones culturales, en sus más variadas formas jurídicas y de organización, y que son fruto indudable de un sector en alza durante dos décadas y media de alto crecimiento económico prácticamente ininterrumpido. Muchas de estas instituciones del ámbito del sector público tuvieron como propósito originario la restauración del patrimonio cultural, pero han acabado interviniendo también en acciones de promoción cultural en un contexto de gran atractivo político y eficacia mediática de estas medidas. Con idéntica finalidad han aparecido también otras múltiples entidades al amparo de la administración pública, generalmente en la forma de fundaciones de capital público con mayor o menor participación privada, que responden a un propósito de gestión más ágil o atinada de determinadas



actividades o recursos culturales en relación al patrimonio o la acción cultural en general. También han surgido un número significativo de fundaciones de mecenazgo privado asociadas a la acción cultural de grandes empresas, entidades financieras o patrocinio particular. De este modo y en las circunstancias tan severas impuestas por la crisis económica actual, cabría preguntarnos también por la viabilidad económica de muchas de estas instituciones o, cuando menos, cuál puede ser el alcance de los recortes imputados en su programación y planes de actuación debidos a la restricción de recursos en estos años de recesión prolongada.

En síntesis, y sobre la base de estas reflexiones acerca de la dinámica actual del sector de patrimonio cultural, que nos aluden a un contexto de oferta creciente y por tanto competitiva, una demanda guiada por criterios de notoriedad y probablemente en situación recesiva debido a las circunstancias de crisis económica, como también lo son los requerimientos de viabilidad y ajuste impuestos a la intervención pública y a múltiples instituciones culturales, todo ello nos hace reflexionar sobre cuál puede ser la clave de la gestión y valorización del patrimonio cultural en este nuevo contexto. Desde nuestra perspectiva, cualquier planteamiento en este sentido pasa por el concepto de sostenibilidad a largo plazo del patrimonio cultural, tomado desde una triple perspectiva: económica, cultural y ecológica.

La sostenibilidad económica debe entenderse como exigencia de viabilidad financiera del proyecto cultural, incluido su rendimiento social. En este sentido debe señalarse que no hay razón para no evaluar la eficacia de los proyectos y las instituciones culturales en el logro de sus objetivos, aun cuando hasta ahora no haya sido costumbre habitual. Primero, porque la provisión de bienes culturales consume recursos que son escasos y presentan un coste de oportunidad, si cabe más relevante en los momentos de crisis económica como la actual. Pero también porque, aunque muchos de los servicios que procura el patrimonio cultural sean de carácter intangible o no mercantilizables, no significa que no puedan definirse y evaluarse las formas de producción y gestión, al menos como referencias comparadas en relación a las mejores prácticas posibles. Del mismo modo, se abre en este sentido todo un campo muy fructífero de búsqueda de nuevas líneas de rentabilidad del patrimonio cultural, asociadas a la política de marcas (*branding* cultural), el *networking* y mutualización de servicios, o la mercantilización de objetos derivados, en especial, la digitalización de contenidos.

La segunda acepción, sostenibilidad cultural, la entendemos como necesidad de procurar una afinidad rigurosa a la naturaleza creativa e identitaria del recurso cultural, a fin de evitar en la medida de lo posible los riesgos de banalización y gregarismo asociados a los fenómenos de congestión turística y consumo cultural guiado por pautas de notoriedad. En este extremo deben aplicarse buenas dosis de imaginación al servicio de la confección de nuevas ofertas culturales, que consideren el patrimonio cultural como sustrato inmanente, y conviertan el turismo pasivo (llegar y ver) por un turismo proactivo, asociado a la educación, la participación y la creatividad.

Por último, la acepción de sostenibilidad ecológica del patrimonio cultural tiene que ver con el propósito ineludible de rescate y salvaguardia de elementos que tienen un carácter único e irreproducible. En este empeño, las labores de restauración y mantenimiento no deben circunscribirse los elementos tangibles (edificios, obras de arte, etc.) sino también

comprender las acciones complementarias de documentación, investigación y producción de servicios y objetos complementarios, así como el desarrollo de actividades de formación y oficios en relación al patrimonio cultural. Con ello, la recuperación se asocia a la formación y la reafirmación de la identidad, de modo que se hace más verosímil la sostenibilidad del patrimonio cultural a largo plazo.



←

Casa das Histórias, Cascais.
Manuel Lacerda/DGPC, 2011.

↑

Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

Edifício Vává, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2103.



Nuno Grande
Arquiteto

Arquiteturas da cultura: patrimónios do futuro

Fundação Calouste Gulbenkian.
Mário Oliveira/FCG.



Utilizando seis equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa como «personagens» – o Edifício-Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (inaugurado em 1969), o Centro de Arte Moderna (1983), o Centro Cultural de Belém (1992), o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1999), a Casa da Música (2005) e o Museu do Cão (2010) –, revisita-se a história recente das políticas culturais e patrimoniais em Portugal. Descreve-se o modo como, ao longo do último meio século, essas «arquiteturas da cultura» mediam a modernização tardia do País e a sua inevitável aculturação pós-moderna, constituindo, nesse sentido, singulares «patrimónios do futuro».

Comemoram-se, no presente ano, quatro décadas de uma revolução política, social e cultural que, a partir de 25 de abril de 1974, conduziu, de forma nem sempre linear e sustentada, à longamente desejada democratização das principais instituições portuguesas. Na verdade, e no decorrer das últimas décadas, foi possível constatar como inúmeros setores da sociedade portuguesa sofreram acentuadas mudanças conjunturais, muito mais dependentes da súbita oportunidade de investimentos inesperados do que da persistência de políticas estruturantes. O setor cultural é disso exemplo, sobretudo se considerarmos que este foi marcado, em sucessivos ciclos, quer pela organização repentina de grandes eventos lúdico-culturais – quase sempre fráguas nos seus efeitos – quer pela decisão – quase sempre avulsa – de edificar ou renovar importantes equipamentos de iniciativa pública, privada ou mista.

Revisitando o nosso passado recente, e pese embora o lento crescimento de algumas redes de descentralização, ao nível regional ou municipal, podemos afirmar que a história das políticas culturais do Portugal contemporâneo se vem espelhando na própria história da edificação *ex nova* de grandes equipamentos culturais. E ainda que aparentemente perverso, este processo acabou por atribuir um papel inusitado a essas «arquiteturas da cultura»¹: o de constituírem uma espécie de «máquinas do tempo», mediando ou mesmo colocando em confronto: a moder-

nização tardia do País e a sua aculturação pós-moderna; uma herança histórica e a construção de um devir; enfim, a ideia de «património» e a ideia de «futuro». Em quase todos os casos, essas arquiteturas tornaram-se, elas mesmo, em «patrimónios do futuro» nas suas dimensões material e imaterial.

Observemos alguns exemplos que consideramos significativos. É possível afirmar com segurança: que a progressista Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), de criação privada, funcionou na verdade como um verdadeiro «alter-ministério» durante a derradeira fase do Estado Novo e mesmo ao longo da primeira década pós-Revolução, substituindo-se à ausência de políticas estatais estruturadas no apoio à cultura; que o polivalente Centro de Arte Moderna (CAM), dessa mesma Fundação, reuniu o primeiro acervo coerente e acessível de arte portuguesa do século xx, reforçando a importância da criação artística nacional desse século; que a «microcidade» Centro Cultural de Belém (CCB) inaugurou, entre nós, a popularização de grandes eventos culturais de cariz interdisciplinar e de nível internacional; que o arcádico Museu da Fundação de Serralves foi o primeiro a justificar uma verdadeira política de difusão da arte contemporânea na transição para o século xxi; que a «meteorítica» Casa da Música, na sua singularidade formal e programática, representou a primeira experiência institucional forjada no cruzamento entre a criação musical clássica e a contemporânea; e enfim, que o telúrico Museu do Côa se tornou no primeiro espaço museológico a confrontar-nos com a inscrição da arte rupestre na paisagem, estabelecendo, nesse âmbito, uma «ponte» conceptual entre a pré-história e a contemporaneidade.

Cada uma dessas «máquinas do tempo» gerou, no seu respetivo ciclo histórico, uma inevitável polémica mediática, sobretudo quando olhada e criticada, não tanto em face do património que se propôs acrescentar ou criar, mas em face do património que veio confrontar ou reequacionar. Valerá a pena, por tudo isto, abordar brevemente o impacto dessas «arquiteturas da cultura» na evolução do debate político-cultural do Portugal contemporâneo.

1969: o Edifício-Sede e Museu da Fundação Gulbenkian na transição para a democracia

Antecedida por um longo e difícil processo de construção, a inauguração do Edifício-Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em outubro de 1969, coincidiu com um tempo de convulsão social e cultural bem distinto daquele que presidira ao seu lançamento, uma década antes. Em Portugal, germinava então um sentimento de esperança por uma «primavera» de liberdade política, a qual só chegaria com a Revolução de 1974; no centro da Europa, proliferava um ideário de «contracultura» com epicentro no Maio de 68 parisiense, o qual motivava, entre outras questões, um aceso debate intergeracional sobre o estatuto das instituições modernas ligadas ao ensino, à cultura, ao património, enfim, à difusão da criação mas também da salvaguarda da memória coletiva.

O novo edifício da Fundação encerrava, desse modo, significados contraditórios: para uns, coroava um ciclo de ação institucional ímpar, iniciada em 1956, em prol da modernização cultural do País, suprimindo a demissão do Estado Novo na promoção desse setor; para outros, abria um novo ciclo para lá da cristalização de um tempo e de um acervo — os do fundador Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) —, exigindo uma



aproximação institucional às mudanças políticas e culturais em curso, na transição para a década de 1970.

Essa contradição expressava-se, de algum modo, na própria arquitetura do edifício projetado por Alberto Pessoa, Ruy Athougia e Pedro Cid: a sua plácida modernidade, expressa na abstração dos volumes em *béton brut*, ou no artifício modelador dos terraços ajardinados, desafiava o ecletismo dos palacetes da zona da Palhavã, assim como os vetustos museus lisboetas; no entanto, criava uma espacialidade idílica e introvertida, tendencialmente defensiva e elitista, num momento em que a arte desejava, antes de mais, sair dos seus redutos institucionais e aproximar-se do quotidiano da cidade e da sociedade.

José de Azeredo Perdígão — presidente da Fundação desde a sua criação —, apoiado por uma experiente equipa de programadores em diversas áreas, compreendeu essa antinomia, tendo preparado a instituição, antecipadamente, para as convulsões culturais que viriam a dar corpo às mudanças pós-1968, e, entre nós, pós-1974: no alargamento do seu acervo museológico à arte moderna; no apoio à formação de jovens artistas portugueses no estrangeiro; no fomento à participação do País em certames internacionais, e na programação de eventos interdisciplinares muitos deles de caráter experimental. Apresentando um caminho distinto do proselitismo das ações de democratização cultural durante o período



←

Centro de Arte Moderna
FCG.

Essa mudança de paradigma, também ele arquitetónico, gerou um inevitável confronto com o património precedente, de algum modo intrometendo-se nessa relação plácida entre o edifício da Sede-Museu e o Parque Gulbenkian. Na verdade, o desenho do CAM — um «hangar» megaestrutural, escalonado por volumes e terraços ajardinados —, conforme proposto pelos seus autores — o britânico Leslie Martin, consultor convidado pela administração, e José Sommer Ribeiro, arquiteto da Fundação Calouste Gulbenkian —, sofreria uma acesa contestação por parte de grupos de paisagistas e ecologistas, mentores e defensores do projeto original do Parque, onde aquele edifício não fora previsto. Assistia-se então, em Portugal, ao despontar de manifestações cívicas pela salvaguarda dos sistemas paisagísticos enquanto valores patrimoniais, e o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, apesar de recente, despertava já então esse forte desejo defensivo.

Ainda assim, o Centro de Arte Moderna abriu ao público em 20 de julho de 1983, paradoxalmente no ano em que o Governo português organizava, em Lisboa, a nostálgica XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa — em torno da celebração da epopeia quinhentista portuguesa —, e a Sociedade Nacional de Belas-Artes inaugurava a exposição panfletária «Depois do Modernismo», questionando as grandes narrativas da arte e da arquitetura modernas. O CAM, assim como a sua missão museológica, surgiam deste modo em «contraciclo», quer em relação à retórica oficial do Estado quer em relação ao ímpeto de aculturação pós-moderna, manifestado por uma nova geração de artistas e críticos de arte portugueses.

Valeria ao CAM a qualidade da sua programação regular, à qual se juntou, a partir de 1984, o ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) dirigido por Madalena de Azeredo Perdigão, com o qual a Fundação voltaria a estabelecer um papel pioneiro. Na verdade, e através dos Encontros ACARTE, o panorama cultural nacional seria confrontado com uma verdadeira «aceleração» criativa na qual se cruzariam experiências entre distintos compositores, dramaturgos, atores, coreógrafos, bailarinos e artistas plásticos provenientes das mais diversas geografias e culturas. No seu aparente anacronismo formal, o «hangar» do CAM personificaria essa «máquina do tempo», já descrita, em direção a um cosmopolitismo cultural até então desconhecido em Portugal.

revolucionário em curso (1974-1975), e mesmo para lá deste, a Fundação Calouste Gulbenkian foi capaz de gerar património imaterial inovador, no seio de um país que lançava então as suas primeiras políticas culturais em democracia². A Fundação cumpria, também desse modo, o desejo futurante que o seu mais notável património material — o Edifício-Sede e Museu — prenunciara poucos anos antes.

1983: um centro de arte moderna em «contraciclo» cultural

A criação do Centro de Arte Moderna deu seguimento ao descrito processo de inovação cultural, nutrido por José de Azeredo Perdigão ao longo da sua gestão, desta vez expresso por uma nova edificação no topo sul do Parque da Fundação Calouste Gulbenkian. O designio, aprovado em 1979 pela administração da Fundação, foi o de criar um novo lugar destinado não apenas ao acervo e à exposição da sua coleção de arte moderna mas também à «promoção cultural e educativa nos domínios das artes»³. Perdigão adotava assim um novo paradigma institucional, emergente desde os finais da década de 1960, por antítese ou complemento em relação aos grandes museus: o da criação de novos centros informais e polivalentes, destinados sobretudo à animação cultural ou à educação pela arte.

1992: um centro cultural em Belém, lugar de todas as mitificações

A decisão governamental de construir o Centro Cultural de Belém (CCB), no final da década de 1980, procurou dar resposta a um duplo objetivo: criar a sede da primeira presidência portuguesa da Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1992, e, após esta, oferecer à cidade um lugar de celebração da cultura nacional, numa renovada relação de complementaridade com a criação artística internacional. Esse gesto conduziu à primeira «obra de regime» da democracia portuguesa, tornada possível quer pela estabilidade política obtida pela maioria governamental do então primeiro-ministro Cavaco Sil-



Centro Cultural de Belém.
Daniel Malhão, 2014.



Casa de Serralves.
FG+SG.

va quer pelos fundos estruturais garantidos pela integração de Portugal na CEE (1986).

A implantação e a construção do edifício estiveram, desde o início, envoltas em forte polémica pública, por confronto com as ancestrais mitificações patrimoniais em torno da praia de Belém, do vizinho Mosteiro dos Jerónimos e do legado da Exposição do Mundo Português, ali organizada em 1940. Não será por isso de admirar que as propostas finalistas ao concurso internacional de arquitetura para o CCB organizado em 1988 — 6 finalistas entre as 53 concorrentes — tenham procurado, de diferentes modos, evocar a axialidade urbana, bem como a monumentalidade e a materialidade arquitetónicas de algumas dessas heranças históricas.

Assim aconteceu com o projeto vencedor, assinado pelo italiano Vittorio Gregotti e pelo português Manuel Salgado, o qual proporia, na opinião do júri «um valor acrescentado ao património da cidade de Lisboa»⁴. Na verdade, Gregotti transportava para esta solução dois princípios basilares da sua gramática urbana: a aposta numa firme «regulação» modular do conjunto, a partir de um eixo central, numa evocação contemporânea do processo de «romanização»; e o apelo à «instauração» de continuidades históricas com a cidade, numa leitura «culta» da Lisboa ribeirinha, entre quarteirões compactos, fortalezas muradas e palácios com jardins suspensos. Ao propor esse diálogo contextualista, o CCB introduziria uma «res-significação» pós-moderna na Lisboa monumental, nela se assumindo como um ícone do seu tempo.

Ao longo das suas duas décadas de existência, o CCB tem vivido uma cíclica indefinição da sua identidade institucional, fruto das mudanças políticas operadas na democracia portuguesa, sendo dela um eloquente «espelho» cultural. Visto como a grande obra do cavaquismo — na senda dos *grands travaux* parisienses do presidente François Mitterrand, erigidos na mesma época —, este edifício tornou-se tão amado quanto odiado pelos «fazedores de opinião», em permanente debate sobre a sua vocação enquanto centro cultural: para uns, destinado a acolher grandes eventos de massas; para outros, a fomentar a experimentação no seio da criação contemporânea.

Indiferentes a esse debate, ou aos sucessivos «retalhamentos» políticos das suas componentes programáticas — dos quais o Museu Coleção Berardo é apenas um dos vários episódios —, os visitantes do CCB continuam a utilizá-lo enquanto espaço de passeio urbano, complementando a sua visita à área monumental de Belém. A mais-valia patrimonial desta «microcidade» cultural acaba por residir nesse facto: acrescenta um *layer* de futuro a um lugar excessivamente sobrecarregado por uma encenação do passado.

1999: um museu de arte contemporânea no idílico Parque de Serralves

A fechar o século xx, institui-se em Portugal o primeiro lugar privilegiado para fomento da criação artística pós-1968, tendo como epicentro uma coleção constituída por obras produzidas a partir desse período de questionamento cultural, tal como o descrevemos antes. Respondendo ao desejo persistente de críticos, artistas, colecionadores e de outros membros da sociedade civil portuense, de fixar esse lugar num espaço distintivo do Porto, o Estado adquiriu, em 1989, a idílica Quinta de Serralves, ali fomentando a criação de uma fundação para gestão de um futuro museu de arte contemporânea.



O projeto, entregue a Álvaro Siza, no início da década de 1990 — período seminal da sua carreira em que seria agraciado com o famigerado Prémio Pritzker —, levantou também ele uma forte polémica, relacionada com a defesa dos valores patrimoniais existentes na Quinta: a Casa de Serralves, obra de inspiração *déco*, coordenada pelo arquiteto José Marques da Silva, na década de 1930; o Parque de Serralves, projeto do francês Jacques Gréber, desse mesmo período, e ainda as restantes estruturas hortícolas e frutícolas em seu redor. Apesar da contestação inicial, liderada sobretudo por grupos de arquitetos paisagistas, Siza acabaria por «encaixar» o novo museu na linha de água do *jardin potager* de Serralves (entretanto relocado noutro espaço da Quinta), criando assim um novo acesso ao conjunto, a poente do eixo estruturador traçado por Gréber.

Inaugurado em julho de 1999, o edifício veio acrescentar novo património aos valores culturais preexistentes: no modo como descerrou uma «porta» contemporânea para o Parque; no modo como se articulou delicadamente com os seus eixos monumentais; no modo como reinterpretou os elementos arquitetónicos da Casa de Serralves. De facto, Serralves constitui um lugar privilegiado de encontro entre os dois mais importantes arquitetos portuenses, respetivamente da primeira e da segunda metade do século xx. É mesmo possível afirmar que o «museu de Siza» permite uma decifração retrospectiva da «casa de Marques da Silva», estabelecendo com esta um processo de continuidade conceptual, no qual passado e futuro se justapõem alternadamente.

Essa condição de «máquina do tempo» traduz-se também no modo como o Museu de Serralves vem funcionando enquanto recetáculo expositivo, em diferentes momentos da sua vida cultural. Desenhado como um espaço arcádico — «a arquitetura do museu não pode ser senão clássica», escreveria Álvaro Siza em 1988⁵ —, o edifício vem confrontando-se, ao longo dos últimos 15 anos, com distintas manifestações artís-



Casa da Música.
FG+SG.



Museu do Côa.
José Paulo Ruas/DGPC, 2012.

ticas que desafiam a introversão do seu espaço, obrigando-o a uma permanente transmutação. Em certo sentido, é também através dessa relação «conflitual» entre arquitetura, arte e paisagem que Serralves vem comprovando a pertinência do seu acervo e da sua programação, partes relevantes da sua identidade institucional.

2005: um «ensaio» arquitetónico chamado Casa da Música

O referido investimento governamental na renovação cultural do Porto «fim de século» teve o seu ponto alto na candidatura vitoriosa da cidade à coorganização (com Roterdão) do evento Capital Europeia da Cultura de 2001. Objeto de nova polémica, a organização deste evento lançou, em 1999, um concurso internacional de arquitetura para a sua obra mais simbólica — a Casa da Música, primeiro grande *concert hall* da cidade — visando torná-la num ícone arquitetónico capaz de colocar o Porto nos roteiros culturais e turísticos globais — na esteira do chamado «efeito Bilbao», então em voga em diversas cidades médias europeias, após o êxito mediático da inauguração do Museo Guggenheim Bilbao, no País Basco (1997).

O edifício polidétrico proposto pelo vencedor do concurso — o holandês Rem Koolhaas, prémio Pritzker de 2001 — respondeu eficazmente a esse intuito político e institucional, colocando desafios a uma cidade marcada pela iconografia dos períodos barroco e romântico. Esse diálogo iconoclasta com o património portuense é hoje visível: no modo como a Casa da Música pontua o extremo da longa Avenida da Boavista, respondendo à força do seu traçado infraestrutural; no modo como evoca e reinventa o espaço deambulatório e cénico dos salões e teatros burgueses da cidade, e no modo como reutiliza abertamente alguns revestimentos buscados ao patrimó-

nio ornamental do Porto setecentista e oitocentista: a folha de ouro e o azulejo.

O caráter ensaístico do projeto teve evidentes reflexos na programação cultural da instituição, iniciada em 2005. Tal como o edifício, a sua oferta tornou-se poliédrica, abrangendo diversas facetas da criação musical, clássica e contemporânea, dirigida a diferentes públicos. Deste modo, e ao longo da última década, o interior multifacetado do edifício vem motivando a realização de um caleidoscópico de acontecimentos, enquanto, no exterior, a plasticidade do seu espaço circundante gera uma nova fruição da cidade, ora espontânea ora programada em noites de festival.

Dir-se-ia que o «efeito Bilbao» não dependeu, aqui, de qualquer lógica de *franchising* cultural, como ocorreu na cidade basca⁶; no Porto, esse efeito gerou um edifício há muito desejado por programadores e criadores musicais, e hoje afetivamente utilizado pelos cidadãos. A Casa da Música representa, por isso, um feliz encontro entre um potente *hardware* arquitetónico e um inteligente *software* cultural, projetando o habitual conservadorismo portuense numa futurante experiência espacial e cultural.

2010: um museu como «segunda natureza» do vale do Côa

A criação do Parque Arqueológico do Vale do Côa constituiu um dos mais controversos debates patrimoniais da democracia portuguesa, tendo atravessado, ao longo da década de 1990, dois governos, distintas posições sobre a construção de uma barragem hidroelétrica que o deveria submergir, e inventivas formas de ativismo social na defesa das gravuras rupestres ali encontradas e documentadas, pelo menos, desde a década anterior.

Abandonado o projeto da barragem (1995), e por iniciativa do então Ministério da Cultura, o Parque seria finalmente classificado como monumento nacional (1997), e logo depois inscrito na Lista do Património da Humanidade — UNESCO (1998). A partir de então, uma outra contenda instalou-se no seio dos organismos responsáveis por aquele território: a do processo de construção de uma estrutura museológica na região com vista a concentrar as chegadas ao Parque Arqueológico, e assim evitar a pressão de visitantes sobre os seus núcleos mais sensíveis de arte rupestre.



Em 2003, foi lançado o Concurso Público Internacional de Arquitetura para o Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, visando implementá-lo num promontório adjacente a Vila Nova de Foz Côa, sobranceiro à interseção daquele rio com o Douro. Dos 37 projetos apreciados, o júri premiou a proposta dos arquitetos Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, a qual transformava esse promontório num miradouro panorâmico, a partir da sua frondosa cobertura. A proposta seria construída a partir de 2006 e inaugurada publicamente em 2010.

A depuração tectónica pretendida por aqueles autores — com base no conceito de «museu como instalação na paisagem»⁷ — remeteria toda a complexidade programática do edifício para uma sucessão de espaços «escavados» na sua massa construída, conduzindo os visitantes para um mundo «subterrâneo», de algum modo contraditório com a ideia de visita a um vale aberto em contacto próximo com o suporte natural das gravuras. Essa contradição prologar-se-ia no projeto museológico interior, baseado ora em réplicas de tamanho natural das gravuras, descontextualizadas desse suporte, ora em dispositivos tecnológicos de base digital relatando o processo de humanização daquele território.

Essa recriação do vale do Côa numa espécie de «parque temático» arqueológico, encerrado pelas paredes de um museu, era já uma condição prévia imposta ao concurso e ao projeto vencedor; seguindo, de resto, modelos idênticos aplicados noutros núcleos de arte rupestre europeus — lembremos, por exemplo, Altamira ou Lascaux. No entanto, essa perversão contemporânea acabaria por conferir um inusitado protagonismo cultural ao edifício construído: o de substituir a experiência direta da paisagem pela da arquitetura, assumindo, sem complexos, o seu caráter de «artifício» ou de «segunda natureza». De entre as «máquinas do tempo» que vimos descrevendo, este museu é provavelmente aquele que mais bem personifica essa condição.

Ultrapassando o «complexo de Noé»

Os seis edifícios abordados neste artigo são, em certo sentido, «personagens» da história da cultura portuguesa do último meio século. Vistos tantas vezes como investimentos desmesurados ou desnecessários — vulgo, «elefantes brancos» —, eles vieram, ainda assim, desafiar uma determinada época ou conjuntura político-cultural, originando controvérsia e obrigando a repensar muitos dos preconceitos patrimoniais estabelecidos.

Concluimos assim que, através destes grandes projetos, a sociedade portuguesa foi conseguindo ultrapassar o seu «complexo de Noé»⁸ — lembrando a noção introduzida pela historiadora francesa Françoise Choay em torno do receio desenvolvido nas sociedades contemporâneas em relação ao «dilúvio» gerado pelo relativismo cultural, levando-as a proteger todo e qualquer património herdado e a suspeitar de toda e qualquer possibilidade de inovação patrimonial.

Percebemos, nesse sentido, como os edifícios construídos no Parque da Fundação Calouste Gulbenkian cumpriram um desejo coletivo de cosmopolitismo democrático, antes e depois da Revolução de 1974; como o Centro Cultural de Belém ajudou a esbater a dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, numa área historicamente nobilitada de Lisboa; como o Museu de Serralves revelou uma inusitada relação entre espaço e tempo na criação contemporânea; como a Casa

da Música reinventou uma tradição, simultaneamente icónica e iconoclasta, presente na evolução artística e arquitetónica do Porto; e como o Museu do Côa continua a desafiar-nos a pensar a «paisagem» como um conceito formulado e mitificado ancestralmente pelo próprio Homem (como comprovam as gravuras rupestres com mais de 20 mil anos).

Em todos esses momentos, acreditou-se que o património contemporâneo podia acrescentar novo valor à herança material e imaterial de um passado. Na verdade, sem estas «arquiteturas da cultura», sem estes «patrimónios do futuro», esse passado perderia inegavelmente a sua atualidade.

NOTAS

1. Esta temática presidiu à investigação desenvolvida pelo autor na sua tese de doutoramento, *Arquiteturas da Cultura: política, debate, espaço*, defendida na Universidade de Coimbra em 2009. A investigação incidiu sobre a génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa.

2. Cf. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN — Política cultural. Animação e difusão da cultura. *VI Relatório do Presidente*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 49-50.

3. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN — *Relatório Anual 1979*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 3-8.

4. Relatório do Júri apud *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 2 de janeiro de 1989.

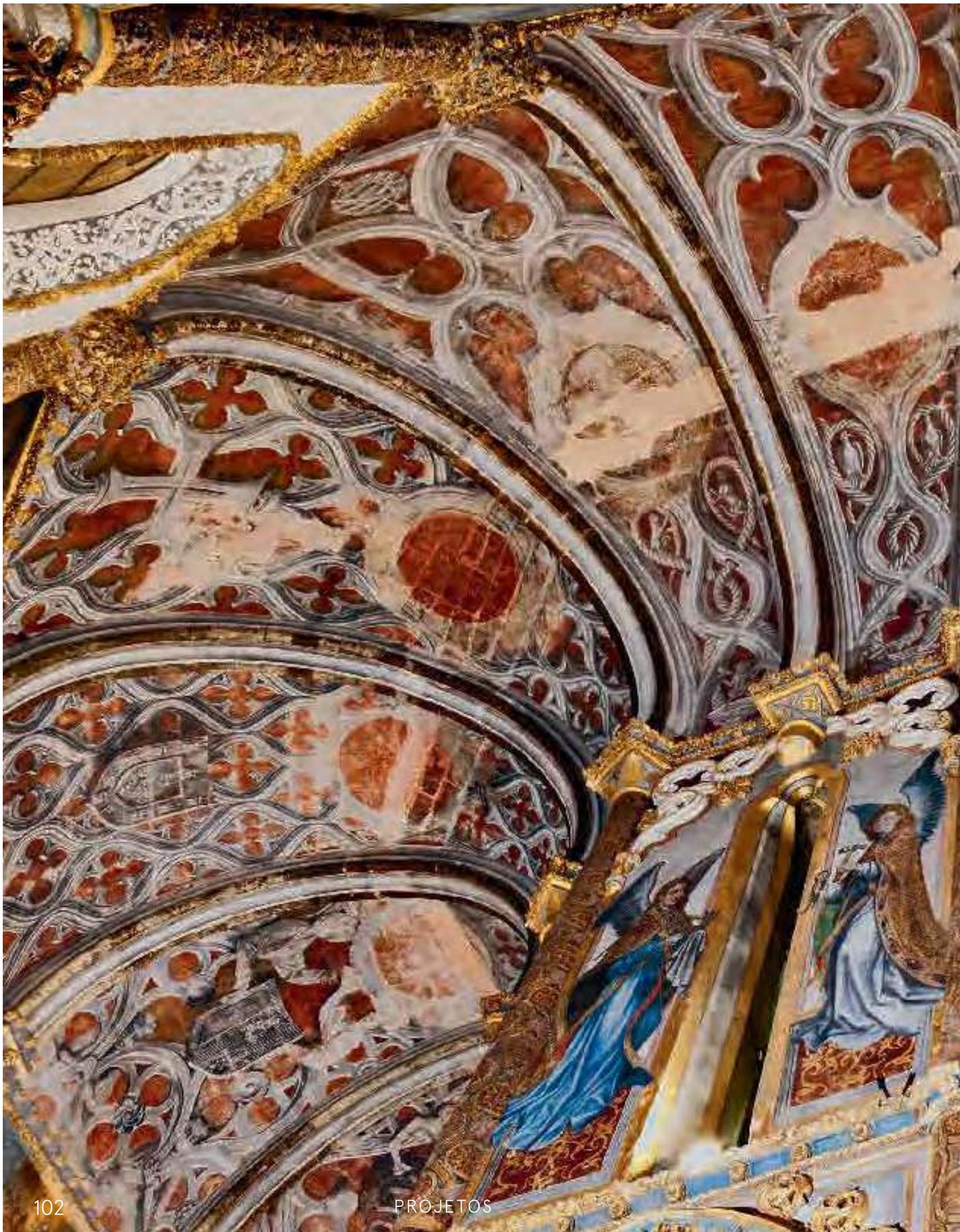
5. Cf. Álvaro Siza apud CASTANHEIRA, Carlos (ed.) — *As cidades de Álvaro Siza*. Porto: Figueirinhas-Porto 2001, 2001, s/ p.

6. Cf. GRANDE, N. — La regeneración urbana entre el Efecto Barcelona y el Efecto Bilbao. Oporto 2001-2011. In EZQUIAGA DOMÍNGUEZ, J. M.; GONZÁLEZ ALFAYA, L. (org.) — *Transformaciones urbanas sostenibles*. Vigo: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2011, pp. 142-149.

7. INSTITUTO PORTUGUÊS DE ARQUEOLOGIA — *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. Concurso para o projeto*. Lisboa: IPA-LIBRUS, 2004, p. 31.

8. CHOAY, F. — *A alegoria do património*. São Paulo: Estação da Liberdade-UNESP, 2001, p. 209.

projetos



A abóbada da Charola pintada em *trompe l'oeil* e o tambor central.
José Paulo Ruas / DGPC, 2014.

O Restauro da Charola do Convento de Cristo: a derradeira etapa

Ana Carvalho Dias

Arqueóloga, Direção-Geral do Património Cultural

Irene Frazão

Conservadora, Direção-Geral do Património Cultural

Maria José Moinhos

Conservadora, Direção-Geral do Património Cultural

João Seabra Gomes

Arquiteto

Diretor do Departamento de Estudos, Projetos e Obras,
Direção-Geral do Património Cultural

Nuno Proença

Conservador-restaurador, Nova Conservação, L.^{da}

Vinte e cinco anos foi o tempo que mediou entre a primeira intervenção e a conclusão dos trabalhos de conservação e restauro do património móvel e integrado na Charola do Convento de Cristo em Tomar. A complexidade deste património levou à realização de um projeto-piloto, que norteou as subseqüentes campanhas de intervenção, onde se definiram critérios e metodologias e a necessidade de constituição de equipas multidisciplinares. Os trabalhos de conservação e restauro conduziram a um estudo técnico-científico sistemático que permitiu conhecer novas realidades, marcas do tempo neste edifício religioso de referência. Regista-se, ainda o impacto da intervenção no monumento e na sua fruição pelo público. Por último, é salientada a importância do mecenato exclusivo e o papel financiador da Cimpor InterCement.

A conclusão dos trabalhos de conservação e restauro no tambor central da Charola do Convento de Cristo, em Tomar, encerra um ciclo de intervenções ali promovidas por fundos estatais ao longo de duas décadas; encetadas ainda nos anos 80 do século xx, desde 2001 as mesmas passam a ser enquadradas e sistematizadas a partir dos resultados de um projeto-piloto, implementado com o apoio de conservadores-restauradores formados pelo Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, de Roma (ICR Roma), em dois tramos do deambulatório.

A elevada complexidade e a exigência das ações de conservação e restauro empreendidas neste espaço emblemático relacionam-se, em primeiro lugar, com a conhecida riqueza e diversidade material e artística do seu programa decorativo — fruto de sobreposições consecutivas, destacando-se as que remontam ao período manuelino —, constituído por pintura mural (figurativa e decorativa), pintura sobre tábuas, estuque, guadamecil, elementos em pedra, em talha e esculturas de vultu policromadas.

As intervenções, viabilizadas pelo mecenato exclusivo da Cimpor InterCement, entre 2007 e 2009, no arco triunfal e deambulatório¹ e, mais recentemente, nas superfícies e elementos exteriores e interiores do tambor central² são aqui tratadas como casos paradigmáticos no que respeita à sua conceção e formalização e, sobretudo, no que se prende com a abordagem de estudo, execução e organização dos trabalhos, que resultou num relevante acréscimo de conhecimento (científico e técnico) sobre o monumento em causa.

A obra de restauro: conceção, organização e desenvolvimento

Embora com algumas variantes, os procedimentos de concurso que estiveram na base deste conjunto de intervenções tiveram em comum uma ancoragem científica e técnica no referido projeto-piloto, durante o qual se predefiniram os principais objetivos e referenciais (determinantes num exemplar de tamanha complexidade e em que se pretende intervir de forma faseada), metodologias de intervenção e necessidades humanas; porém, surgem suficientemente amplos para, por um lado, exigirem que os concorrentes comprovem a sua

capacidade crítica, analítica e experiência técnica face ao objeto e à intervenção pretendida, e, por outro, salvaguardarem a possibilidade de uma abordagem exploratória, «por aproximação», no desenvolvimento da intervenção propriamente dita. Desde a fase preparatória de formalização, são também assim criadas as condições de base para um envolvimento permanente e participativo dos diversos intervenientes — das equipas científicas e técnicas ao dono da obra, tutela e direção do monumento — e, portanto, para a tomada de decisões coerentes e bem fundamentadas.

É indiscutível que, idealmente, estes aspetos constituem pressupostos para garantirem a qualidade e idoneidade dos trabalhos de conservação e restauro, que tanto dependem de um dimensionamento e ajuste às necessidades e especificidades reais do objeto (materiais, espaciais, conservativas) e aos níveis de intervenção estabelecidos (por exemplo: na limpeza, na reintegração cromática).

Convirá pôr também em evidência a constituição da equipa atuante. Em resposta aos preceitos impostos e objeto de apreciação por parte do dono da obra, foram constituídas equipas em torno da figura do conservador-restaurador, ao nível da direção técnica, e dos grupos operativos, com designação de responsáveis por cada área de especialidade presente. Claras vantagens houve em, por um lado, congregar profissionais conhecedores da obra em questão (por nela terem atuado em anteriores trabalhos)³ e, por outro, tirar partido da experiência acumulada e da visão integradora dos operadores que puderam integrar as três intervenções sucessivas.

Na estruturação dos meios humanos importará também focar a ativação e articulação (pela empresa de conservação e restauro e pelo dono da obra) do envolvimento de outros profissionais (da documentação gráfica, da fotografia, do vídeo) e de um grupo de consultores (da conservação e restauro⁴, das ciências de conservação⁵, da história da arte⁶), cujo contributo foi entendido, desde a fase de concurso, como crucial para preparação e acompanhamento do projeto em causa, do ponto de vista científico, técnico e da gestão do projeto.

O planeamento de intervenções desta natureza e dimensão, num hiato de tempo praticável, é naturalmente pedra de toque para o cumprimento dos objetivos; antes de mais, ele deverá espelhar uma visão integrada do trabalho, sem que a mesma se restrinja às atividades de conservação e restauro.

→

Tambor central e abóbadas do deambulatório após a intervenção.

Miguel Saavedra, 2014.

Nas intervenções em causa, o planeamento compôs-se ainda pelos tempos e meios a afetar, por exemplo, a toda componente documental e analítica ou aos trabalhos preliminares de implementação da obra, fundamentais para a minimização do seu impacto no monumento («3. A intervenção como meio de estudo e conhecimento»).

Um planeamento realista, ajustado e em atualização permanente surge assim como elemento basilar para a coordenação de tão variadas áreas de intervenção num espaço confinado — onde, aliás, se as mesmas se sobrepõem —, numa óptica técnica (com metodologias e necessidades diversas, a integrar para obtenção de um resultado de «conjunto») mas também logística (proteção e desmonte de peças, movimentação de estruturas de acesso e de equipamentos). Sem que pareça sempre óbvio, o mesmo é sobretudo uma ferramenta do «pensar» sistematizado da obra — por parte das equipas atuantes, de forma a rentabilizar os contributos externos suprarreferidos — e do «decidir» equilibrada e atempadamente junto do dono da obra, tutela e consultores.

A intervenção como meio de estudo e conhecimento

A intervenção de conservação e restauro constitui uma oportunidade única para conhecer e estudar em profundidade, e em condições que muitas vezes serão irrepetíveis, as obras que são objeto de restauro. Os exames técnicos e analíticos, os diversos levantamentos e registos são absolutamente necessários para uma correta atuação nas ações imediatas de conservação e restauro e para futura monitorização do estado de conservação das obras. A recolha destes dados constitui também preciosa informação inédita que irá ser útil a investigadores de várias áreas, desmultiplicando e prolongando, no espaço e no tempo, o trabalho que foi realizado. Mas também é obrigação de uma intervenção bem conduzida registar outro tipo de informação que, podendo não ser necessária para os trabalhos a realizar, por motivos técnicos ou físicos só se encontra acessível no momento do restauro.

As ações de conservação e restauro do espaço interior da Charola e do seu património integrado (pintura, pintura mural, estuques, talha, esculturas, mobiliário, materiais aplicados como o couro) tiveram como objetivo expresso, para além da «conservação» material e do «restauro» das obras integradas no conjunto, «conhecer» melhor este espaço, percorrendo-o de modo «sistemático». Como já foi dito anteriormente a compreensão inicial da Charola apresentava-se algo complexa pela extensão, diversidade de obras, sucessivas estratificações decorativas e existência de zonas de difícil acesso. A leitura mais clara e organizada que hoje se tem quando se visita o espaço é possível, também, porque o trabalho aqui realizado foi refletindo o conhecimento mais aprofundado do lugar através da identificação das sucessivas transformações decorativas realizadas no decurso dos séculos que são consequência das mudanças de gosto e de estilo.

Entre as descobertas mais surpreendentes feitas no decurso dos trabalhos contam-se a identificação de diversas áreas



com guadamecil (couro trabalhado e policromado aplicado na parede), o caso mais antigo que se conhece em Portugal ainda no seu local de origem⁷ e os fragmentos de vitrais encontrados⁸ que atestam a existência de uma campanha de grande qualidade artística e técnica do programa manuelino da Charola.

O levantamento das marcas de canteiro é o exemplo da informação que não, sendo diretamente relevante para a intervenção de restauro, só tem condições de ser bem realizada neste momento: não só existem os equipamentos que garantem o acesso físico a todas as superfícies como a sua recolha, por decalque através de uma folha transparente, pode trazer riscos para uma superfície policromada ou frágil.

O entendimento do levantamento gráfico arquitetónico e de parte do património integrado da Charola como elemento condutor do reconhecimento e análise material e/ou tecnológica, espacial e conservativa da obra remonta ao projeto-piloto; nas campanhas subsequentes, permaneceu por isso como instrumento operacional de correspondência entre o «tempo» (passado, corrente, expresso no planeamento) e o «espaço», possibilitando uma gestão georreferenciada de cada intervenção (principais problemáticas de conservação; metodologias adotadas), para além de um registo «visual» das mesmas para memória e utilização futura.

A esse propósito, será ainda de referir o cuidado tido em manter (salvo acrescentos ou adaptações necessárias) a nomenclatura e simbologia da intervenção-piloto nos mapeamentos ulteriores, tratando-os como um «todo» resultante deste ciclo de intervenções.

Durante a intervenção de 2007-2008 foi ainda ensaiada uma monitorização das condições ambientais da Charola (temperatura e humidade relativa).

Para além da conservação e valorização

O impacto da obra: implementação, informação e fruição

Considerando a importância patrimonial e simbólica da Charola, foi dada, a partir de 2007, uma atenção muito particular aos aspetos organizacionais, de instalação e de impacto dos estaleiros, permitindo, em alguns momentos, a compatibilização da visita com a execução dos trabalhos, aspectos estes que foram considerados na avaliação da qualidade técnica das propostas apresentadas para a realização das intervenções em questão.

Este conceito de «obra amigável» proposto operacionalizou-se em quatro vertentes:

> Adaptar o estaleiro (com plataformas elevatórias, andaimes, áreas de trabalho delimitadas e salas de apoio) às características espaciais da Charola, com prévia proteção das superfícies e peças não contempladas nos trabalhos, ajuste aos circuitos de visita e articulação com o funcionamento quotidiano do Convento de Cristo (horários, eventos, etc.);

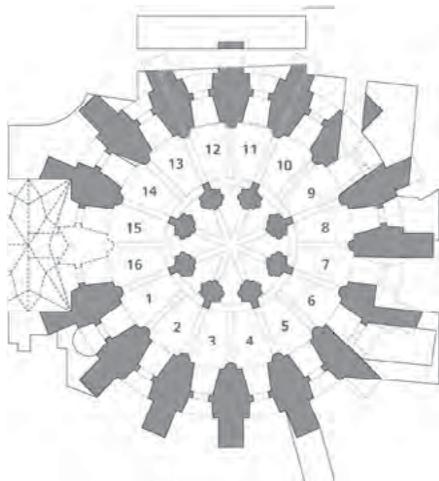
> Assegurar as condições de segurança ativa e passiva, acompanhadas de informação e sinalética obrigatória, dirigida não só aos intervenientes mas ao público em geral;

> Criar diversas interfaces de informação pública, acerca do espaço e das atividades de restauro em curso, que funcionaram estrategicamente como meios de compensação dos visitantes pelas restrições temporárias de fruição da Charola;

> Organizar visitas técnicas realizadas em momentos cruciais do desenvolvimento do trabalho.

As interfaces de acompanhamento e informação direta acerca dos trabalhos em curso incluíram a produção e/ou instalação de um conjunto de painéis e panfletos didáticos (com dados sobre a Charola e sobre o seu restauro), a criação de um *blog* (com atualização permanente e testemunhos dos vários intervenientes; um «diário do restauro»), a instalação de um sistema vídeo de transmissão simultânea das atividades em monitores colocados nas imediações dos andaimes, a delimitação de zonas de trabalho «abertas» (nas quais, com as devidas condições de segurança, era possível o contacto visual entre os visitantes, o objeto e a equipa de conservação e restauro em ação).

O último ciclo de intervenções na Charola do Convento de Cristo distinguiu-se precisamente por um claro investimento na comunicação com os visitantes e públicos diversos, mais especia-



Planta da Charola do Convento de Cristo
DGPC/Sónia Sarroeira/Ana Margarida Bernardes.

→

**Pormenor de pintura mural no tambor central:
capa de um anjo com decoração figurativa.**

Ana Carvalho Dias/DGPC, 2013.

**Casal Silvestre no tambor central.
Estuque dourado e policromado.**

José Paulo Ruas/DGPC, 2013.

lizados ou generalistas. Esta aposta materializou-se na adoção de diferentes meios para responder a momentos e a fins distintos:

> Oferta gratuita de um desdobrável sobre a Charola, que reunia informação histórica e o resumo das intervenções de conservação e restauro;

> Disponibilização de uma visita virtual à Charola, produzida no Convento de Cristo, colmatando-se, assim, a impossibilidade do acesso direto a este inigualável espaço, que representa um dos pontos mais importantes no percurso de visita ao monumento;

> Visitas acompanhadas à obra, permitindo uma aproximação privilegiada e única aos programas construtivo e decorativo, quer no interior como no exterior do tambor central e, ainda, do deambulatório. Estas visitas foram direcionadas ao público em geral, aos técnicos da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e aos investigadores. A estes últimos pretendeu-se lançar o desafio de uma profícua discussão interdisciplinar *in loco*, perante os novos achados, estimulando novas visões sobre os programas construtivos e decorativos no longo devir.

Os restantes meios adotados funcionaram paralelamente como registos para memória futura, nomeadamente as videoproduções, o levantamento fotográfico, as entrevistas concedidas às rádios, das quais destacamos a participação no programa *Encontros com o património*, e a televisões nacionais, para além de um conjunto de publicações, na imprensa ou no setor do património.

A importância do mecenato. O papel da Cimpor InterCement

Pode-se considerar que é a partir de 1988, com a montagem de andaimes em toda a Charola, que se foi delineando uma nova visão, mais profunda sobre a riqueza e a diversidade do seu património integrado. Levantamentos, sondagens e a elaboração de relatórios exaustivos começaram a definir o estado de conservação da pintura mural, pintura sobre talha, estuques, guadamecis e talha.

Mas o que mais surpreendeu é começar a constatar-se uma complexa estratigrafia de pinturas e, sobretudo, a perceção de que a Charola, nos últimos séculos, sofreu uma uniformização de cor, com o uso exacerbado da cal, talvez como forma de esconder as mazelas do tempo e de higienização. Cada trabalho de conservação veio mostrar uma nova visão de cor sobre o interior da Charola.

A complexidade das intervenções obrigou à constituição de equipas que, entre 1988 e 2000, procederam a trabalhos de prevenção e de conservação em diferentes áreas.

Entre 2001 e 2007, começou a fazer-se o restauro sistemático tramo a tramo do deambulatório, bem como a conservação e restauro das pinturas sobre tábuas. Estas campanhas foram lançadas, de acordo com as verbas disponíveis, embora respeitando toda uma estratégia global de intervenção, previamente definida pela tutela.

Em 2007, o então diretor do Convento de Cristo, Dr. Jorge Custódio, sensibilizou a Cimpor para a importância patrimonial



da Charola, o que levou à assinatura de um protocolo entre esta empresa e o Instituto Português do Património Arquitectónico.

Com este protocolo de colaboração a Cimpor assumiu-se como mecenas exclusivo, tendo sido definido o donativo que permitiria a recuperação, conservação e restauro do património móvel e integrado da Charola do Convento de Cristo.

A assinatura deste protocolo revestiu-se de grande importância, pois o organismo que gere este património passou a dispor de verbas significativas que permitiram a preparação e realização de grandes campanhas de obra, com equipas multidisciplinares, concretizando-se, num lapso de tempo delimitado, e com garantias de qualidade o estudo, recuperação, conservação e restauro de todo o conjunto do património móvel e integrado da Charola.

No âmbito deste protocolo, em 2007-2008 realizaram-se trabalhos de conservação e restauro do deambulatório (tramos 5 a 9 e 16) e do arco triunfal, e em 2008 e 2009, os dos tramos de 1 a 4 do deambulatório.

Com esta última campanha, seguiu-se um período de interrupção dos trabalhos, ficando por concluir as acções de conservação e restauro do tambor central também previstas no protocolo. A importância do património móvel e integrado do tambor central urgia que se retomassem os trabalhos com o apoio mecénico da Cimpor.

Por esta razão, em 2011, a direcção do IGESPAR, do Convento de Cristo e do Departamento de Projeto e Obras reiniciaram os contactos com a CIMPOR para dar continuidade ao articulado do protocolo visando a conclusão dos trabalhos.

As alterações ocorridas no organismo do Estado que tutela o Convento de Cristo, com a extinção do IGESPAR e a criação da DGPC, bem como a mudança da Cimpor para Cimpor InterCement conduziram à necessidade de elaborar uma adenda ao protocolo de colaboração entre estas duas entidades, com o intuito de concluir os referidos trabalhos da Charola.

Esta adenda foi assinada em 28 de fevereiro de 2013, através da qual a DGPC reconheceu a Cimpor InterCement como mecenas exclusivo da recuperação, conservação e restauro da Charola do Convento de Cristo, permitindo a disponibilização das verbas necessárias para dar sequência a um concurso público internacional lançado em 2012.

A recuperação da Charola com o apoio mecénico exclusivo da Cimpor InterCement permitiu preservar para memória futura esta estrutura arquitectónica templária, que foi objeto de um programa iconográfico de enaltecimento do rei D. Manuel I.

Os trabalhos de conservação e restauro deram a conhecer e sobretudo a compreender as marcas deixadas pelos monar-

cas ao longo dos séculos XVII e XVIII, bem como as intervenções de restauro dos séculos XIX e XX, súpula de um longo acumular de experiências, de novos dogmas religiosos, de novas formas de expressão artística.

Estes trabalhos abriram muitas janelas à investigação histórica e artística. Ao nível da conservação e restauro podemos afirmar que foi concluída uma grande intervenção que travou a deterioração, repôs características originais sem apagar registos subsequentes, melhorou as condições de percepção — mas muitos testemunhos ficam reservados para trabalhos futuros, com o apoio de outras tecnologias e de outros saberes.

NOTAS

1. Concurso Público Internacional n.º 1/IPPAR-DCR/S/2006 — Convento de Cristo, arco triunfal e intradorso da Charola. Prestação de serviços: tratamento de conservação e restauro de pintura mural e pedra policromada. Concurso Público Internacional n.º 2/IPPAR-DCR/S/2006 — Convento de Cristo, tramos do deambulatório da Charola. Prestação de serviços: tratamento de conservação e restauro de pintura mural, estuques e outros elementos aplicados nas superfícies parietais. Concurso Público n.º 05/IGESPAR-DPO/2008. Convento de Cristo — Tomar. Aquisição de serviços: restauro do deambulatório da Charola.
2. Concurso Limitado por Prévia Qualificação ID 2610 | IGESPAR-DPO/2012. Empreitada de restauro do tambor central. Charola do Convento de Cristo — Tomar.
3. Nos três projetos aqui tratados, a Nova Conservação, L.da teve como principal empresa parceira a Mural de História, L.da, entre outros conservadores-restauradores, com vasta experiência, que assumiram a liderança operacional das equipas das várias áreas de intervenção.
4. A consultoria de conservação e restauro foi prestada por Anna Maria Marcone, diretora-coordenadora dos laboratórios de restauro do Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, de Roma, que foi também coordenadora da intervenção-piloto realizada nos tramos 11 e 12 da Charola do Convento de Cristo.
5. Na componente analítica, as intervenções contaram com o apoio de Milene Gil (conservadora-restauradora, doutorada em Ciências da Conservação), como elo de ligação ao Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (ex-IMC/DGPC) e ao Laboratório Hércules (Universidade de Évora).
6. O acompanhamento da história da arte, a cargo da tutela, teve como principais consultores Luís Afonso e Jorge Custódio.
7. Cf. FALCÃO, L. — Os guadamecis na Charola do Convento de Cristo. In AA. VV. *A Charola: História e Restauro*. Lisboa: DGPC, no prelo.
8. Cf. VILARIGUES, M.; DELGADO, J.; REDOL, P. — Os Vitrais. In AA. VV. *A Charola: história e restauro*. Lisboa: DGPC, no prelo.

Capela Norte do transepto depois
da intervenção de 2013.
DEPOF/DGPC.

As pedras da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos: um plano para a sua conservação

Ângelo Costa Silveira
Arquiteto, Direção-Geral do Património Cultural

Antónia Tinturé
Conservadora-restauradora, Direção-Geral do Património Cultural

Em 2012 foi elaborado o Plano de Conservação e Restauro das abóbadas da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, atualizado em 2013, na sequência da conclusão da primeira fase. Esta fase, considerada prospetiva, por permitir uma perceção e análise direta dos diversos tipos de patologias, contemplou três tramos de abóbadas manuelinas e a abóbada da capela-mor. O plano, previsto para dez anos, compreende cinco fases exteriores e cinco interiores, hierarquizadas em função dos diagnósticos previamente realizados, abrange também as paredes e procura responder ao problema da alteração e decaimento das pedras da Igreja, mencionado desde meados do século XIX e com intervenções recorrentes desde a década de vinte.

Grandes e pequenas intervenções

Desde a década de 90 do século XX que se iniciou, no Mosteiro dos Jerónimos, um conjunto de intervenções que procuravam, por um lado, resolver problemas de infiltrações nas coberturas e nos terraços e, por outro, desenvolver estudos, pioneiros em Portugal, em termos de método, de acompanhamento técnico e científico, de disponibilidade financeira, também, para intervir no material pétreo. Faz parte deste último grupo o projeto de conservação e restauro do Claustro, promovido pelo, então, IPPAR, I. P. e pela World Monuments Fund – Portugal (WMF – P), entre 1998 e 2002, que sucedera, de resto, a um outro, nas fachadas da Torre de Belém. Ambos permitiram um conhecimento profundo de aspetos não apenas técnicos e construtivos mas também históricos e artísticos dos imóveis. Esse substrato foi fecundo pelo debate que produziu, pelas boas práticas metodológicas que introduziu e pelas vastas equipas que permitiu criar, em paralelo com uma formação académica especializada que, então, ganhava consistência.

Os anos que se seguiram não permitiram que se continuasse o trabalho de conservação e restauro da pedra, neste imóvel, na mesma escala, mas permitiram outras grandes intervenções, como o restauro do retábulo da capela-mor que depois se estendeu a toda a cantaria, que, como sabemos, é de uma época posterior à edificação manuelina.

Estas obras de envergadura, por vezes «totais» por abrangerem diversas especialidades, distinguem-se das obras correntes e indispensáveis de manutenção e justificam-se porque, ao produzirem resultados evidentes, podem, uma vez

desencadeadas, ter um efeito multiplicador, nomeadamente junto de potenciais mecenas. Por outro lado, elas obrigam à definição de uma estratégia e de um plano que estabelece etapas, congregando e comprometendo os diversos responsáveis que participam na salvaguarda do imóvel.

Valor e memória

No caso do Mosteiro dos Jerónimos estamos a falar de um monumento nacional (1907), de um imóvel património da humanidade (1983), de um edifício com mais de dois milhões e meio de visitantes por ano¹, palco de relevantes cerimónias civis, militares e religiosas, de uma originalidade estilística e de um arrojo construtivo materializados numa espacialidade que, anteriormente, muitos viajantes reconheceram, estudaram e destacaram. No fundo, o edifício cumpriu o seu designio. Foi erigido para ser grandioso, parte de um projeto régio ambicioso que incluía igreja, mosteiro e palácio², com uma localização muito singular, que a presença de cloretos desaconselharia e quando as vistas de rio ainda não importavam. Mas, simultaneamente, uma localização útil e premonitória. Numa praia, sobre uma ermida que invocava Nossa Senhora da Estrela que guiou os magos até Belém³, tal como as naus além-mar e onde aportavam os navegadores que do edifício faziam entreposto para a alma e para o corpo.

Resistiu a dois terremotos de grandes dimensões: o de 1755 (pelo menos parcialmente)⁴ e o precedente, não menos devastador, de 1531.

Mas a importância do Mosteiro dos Jerónimos é também ideológica. A controvérsia que se seguiu à instalação da Casa Pia, em 1834, pelas demolições e construções aleatórias que promoveu, e o longo processo de reconstrução da ala sul contribuíram para o amadurecimento de uma consciência, ou mesmo para a génese de uma chamada «ideologia do património» em Portugal, no final do século XIX e durante as primeiras décadas de noventa. Por exemplo, se em 1859 a direção da Casa Pia promove, por iniciativa própria, a demolição do lago henriquino do Claustro, já em 1913 solicita «um parecer sobre a forma mais correta de adaptar o interior do claustro a recreio dos alunos»⁵. A resposta da Comissão de Monumentos, encarregue de analisar o pedido, é «tão-somente encontrar uma solução de intervenção baseada numa análise histórica,

↓

Vista geral das abóbadas da Igreja.

DEPOF/DGPC, 2013.



científica e patrimonial»⁶. Adães Bermudes, um dos membros da referida Comissão, chega mesmo a propor «a reconstrução, enquanto existissem documentos autênticos, pois, mais tarde, estes poderiam desaparecer»⁷. Em 50 anos, mudara o olhar e a consciência mas, também, o método de análise e de intervenção, em questões de património.

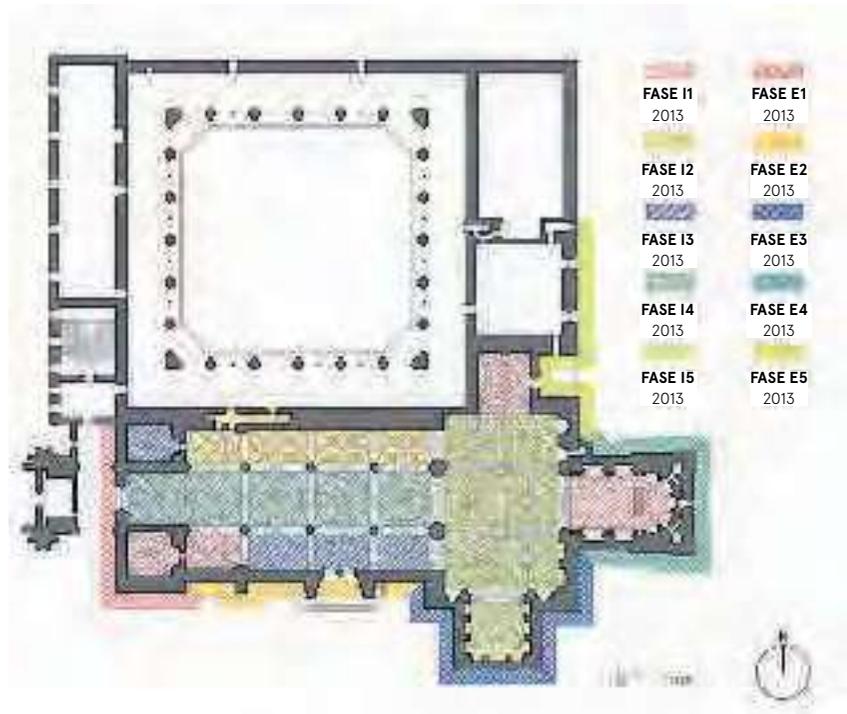
Problema e antecedentes

Mas tornemos às grandes obras e aos estudos em curso desde os anos 90. Um dos problemas recorrentes da pedra do interior da Igreja era a desagregação de pequenos fragmentos, por vezes sob a forma pulverulenta. O fenómeno não era novo e estava documentado.

Sabe-se que, desde 1895⁸, o assunto preocupava bastante o arquiteto Adães Bermudes, que insere a conservação das abóbadas no programa de intervenção e valorização do conjunto da Igreja e Claustro, da Comissão dos Monumentos, dando disso conta ao colocar o assunto como o primeiro de 13 pontos, num relatório de visita que realiza ao monumento, com os seus pares, em abril desse mesmo ano⁹.

Mais tarde, em 1920, quando assumiu a direção das obras dos Jerónimos, elabora, em fevereiro, um relatório dirigido ao diretor dos serviços públicos e faz publicar um artigo no jornal¹⁰, em julho, decisivo para a campanha de obras que decorrerá nas abóbadas da Igreja durante a década de 20. Neste relatório, alerta para o perigo que corre a estabilidade das abóbadas por se poder estar a perder o equilíbrio do sistema, regista que se «soltam pedaços de cantaria» devido ao enferrujamento dos pernes que ligam as aduelas e aponta como causa «a infiltração de águas pluviais [...] devido à má conservação dos telhados»¹¹. Conclui que «seria um crime de lesa civilização consentir-se que, por falta de uma oportuna reparação de telhados, viessem a desaparecer essas abóbadas que representam, sobretudo a do cruzeiro da igreja, um modelo único no mundo inteiro pela sua vastidão, concepção e audácia»¹². Pragmático, propõe neste relatório que se construa «uma torre de andaime transportável e desmontável» para examinar os estragos das abóbadas e proceder às pequenas reparações, de imediato, enquanto, por fora, se deveria proceder à reparação dos telhados, ciente de que «as de maior vulto só devem fazer-se precedendo consulta da Comissão de Monumentos e talvez duma Comissão técnica especial»¹³.

A torre foi montada, sem interferir com o culto nem com as visitas ao monumento, e permitiu que se realizasse o primeiro levantamento gráfico da Igreja, tão rigoroso quanto possível. O desenho dos cortes revelou, entre outros aspetos construtivos, a pequena espessura da abóbada, dois perfis distintos de aduelas e uma diferença construtiva significativa entre as abóbadas das naves e as do cruzeiro, mais arrojadas e complexas, que cobriam um espaço com 30 m de comprimento por 20 m de largura e por 25 m de altura. Em face desta análise, o trabalho de restauro realizado consistiu em: «(i) reparar as aduelas feridas, peça a peça, meticolosamente, utilizando pessoal selecionado e cuidadosamente fiscalizado; (ii) substituir ou concertar todas as nervuras ou peças do forro que precisassem dado o seu estado de ruína, completando-as ou metendo tacos; (iii) reforçar as junções tanto das nervuras como das pedras de forro escorando convenientemente os arcos onde tiverem de se fazer novas aduelas; (iv) substituir os gatos de ferro oxidados por novos fabricados em bronze



↑
Planta geral com as fases de intervenção.
DEPOF/DGPC, 2013.

↗
Aspeto do paramento interior da Igreja.
DEPOF/DGPC, 2013.

↓
Juntas em cimento antes da intervenção.
DEPOF/DGPC, 2013.

→
Pormenor de degradação do encarnadão na capela-mor.
DEPOF/DGPC, 2013.

↘
Aduelas substituídas nas intervenções das primeiras décadas do século XX.
DEPOF/DGPC, 2013.



como garantia da futura conservação dos arcos e aduelas das abóbadas;^[14] (v) utilizar, no fecho das juntas, outros materiais para além da pedra, como o chumbo e o cimento;^[15] (vi) criar um estaleiro de obra de madeira para construção das cambo-tas de substituição dos arcos»¹⁶.

Estas especificações, interessantes pela redação¹⁷ e pelo testemunho de um método-orientação-política, respondem ao alerta dado pelo arquiteto Adães Bermudes e dão conta da amplitude da empreitada, uma vez que sabemos que consumiu verbas avultadas ainda que nelas estivessem incluídos outros trabalhos, como os terraços do Claustro e a ala sul¹⁸.

Podemos, pois, afirmar que se trata da primeira empreitada executada na Igreja já não apenas com o conhecimento empírico da originalidade do sistema, obtido a partir do extradorso (pelo telhado) e da observação interior à distância, mas também com o conhecimento científico obtido através do desenho efetuado com a ajuda do andaime móvel.

Também pela primeira vez, conclui-se que as causas do destacamento das pedras não se deviam a problemas estruturais mas a fatores externos como a entrada direta ou indireta de água pelos telhados e a fatores internos, intrínsecos à composição dos calcários utilizados em alguns blocos. Esta opinião será, aliás, corroborada, muito mais tarde, num relatório apresentado em 2003 ao IPPAR¹⁹.

Fica por explicar se a substituição dos gatos (grampos metálicos entre as aduelas das nervuras) chegou efetivamente a ser feita, uma vez que em nenhum estudo posterior, nem mesmo na intervenção de 2005 ou na de 2013, foram detetados. Quanto aos prévios, de ferro, existe uma fotografia dos arquivos do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA)²⁰, em que eles estão evidentes.

Ainda em 1949, quando se procede «à construção da cobertura sobre pombais de tijolo», verifica-se de novo a «queda de fragmentos de pedra devido à infiltração da chuva» mas também ao «envelhecimento do cimento natural que preenche os vazios do calcário»²¹.

Já em 1963, ano a que se refere o último registo de trabalhos nas abóbadas da Igreja, encontramos apenas menção ao «refechamento de juntas»²² com cimento. Este trabalho, que hoje é tão evidente, parece ter sido feito, sobretudo, nestas campanhas mais tardias, também com o intuito de acentuar as juntas dos blocos, sobretudo nas «velas» das abóbadas, tal a pouca espessura que revela e as marcas não de espátula ou de colher, mas de fibras, de trincha.



Um plano consequente

Quando, em 1999, se encomenda um conjunto de estudos e trabalhos sobre os elementos pétreos das abóbadas da Igreja com vista a delinear um plano de intervenção, tem-se naturalmente em conta o histórico do fenómeno da desagregação de fragmentos pétreos e a consciência da sua recorrência. Nessa altura, foi efetuado o levantamento fotogramétrico do teto do transepto e da nave, o levantamento da coloração das pedras, das argamassas, dos restauros e das patologias das nervuras e das chaves das abóbadas. Através da sondagem com radar e métodos complementares de diagnóstico²³ foi possível perceber, ou confirmar, com meios mais rigorosos, que o extradorso das abóbadas do teto é muito irregular, que o revestimento é composto por alvenaria de pedra com blocos de pedra calcária e um agregado avermelhado, rico em óxidos de ferro, com argamassa de cal aérea. Em conformidade com o levantamento efetuado no início dos anos 20, consegue-se precisar que a espessura da camada de revestimento na nave é de 35 a 45 cm e que a espessura média do forro das lajes de pedra, também na nave, é de 9 cm.

Os estudos foram interrompidos em 2009, embora estivessem previstos outros. Tinham decorrido mais de 10 anos sobre o seu início sem que tivesse havido uma intervenção direta com vista à conservação das abóbadas e ao controlo do problema, com exceção da capela-mor²⁴, na sequência do restauro do retábulo, e do medalhão central do cruzeiro²⁵. Dado que o fenómeno persistia, era urgente definir uma estratégia, desencadear um processo planeado, faseado e consequente.



Para além da monitorização e do registo contínuo, entretanto iniciados, envolvendo os funcionários do imóvel, as causas possíveis do fenómeno de desagregação do material pétreo, com base nos estudos realizados e na observação a partir do solo, apontavam para um conjunto de fatores combinados, nomeadamente: 1) a heterogeneidade dos blocos de pedra (composição e talhe), com componentes argilosos; 2) o tipo das argamassas de restauro; 3) a entrada de água por via direta ou indireta, não necessariamente de ocorrência recente; 4) a concentração de humidades nas paredes e tetos; 5) as condensações superficiais; 6) a existência de elementos metálicos oxidados, mas, sobretudo, 7) a idade da construção a que acresce naturalmente a idade dos materiais, da pedra em particular, sujeita a fatores múltiplos de degradação e de alteração física e química.

Na presença deste elenco de fatores propôs-se uma reflexão alargada com a Direção do monumento e com alguns académicos conhecedores dos problemas da pedra e das humidades do monumento — duas componentes de análise, fundamentais para este caso — e, em face do histórico do problema, decidiu-se que, não podendo atenuar-se de forma significativa as diversas causas combinadas referidas e considerando o problema como uma consequência direta da idade de construção, se deveria formular um plano de intervenção direta, simultaneamente de diagnóstico e de conservação e restauro, do intradorso das abóbadas, assegurando previamente a competência das coberturas — telhados, terraços, caleiras e algerozes.

Em 2012 elaborou-se um plano de conservação e restauro para as abóbadas da Igreja, faseado, a cumprir em oito etapas. A prioridade dos tramos a intervir foi definida por um conjunto de fatores, de que se destaca 1) o decaimento entretanto registado nos vários tramos da Igreja, 2) as características do material pétreo e das juntas de cada um dos tramos, com base na observação a partir do solo e nos levantamentos efetuados e já referidos²⁶, com destaque para as zonas que apresentavam o calcário encarnadão e o amarelo de Negrais, 3) a representatividade que se pretendia das causas hipotizadas, (considerando que a 1.ª fase teria sempre um caráter prospetivo), 4) a facilidade logística para que não houvesse conflitos graves com as utilizações culturais ou de visita e, 5) naturalmente, as condicionantes financeiras.

Para a 1.ª fase foram selecionadas as abóbadas da sala da torre sineira, do tramo sul do coro alto, da capela norte do transepto e da capela-mor. Esta última, não sendo contempo-

rânea das restantes, tem obrigado a uma vigilância e intervenção assídua devido ao material pétreo utilizado, concretamente o encarnadão dos caixotões.

Em 2013, executou-se a 1.ª fase do plano, ao mesmo tempo que se procedeu a um conjunto de trabalhos para prevenção e escoamento das águas, como a substituição das caleiras das coberturas da Igreja, já muito danificadas e disfuncionais, a reparação e reposição de rebocos em falta na fachada da Sacristia e a colocação de uma caleira com tubo de queda nessa mesma fachada, a instalação de um sistema dissuasor de aves — em particular de gaiotas, cuja permanência nas coberturas, em torno do Claustro, se tem revelado muito prejudicial pelo lixo que transportam e pelos excrementos que produzem —, o abate e poda pela Câmara Municipal de algumas árvores cujas raízes e copa estavam a afetar negativamente o edifício, para além de uma limpeza profunda dos telhados com aplicação de biocida.

No decurso da obra das abóbadas da igreja procurou-se promover visitas com os responsáveis e funcionários do monumento e da Paróquia, sensibilizando-os para os diversos problemas, mas também com vários investigadores de campos distintos, de todo o país, que têm dedicado tempo e saber a aprofundarem o conhecimento do imóvel ou da sua época. Simultaneamente foi colocado, durante a obra, um painel informativo e explicativo dos trabalhos em curso, dirigido aos visitantes.

O trabalho realizado durante a 1.ª fase, e de que falaremos detalhadamente mais adiante, se por um lado confirmou a ideia de que o calcário lioz creme é a rocha de melhor desempenho (face aos tipos encarnadão e amarelo de Negrais) e de não haver problemas estruturais relevantes, por outro lado permitiu constatar que a desagregação de fragmentos é muito mais abrangente e não se confina, apenas, às abóbadas, como se pensava. O fenómeno alastra-se também às paredes, de onde, aliás, deveriam ter provido alguns dos fragmentos destacados nos últimos anos, sem que fosse possível fazer essa distinção. Decidiu-se, por isso, incluir nas fases sucessivas o tratamento das paredes, interiores e exteriores, com precedência das segundas. Não se poderiam fazer intervenções nas paredes interiores sem que se tivessem intervenções primeiro os correspondentes panos exteriores. Recorde-se que os panos exteriores, sobretudo a sul, já tinham sido objeto de intervenções pontuais de consolidação, em 2009 e 2010, apresentando, ainda hoje, patologias que não contribuem para o bom estado das paredes interiores.

O plano geral foi então reformulado em janeiro de 2014, com base nas conclusões técnicas extraídas da fase I1 — que



Correção cromática de juntas em cimento.

Nova Conservação.

Pormenor de limpeza.

Nova Conservação.



Preenchimento de juntas em profundidade.

DEPOF/DGPC, 2013.

Intervenção nos caixotões do teto da capela-mor.

DEPOF/DGPC, 2013.

por isso se designara prospetiva — , passando a incluir cinco fases exteriores e cinco interiores previstas para um período de 10 anos, compreendido entre 2012 e 2022. As etapas foram definidas e hierarquizadas em função do risco, do resultado dos levantamentos, dos estudos e diagnósticos efetuados²⁷ (em particular a monitorização instalada na fase I1, de humidade e temperatura) e da conciliação com o funcionamento regular da Igreja enquanto espaço de visita e de culto²⁸.

Desse plano geral, entretanto submetido e aprovado pela tutela, pela Direção do monumento e pela Paróquia, faz parte a 2.ª fase, agora designada por fase I2 (interiores 2), objeto da empreitada que se pretende lançar neste ano (2014), ao abrigo de um protocolo celebrado entre a Direção-Geral do Património Cultural e a WMF — P. Esta fase inclui as abóbadas do teto da nave lateral esquerda (quatro tramos), a parede interior norte (ou dos confessionários) e a parede poente dessa mesma nave, acima e abaixo do coro alto, bem como a escadaria sobre os confessionários, de ligação entre o piso inferior e o piso superior do Claustro.

Como em 2011 já se tinham tratado as juntas da fachada norte da Igreja, sobre o Claustro, a correspondente superfície interior da Igreja reunia os requisitos para que fosse a intervenção seguinte, até porque era uma das zonas já sinalizadas como prioritárias no primeiro plano.

Crítérios de uma fase prospetiva

Cientes de que uma intervenção desta magnitude não poderia ser definida previamente sem recurso a outros métodos de aproximação que os de natureza ótica, desenvolvemos na 1.ª fase (ou fase prospetiva) uma abordagem eminentemente prática, com o intuito de percorrer de perto a superfície das abóbadas, de forma sistemática, permitindo-nos conhecer e registar o estado de conservação dos materiais constituintes. Ao mesmo tempo, seria possível identificar melhor as principais situações de instabilidade e resolver *in loco* os problemas detetados mediante a aplicação de uma metodologia rigorosa de conservação e restauro²⁹.

Embora esta intervenção se devesse principalmente a aspetos de segurança e da integridade física dos materiais, ela não podia estar dissociada de aspetos estéticos, igualmente relevantes, relacionados com a unidade e a leitura histórico-artística do monumento. Qualquer ação desenvolvida diretamente sobre os materiais originais devia ser projetada e executada com a maior precaução, para não perturbar a riqueza formal que a *patine* do tempo lhes confere. Assim, as intervenções estiveram sempre subordinadas à harmonia estética do espaço.

Para compreender o conjunto em todos os seus aspetos, nomeadamente no que diz respeito à estrutura e seus componentes, ao estado de conservação dos materiais e à identificação das possíveis causas de alteração, a primeira ação após a montagem dos andaimes foi a realização do exame diagnóstico. A definição prévia de um léxico das formas e dos fenómenos de alteração e degradação foi fundamental para os identificar e cartografar, constituindo, em si, uma ferramenta essencial para a elaboração do diagnóstico³⁰.

A escolha de tratamentos e técnicas foi criteriosa, rejeitando aqueles produtos cuja utilização pudesse modificar, de forma irreversível, os materiais intervencionados, quer na sua composição quer no seu aspeto. Ainda foram consideradas as condições ambientais do espaço, equacionando a sua influência no comportamento dos materiais, pelo que alguns produtos utilizados frequentemente em intervenções desta natureza, nomeadamente os consolidantes, foram postos de parte³¹.

Do mesmo modo e tendo em conta que a intervenção realizada, nesta 1.ª fase, faz parte de um plano geral, as técnicas e as metodologias foram escolhidas, também, em função da sua capacidade de garantir a continuidade, não limitando ou impedindo novos tratamentos.

Intervenção preventivo-curativa

A superfície dos três tramos em tratamento das abóbadas manuelinas (sala da torre sineira, tramo sul do coro alto e capela do transepto norte) estava coberta por uma camada de sujidade pouco aderente, pelo que a limpeza foi, fundamentalmente, a seco, com recurso a aspiração e, pontualmente, por via húmida, mediante a lavagem com água desionizada e tensoativo neutro³². O processo de limpeza foi controlado em todas as fases e gradativo, começando sempre pelo procedimento mais suave até atingir o nível desejado. Pretendemos que o resultado fosse um acabamento integrado e coerente dentro da heterogeneidade visual do material pétreo, respeitando a diversidade cromática das *patines* existentes, fossem elas de origem natural ou artificial.

Já aqui referimos que o principal problema desta intervenção se colocava ao nível da estabilidade dos elementos, não entendida como estabilidade estrutural, mas estando relacionada com as características das rochas utilizadas na construção do edifício, cujo decaimento físico-químico está na origem dos desprendimentos. Ainda que o lioz de cor creme seja o material predominante, registam-se também, mas em menor proporção, blocos de calcário do tipo encarnadão e do tipo amarelo de Negrals. Este tipo de rocha, principalmente o encarnadão, tem minerais argilosos na sua composição, muito suscetíveis ao efeito das condições ambientais do local em que se encontra. As variações na humidade relativa contribuem para a contração e expansão das argilas que também o compõem e

→

Painel informativo da obra realizada em 2013.
DGPC.

Tramos sul do coro alto depois da intervenção de 2013.

José Paulo Ruas/DGPC.



provocam tensões sobre os materiais pétreos, originando, como consequência, o desprendimento de lascas e de fragmentos, alguns de dimensões consideráveis.

A colagem por pontos, através da injeção de resina nos elementos em destaque, realizou-se não apenas nas abóbadas mas também nos paramentos verticais, onde, aliás, se concentrava o maior número de desprendimentos. As linhas de disjunção resultantes da colagem foram integradas com uma argamassa de microestucagem especialmente preparada para o efeito, com um acabamento aproximado ao da pedra, em textura e cromatismo.

Na verificação da estabilidade estrutural dos elementos arquitetónicos, principalmente nervuras e bocetes, apenas se identificaram duas situações críticas que foram sujeitas a correção: uma nervura decorativa no tramo do coro alto e um bloco pertencente a uma nervura na capela do transepto norte. Ambos apresentavam sinais de deslocamento e, por conseguinte, constituíam um risco para a integridade do imóvel, tendo sido estabilizados no primeiro caso e recolocados na sua posição original no segundo.

A ausência, em várias situações, de material de preenchimento nas juntas originais, ou a existência de argamassas à base de cal e areia empobrecidas, privou a junta da sua função vedante, pelo que se procedeu ao saneamento dos materiais disfuncionais e ao preenchimento em profundidade dos vazios, com argamassa pré-doseada fluida.

Mas foram as juntas em cimento as que colocaram uma maior diversidade de problemas, tendo sido objeto de discussão por parte de todos os intervenientes na obra. Colocava-se um problema ao nível da harmonia visual do conjunto, porque a estereotomia da pedra estava muito vincada pelo barramento de cimento, efetuado nos anos 60. Para além deste aspeto, são conhecidos os efeitos nocivos do cimento nos materiais pétreos e argamassas antigas, visto constituir uma fonte de sais solúveis. A intenção inicial, preconizada no caderno de encargos, era de remover os cimentos, mas, após uma observação direta no local, acompanhada por testes pontuais de remoção mecânica, constatou-se que os danos sobre a superfície do material pétreo, provocados pela tentativa de remoção, eram superiores aos riscos de manter o cimento, que, com o tempo, parecia es-

tar estabilizado, uma vez que não se detetaram eflorescências salinas significativas nas superfícies pétreas contíguas. Equacionados os prós e os contras da intervenção, optou-se pela correção cromática das juntas dissonantes mediante a aplicação de velaturas e patinaturas, à semelhança, aliás, do que já havia sido feito na intervenção do Claustro.

A capela-mor tinha sido alvo de uma intervenção integral de conservação e restauro em 1999, que abrangeu a pintura do retábulo e todo o revestimento pétreo do teto e das paredes. Face aos desprendimentos contínuos de fragmentos pétreos e de argamassas que se têm vindo a registar, nos últimos anos, era urgente realizar-se uma nova vistoria na sua abóbada.

No relatório da referida intervenção, constava que eram os blocos de encarnação do centro dos caixotões os que apresentavam maiores problemas, estando assinalados nos registos gráficos como zonas críticas³³. Com a proximidade permitida pela montagem dos andaimes, confirmou-se que era unicamente no encarnação que o desprendimento era manifesto. A expansão das argilas era evidente, visível inclusivamente ao nível do cromatismo das zonas afetadas. Foi realizada uma revisão das juntas, retocando aquelas com falta de material, seguida de uma microestucagem minuciosa de todas as lascas, alvéolos, fissuras e superfícies em risco de destacamento. Foram também testados alguns materiais não previstos inicialmente, tal como refere o relatório da Nova Conservação, «por sugestão do Dr. Delgado Rodrigues à Tutela [...] no caso dos encarnações, optou-se [...] pela aplicação de um produto inibidor de expansão dos materiais argilosos (*antihygro*, da Remmers), a pincel»³⁴, pois, como já referimos, a expansão das argilas constituintes das rochas quando sujeitas ao efeito das humidades, contribui para a sua desagregação.

Contudo, se bem que este tratamento procure travar e retardar, no futuro, o desprendimento de fragmentos de pedra, nada nos garante que a médio e longo prazo isso não volte a acontecer, pois a tendência natural do material, suscetível às alterações ambientais, é de continuar a degradar-se. Por isso, como medida preventiva e apenas sobre os caixotões com o encarnação em desagregação, foi aplicada uma rede em fio de *nylon*, fixa com camarões de inox nas juntas do seu perímetro e impercetível a partir do solo. Ainda que não evite o desprendimento

de fragmentos, a colocação da rede atenua a queda em altura, minimizando os danos que isso poderia provocar, servindo também para monitorizar e localizar os desprendimentos.

Notas finais

O cruzamento do material gráfico, fotográfico e textual disponível das intervenções realizadas nas primeiras décadas do século xx, a investigação histórica, os estudos e os relatórios produzidos, a observação direta, atenta e contínua do espaço e da construção, bem como a reflexão permanente com colegas responsáveis por intervenções prévias, com funcionários que quotidianamente lidam com os problemas do imóvel e com tantos e distintos investigadores, permitiu elaborar um plano que esperamos conduza o edifício à celebração condigna dos 500 anos da sua conclusão. Reunido o consenso, concluída a 1.ª fase, estando pronta a 2.ª e em preparação a 3.ª, é fundamental que, apesar de eventuais ajustes de método, se mantenha o ritmo regular das intervenções, envolvendo os responsáveis pela utilização do monumento, sensibilizando os visitantes e entusiasmando eventuais mecenas para a preservação da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, Património da Humanidade, rosto e símbolo de uma das épocas gloriosas do País.

EQUIPA TÉCNICA

Projeto e fiscalização: DEPOF, DGPC.

Ángelo Silveira, arquiteto.

Antónia Tinture, técnica superior de conservação e restauro.

Elizabeth Carvalheira, engenheira civil.

Colaboração arquitetura: Jorge Carvalheiro.

Cocontratante para a fase I1 (2013): NC Restauro — Nova Conservação, L.da

NOTAS

1. De acordo com a tese de doutoramento *Conservação do Património — Políticas de sustentabilidade económica*, o arquiteto José Maria Lobo de Carvalho considera, ao estudar o caso do Mosteiro dos Jerónimos, que o número de visitantes da Igreja corresponde, em média, ao triplo dos visitantes do Claustro.

2. Cf. ALVES, J. F. — *O Mosteiro dos Jerónimos II — Das origens à actualidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

3. De acordo com Paulo Pereira, a designação «Restelo» poderia derivar de uma corruptela de «rastrelo» que proviria de «estrela». «O certo é que com esta propiciatória invocação e ermida se religava à navegação dos mares e à lembrança dos Reis Magos, também eles guiados a Belém, até Jesus, por uma miraculosa estrela.» In PEREIRA, P. — *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: IPPAR-Scala Publishers, 2003, p. 11.

4. Cf. LIMA, M. C. — *Conceitos e atitudes de intervenção arquitetónica em Portugal (1755-1834)*. Diss. doutoramento em História da Arte, Património e Restauro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, polic., 2013, pp. 137-145.

5. CUSTÓDIO, J. — «Renascença» artística e práticas de conservação e restauro arquitetónico em Portugal durante a I República. *Património da Nação*. Lisboa: Caleidoscópio, vol. ii, 2011-2013, p. 603.

6. *Idem*, p. 604.

7. *Idem*, p. 605.

8. Cf. *idem*, p. 649.

9. «Que por uma comissão especial de técnicos, deve, sem demora, ser feita uma rigorosa inspeção às abóbadas da igreja, nas quaes se notam desvios que podem oferecer perigo.» *Idem*, cf. Apêndice documental, doc. 99, p. 896.

10. Cf. *idem*, p. 650.

11. *Idem*, cf. Apêndice documental, doc. 95, p. 890.

12. *Idem*, cf. Apêndice documental, doc. 95, p. 891.

13. *Idem*, cf. Apêndice documental, doc. 95, p. 891.

14. «Para que estas obras pudessem ocorrer impunha-se desmontar o telhado e demolir a alvenaria no sítio onde as nervuras tivessem que ser substituídas e repor tudo como se encontrava antes.» *Idem*, cf. Apêndice documental, doc. 95, p. 891.

15. «Apenas uma quarta parte da superfície da abóbada estaria coberta em função da dimensão do andaime. O mesmo método era aplicado quatro vezes até estar tudo completo.» *Idem*, cf. Apêndice documental, doc. 95, p. 891.

16. *Idem*, p. 653.

17. Dado que não havia desenhos da maioria dos edifícios, a descrição assumia um papel fundamental numa intervenção.

18. «Os custos das obras no Mosteiro dos Jerónimos (abóbadas e outras), entre 1924 e 1930, correspondeu [sic] a 415.656\$00». Cf. CUSTÓDIO, J. — «Renascença» artística e práticas de conservação e restauro arquitetónico em Portugal durante a I República. *Património da Nação*. Lisboa: Caleidoscópio, vol. ii, 2011-2013, p. 654.

19. GENIN, S. — *Relatório sobre a conservação e consolidação do teto da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: IGESPAR, Set. 2003.

20. Esta fotografia, não tendo data, deve reportar-se às intervenções dos anos 20 do século xx.

21. GENIN, S. — *Relatório sobre a conservação e consolidação do teto da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: IGESPAR, Set. 2003, p. 6.

22. *Idem*, p. 6.

23. Cf. *Estudo da constituição das abóbadas da igreja do MJ através de sondagem com radar e métodos complementares de diagnóstico*. Lisboa: LNEC, 2002.

24. Cf. *Relatório sobre a conservação e restauro da pedra da capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém*. Lisboa: In Situ, 1999.

25. Cf. *Relatório da verificação de eventual inclinação do medalhão central do arco da Igreja, incluindo trabalhos de limpeza sumária e revisão de juntas*. Lisboa: Nova Conservação, 2005.

26. Cf. GENIN, S. — *Relatório sobre a conservação e consolidação do teto da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: IGESPAR, Set. 2003.

27. Cf. *idem*.

28. A Igreja, sendo paroquial, tem atos de culto quotidianos.

29. A empreitada designada por «Mosteiro dos Jerónimos. Restauro das abóbadas da Igreja — 1.ª fase» foi adjudicada à firma Nova Conservação, L.da, em abril de 2013.

30. Os levantamentos por *laser scanning* foram realizados em 2010, pela empresa 3D TOTAL, e serviram de base aos mapeamentos efetuados pela Nova Conservação, constando de caracterização dos materiais, identificação de intervenções anteriores e estado de conservação.

31. As tentativas de consolidação mediante a aplicação de consolidantes à base de silicato de etilo têm tido resultados negativos em materiais carbonatados quando estes se encontram em ambientes com alto teor de humidade, como é o caso, pelo que foi rejeitada a consolidação por impregnação, optando-se apenas pela fixação de pontos com resina e argamassa de microestucagem.

32. Esta metodologia foi a utilizada de modo geral em todas as superfícies, embora na sala da torre sineira tenham sido identificados depósitos superficiais de origem distinta, exigindo, por isso, outros tratamentos para sua eliminação, como a aplicação pontual de biocida, compressas químicas e remoção mecânica de concreções.

33. Cf. *Relatório sobre a conservação e restauro da pedra da capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém*. Lisboa: In Situ, 1999.

34. *Relatório sobre a intervenção de restauro das abóbadas da igreja do Mosteiro dos Jerónimos — 1ª fase*. Lisboa: Nova Conservação, 2013, p. 52.

Êxtase de São Francisco,
Luca Giordano, c. 1665.
Jorge Oliveira – LJF/DGPC, 2013.





Luca Giordano: um êxtase de São Francisco

Joaquim Oliveira Caetano
Historiador da arte, Museu Nacional de Arte Antiga

O restauro efetuado pelo conservador Raul Leite no Laboratório José de Figueiredo, nos anos de 2012 e 2013, foi o pretexto para uma nova exposição na Sala do Teto Pintado do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) centrada na obra, de Luca Giordano, *Êxtase de São Francisco* — uma grande tela, trabalho maior da fase mais madura deste pintor e gravador napolitano, em que a influência de Ribera é preponderante. Como acontece com os projetos nesta Sala, a apresentação do *Êxtase* foi acompanhada pela publicação de um catálogo no qual se procura alargar o conhecimento histórico e artístico sobre a pintura.

Razões de uma exposição

No início de 2012 a pintura *Êxtase de São Francisco* (inv.º 179 Pint), de Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), das coleções do MNAA, foi retirada da exposição permanente e deu entrada no Laboratório José de Figueiredo para uma profunda intervenção de conservação.

Esta tela de grandes dimensões (182x256,5 cm) do pintor napolitano foi comprada pela Academia Real de Bellas-Artes no leilão da coleção da rainha D. Carlota Joaquina, em 1848, e deu entrada naquela instituição em 1859, tornando-se uma das principais obras da coleção de pintura estrangeira da Galeria de Pintura da Academia, tal como, depois, no Museu Nacional de Archeologia e Bellas-Artes e no Museu Nacional de Arte Antiga, que, após a instauração da República, lhe sucedeu. Várias gravuras e fotografias antigas mostram a importância que foi dada a esta obra nas salas de exposição em que foi exibida.

Dois artigos recentes do historiador espanhol Miguel Hermoso Cuesta trouxeram importantes esclarecimentos quanto à proveniência da pintura. No primeiro, de 2005¹, identificou a existência da pintura nas coleções do rei de Espanha Carlos IV, clarificando assim o processo de chegada da obra à coleção da rainha D. Carlota Joaquina, pela herança recebida por morte do seu pai. No segundo artigo, Hermoso Cuesta deu a conhecer o rocambolesco processo da passagem da pintura entre as duas coleções. Com efeito, embora a pintura de Luca Giordano tivesse cabido à rainha portuguesa na divisão da herança paterna, o Museu Nacional do Prado, que a considerava uma obra maior do pintor napolitano, chegou a incorporá-la e iniciou mesmo o seu restauro. D. Carlota Joaquina, porém, não abriu mão da pintura e manteve a reivindicação da totalidade dos bens a que tinha direito de acordo com a repartição inicial, o que veio a conseguir em 1828, 14 anos após a morte de Carlos IV².

Tanto o tratamento da pintura como o novo conhecimento sobre a sua origem abriam uma nova possibilidade de

→

Êxtase de São Francisco, Luca Giordano, dito Fa Presto (atrib.) séc. xvii, c.1660-1690, antes do restauro.

José Pessoa/Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

reinterpretação e revalorização desta obra, enquadrando-se naturalmente no programa de exposições da Sala do Teto Pintado — pequenas mostras nas quais o MNAA tem apresentado, desde 2010, resultados de investigações monográficas ou temáticas, abrangendo um número reduzido de peças, tratadas com alguma profundidade, em catálogos que constituem uma coleção própria, com a coordenação editorial de Ana de Castro Henriques, já com dezena e meia de títulos publicados.

A investigação e a publicação a que deu origem versaram sobre as características técnicas da obra e a documentação do processo de restauro, a cargo de Raul Leite e de Maria José Oliveira, do Laboratório José de Figueiredo³; sobre o percurso da pintura desde a coleção do rei de Espanha até à sua incorporação na Academia Real de Bellas-Artes, a cargo de Celina Bastos (MNAA)⁴; e sobre a iconografia e a importância da pintura no quadro da obra de Giordano e da pintura napolitana da segunda metade do século xvii, tarefa que nos ocupou⁵. O presente artigo retoma e resume essencialmente o que no catálogo escrevemos.

Um êxtase de São Francisco

Na passagem pelo Museu Nacional del Prado a pintura *Êxtase de São Francisco*, do MNAA, foi identificada como de Luca Giordano e considerada uma das boas peças do pintor. No entanto, na venda dos bens da rainha, a memória já se tinha perdido e os peritos avaliadores, António Manuel da Fonseca e Luís Trinnanzi, classificaram-na como de Guercino. Pouco depois Raczynski atribuiu-a a Massimo Stanzione, e os catálogos da Galeria de Pintura da Academia, que entretanto comprara a tela, deram-na a Juan de Sevilha (1643-1695), atribuição que se manteve até ao restauro da pintura por Luciano Freire, em 1915, que voltou a considerá-la como de Luca Giordano, autoria que sempre constou nos catálogos do MNAA, e que se viu certificada pela inclusão no *corpus* da obra do pintor editado por Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi, em 1966⁶. Nesta primeira tarefa imensa de reunião de obras de um pintor tão eclético e produtivo como Giordano, a descrição da obra foi feita sublinhando o seu enquadramento na fase do pintor mais influenciada por Jusepe Ribera (1591-1652) e sobretudo tratando o ineditismo do tema, isto é, a inclusão, junto de uma representação da deposição da Cruz, de uma figuração de São Francisco, o que constitui, para os autores do *corpus* de Giordano, uma demonstração da originalidade, da intenção expressiva do pintor posta nessa «singular resolução do tema iconográfico, no qual o objeto da visão extática — ou seja, a cena da deposição — é absolutamente predominante, enquanto o Santo em êxtase é relegado para segundo plano»⁷.

Giordano pintou várias «aparições» e «visões», temas da experiência da oração levada ao limite, que Romeo de Maio classificou exatamente como *pittura dell'estasi*, essencial na cultura religiosa do barroco napolitano, e referiu-se a Giordano como o «ideólogo figurativo» da Contrarreforma seiscentista em Nápoles, na transmissão do mundo maravilhoso das aparições que tornam tangível e contemporâneo o mundo da afir-



mação e da presença divina⁸. Mas o tema do êxtase de São Francisco não foi sua invenção e tinha já uma pequena história na pintura seiscentista não apenas italiana. Annibale Carracci (1560 – 1609) parece ter sido o criador da representação, cerca de 1585, ao colocar Santa Clara e São Francisco na *Lamentação de Cristo* (inv.º 169) da Galleria Nazionale de Parma, grande tela em que Santa Clara cruza as mãos no peito e São Francisco, do lado direito da pintura, olha para o espectador e estende as mãos estigmatizadas para a cena da Piedade, como intermediador entre o público e a imagem (de que contudo faz parte). Pintou também São Francisco agora de mãos cruzadas sobre o peito, como no quadro de Lisboa, na *Pietà com Madalena* (c. 1602-1607, inv.º 198) do Louvre. Mais perto da data do quadro do MNAA, Peter Paul Rubens (1577 – 1640) pintou uma *Pietà com São Francisco* (inv.º 164, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, em Bruxelas), em que São Francisco aparece, à esquerda, debruçado sobre a figura de Cristo e, à direita, um anjo olha o espectador e aponta para a cena, na mesma estratégia de ligação entre a imagem e o espectador do quadro de Carracci.

O *Êxtase de São Francisco*, mostrando a sua «visualização» da paixão por força da intensidade da oração, estava pois, na altura do quadro de Lisboa, já aceite e reconhecido na pintura barroca. É um tema que não se reporta a nenhuma récita concreta, a um momento dado na hagiografia do santo de Assis, mas que pode encontrar a sua base literária na *Lenda Maior* de São Boaventura, que se tornou a mais difundida e «oficial» biografia de São Francisco, no passo em que, tratando exatamente da intensidade com que praticava a oração, se refere que «era tão ardente o afeto que o arrebatava até Cristo e, por outra parte, tão carinhoso o amor com que lhe correspondia o Amado, que dava a impressão de que o servo de Deus sentia continuamente diante dos seus olhos a presença do Salvador, segundo o revelou alguma vez em confiança aos seus companheiros mais íntimos» (São Boaventura, *Lenda Maior*, 9-2).

A relação com o texto estabelece-se não apenas no processo de «visualização» que o êxtase provoca mas também, de uma forma direta, na atitude de São Francisco. As mãos cruzadas sobre o peito, não são apenas uma forma de exibir a stig-

matização, mas um gesto piedoso de aceitação de um destino. É o gesto da *acceptatio* da figura da Virgem em centenas de anunciações. O Anjo Gabriel envia a saudação evangélica e a Virgem, de cabeça baixa e mãos cruzadas sobre o peito, profere a frase de aceitação «*Ecce ancilla Domini...*», exatamente a mesma expressão usada por São Boaventura para descrever o santo de Assis: «*ancilla domini*», o servo, ou o instrumento de Deus. Isto é, São Francisco repete o gesto da Virgem, como repete a sua vocação de caridade essencial como «servo» do Senhor.

A pintura do MNAA é talvez a mais interessante deste tipo de representações. A centralidade do corpo de Cristo, iluminado enquanto as figuras que o sustentam apenas aparecem parceladamente, sublinha o caráter sacramental desse mesmo corpo, e é sobre este conceito basilar que se constrói não só a apresentação da deposição mas o essencial da sua relação com a meditação franciscana. Como escreve Scavizzi, «Giordano compreende este importante elemento iconográfico replicando-lhe o conceito basilar, e transformando o sujeito numa meditação de São Francisco — sujeito novo na iconografia cristã. Para tornar a ideia mais evidente, Giordano eliminou todos os detalhes resguardando o corpo das figuras, apenas mostrando completo o corpo de Cristo»⁹.

A densidade do claro-escuro evoca aqui, claramente, a qualidade «mental» da imagem e conseqüentemente a força da oração de São Francisco, que é capaz de imaginá-la e de projetá-la com a força do que é «claramente visível». Os focos de luz projetam-se com certa arbitrariedade visual, mas com uma precisa direção retórica, mostrando todo o corpo de Cristo, numa tonalidade cinzenta e luminosa, e os rostos das personagens à sua volta expressando a dor e a gravidade do momento. Mostram ainda a tensão muscular que sublinha o peso material (humano) do corpo de Cristo e os cabelos dourados de Madalena na proximidade com a chaga dos pés de Cristo, claro modelo de uma piedade afetiva e excessiva cara à sociedade barroca. No lado direito da pintura, São Francisco é tratado como se fosse iluminado por um projetor que aponta apenas para os elementos essenciais simbólicos do êxtase: o rosto onde transparece a dor resultante da sua «colocação»



perante a imagem sentida ou imaginada, o gesto de piedade que é ao mesmo tempo de aceitação e de exposição dessa espécie de aliança íntima, símbolo vivo da participação no destino de Cristo que são os estigmas recebidos. O São Francisco de Seiscentos não é já o arauto da fraternidade universal, mas antes um «defensor combativo» dos méritos da espiritualidade reformada¹⁰, e é como expoente da capacidade de oração, e, logo, seu defensor, que aqui aparece.

Quer as obras de Carracci que referimos quer a grande tela de Rubens do museu de Bruxelas destinavam-se a conventos capuchinhos, e, de facto, muitas destas pinturas abordam essa ligação entre o mundo terrestre e o celeste através das aparições ou visões decorrentes da força da oração e da prática meditativa. Não nos parece improvável que esta pintura do MNAA também o tenha sido. É claramente influenciada pela piedade capuchinha e data de um período em que Giordano pintou várias vezes para casas capuchinhas da Calábria – em 1665 para Cosenza e dois anos mais tarde para Vibo Valentia –, o que mostra a aceitação da sua pintura por esta Ordem. Na pintura do MNAA Luca Giordano soube compor o tema do êxtase místico de São Francisco utilizando de forma evocadora e metafórica os efeitos da transição radical entre a luz e a sombra e a criação de descontinuidades espaciais, para tornar visível um tema particularmente difícil de revelar como era a representação de uma «imagem imaginada», mantendo a força de ambas as figurações – a do imaginador e a da cena imaginada – e, sobretudo, sublinhando a íntima ligação entre os dois polos da imagem – entre São Francisco que medita e Cristo morto que, ressuscitado, dará ao Santo os seus próprios sinais da paixão, visíveis nas mãos estigmatizadas, e torná-lo-á seu instrumento. Neste sentido, a pintura de Luca Giordano é verdadeiramente um instrumento de explanação do mistério que representa, onde se cumpre a passagem do modelo renascentista do *ut pictura poesis* para um modelo de *ut pictura rhetorica divina*, próprio do Barroco, como defendeu Fumaroli, isto é, a pintura como retórica divina, auxílio do pregador, mas ao mesmo tempo ela própria pregação, eloquente instrumento da compreensão do sagrado e do culto divino¹¹.

A sombra de Ribera na pintura de Nápoles e o quadro do MNAA

No *corpus* de 1966, Ferrari e Scavizzi consideraram as obras de Giordano influenciadas por Ribera como iniciais na carreira do pintor, correspondendo a um prolongamento da aura do Spagnoletto sobre a formação do pintor de Nápoles, aliás consonante com a ideia de uma aprendizagem direta que De Dominicis difundiu mas que se sabe hoje não ter existido¹². À medida que a obra de Luca Giordano foi sendo mais bem conhecida, também foi possível reelaborar as cronologias relativa e absoluta de boa parte das suas pinturas, nomeadamente as da chamada «fase riberesca», onde o claro-escuro é mais intenso, as zonas de luz incorporam empastamentos e os modelos exprimem uma rudeza severa que aumenta o dramatismo das composições. As mais recentes revisões da obra de Giordano situam este período de execução de obras *alla maniera di Ribera*, já depois da morte deste pintor, num período em que se assistiu a um revivalismo no gosto pela pintura do Spagnoletto, o que na cronologia de Luca Giordano se situa próximo da sua primeira viagem a Veneza, e talvez esteja com ela relacionado. É conhecido o gosto pela pintura riberesca que se fazia sentir em importantes colecionadores e comerciantes de arte venezianos¹³. Algumas obras «venezianas» do período da viagem (1664-1665) parecem relacionar-se muito diretamente com as interrogações de cor e luz, matriz riberesca e complexificação iconográfica que moveram Giordano na pintura do MNAA. Entre elas está a pala de altar da Pinacoteca di Brera, de Milão, que incorpora, na mesma cena, Santo António ajoelhado perante a Sagrada Família e uma aparição da Cruz no topo da composição, o que documenta o interesse de Luca Giordano pelo cruzamento entre as imagens sagradas da vida e paixão de Cristo e a pintura de aparições, visões e êxtases, como acontecerá na tela de Lisboa. Foi também para Veneza que Giordano realizou duas outras composições sob o tema da deposição de Cristo, muito interessantes para percebermos as pesquisas formais em que se enquadra a pintu-

ra do MNAA. A mais importante é a grande tela das Gallerie dell'Accademia, de Veneza, com quase 4,5 m de altura pintada para a Igreja de Santa Maria del Pianto, da qual há várias réplicas mais pequenas. A pintura é um misto de influências, desde logo de Ribera na utilização dramática das sombras densas e na força rude dos modelos, mas também do último Ticiano, na pincelada livre. A mais evidente relação no que toca à composição, marcada pela verticalidade da figura de Cristo a ser descido da Cruz, está no entanto a famosa pintura de Rubens executada para a Catedral de Antuérpia em 1611-1614, que Giordano devia conhecer através da esplêndida gravura de Lucas de Vostermann aberta em 1620, bastante difundida. Há várias versões desta deposição de Giordano, a mais interessante das quais, para nós, é a que provém da coleção Aguado, marquês das Marismas del Guadalquivir, que pertenceu à coleção Rodríguez Bauzá, de Madrid, e foi não há muito adquirida pelo Estado espanhol para o Museu de Santa Cruz, de Toledo. Tradicionalmente atribuída a Ribera pelo seu claro-escuro radical, a pintura é hoje unanimemente dada a Giordano e datada da década de 1660. Além do evidente riberismo, da anulação total do fundo de onde as figuras surgem, de forma parcial, iluminadas, a pintura de Toledo pode comparar-se com a de Lisboa pelo jogo de esforço das figuras que sustentam o corpo de Cristo e pela utilização dos mesmos modelos, aliás já presentes na grande tela de Veneza.

O tema da deposição da Cruz e dois outros momentos que dão origem a composições formalmente muito próximas, como a *Lamentação sobre Cristo Morto* e a *Deposição no Túmulo*, constituem uma interrogação formal de Giordano recorrente nos anos «venezianos», centrados na década de 1660, em que o pintor oscila entre composições mais verticalizadas, ao modo da *Deposição* de Veneza e suas variações, e modelos em que o Cristo aparece na horizontal, criando uma linha paralela à base do quadro, como as *Deposição* da Pinacoteca Nazionale de Bolonha e a da Gemäldegalerie de Oldemburgo, claramente devedoras dos modelos de Ribera da célebre *Pietà* de San Martino, em Nápoles, e das *Lamentações* do tipo da coleção Thyssen-Bornemisza, de Madrid. Entre estas duas composições Giordano usou o modelo mais próximo da organização do quadro do MNAA, com o Cristo suspenso por três homens criando uma linha quebrada de grande dinamismo, não só pelo movimento dessa linha como pela iluminação que emana do corpo colocado em confronto com a densa sombra do fundo. Oreste Ferrari¹⁴ estudou detalhadamente este modelo, a propósito da *Deposição no Túmulo* comprada então pelo Detroit Institute of Arts, e elencou uma série de variantes ou composições próximas, entre as quais estão as da Pinacoteca Provinciale de Bari e a do Museo Nazionale di Capodimonte, em Nápoles, unidas pela composição mas também pela absorção dos protótipos riberescos, conjugados com uma luminosidade onde não está ausente a influência de Rubens e dos venezianos como Veronese. É neste grupo que podemos colocar também composições como as do Hermitage, do Philbrook Museum of Art de Tulsa, da Memorial Art Gallery, da University Rochester, e, com grande proximidade

composicional ao quadro de Lisboa, a pintura da coleção de Joaquín Torrente, de Madrid, que apresentamos na exposição do MNAA. O conjunto destas pinturas permite-nos centrar o quadro do MNAA numa das mais interessantes fases da sua carreira inicial e estabelecer-lhe uma datação que, por comparação com os outros modelos, não andarão longe de 1665, o meio da década em que mais se dedicou à reformulação dos modelos de Ribera, cuja técnica conseguia imitar perfeitamente. Esse *revival* do estilo de Ribera foi, como escreve Scavizzi, «conexo com o desenvolvimento de Giordano como artista»¹⁵, e a temática da deposição da Cruz correspondeu, como em Ribera, não apenas a uma espinha dorsal da sua pesquisa estética mas igualmente, como defende Gabriel Finaldi a propósito do Spagnoletto, a «um *locus* para a exploração de uma intensa emoção»¹⁶. É essa emoção que agora, no esplendor que a sua recuperação permite, nos é ainda possível obter da obra, dois séculos e meio após a sua realização.

NOTAS

1. Cf. HERMOSO CUESTA, M. — Un cuadro del Museo Nacional de Arte Antiga en Lisboa procedente de la colección de Carlos IV. *Reales Sitios*. Madrid: Patrimonio Nacional, n.º 165, pp. 174-177.
2. Cf. HERMOSO CUESTA, M. — A propósito de un lienzo de Lucas Jordán en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa. *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, n.º 20, pp. 183-207.
3. Cf. LEITE, R.; OLIVEIRA, M. J. — Estudo técnico. Conservação e restauro. *Luca Giordano. Êxtase de São Francisco*. Lisboa: MNAA, 2013, pp. 66-78.
4. Cf. BASTOS, C. — Percurso de uma pintura. *Luca Giordano. Êxtase de São Francisco*. Lisboa: MNAA, 2013, pp. 6-32.
5. Cf. CAETANO, J. O. — Um êxtase de São Francisco. *Luca Giordano. Êxtase de São Francisco*. Lisboa: MNAA, 2013, pp. 34-64.
6. Cf. FERRARI, O.; SCAVIZZI, G. — *Luca Giordano*. Napoli: Edizione Schientifiche Italiane, 1966, 3 vols.
7. *Idem*, vol. ii, p. 14. Trad. nossa.
8. Cf. DE MAIO, R. — *Pittura e controriforma a Napoli*. Roma: Laterza, 1983, p. 192.
9. SCAVIZZI, G.; DE VITO, G. — *Luca Giordano: giovane: 1650-1664*. Napoli: Arte'm, p. 127. Trad. nossa.
10. Cf. DE MAIO, R. — *Pittura e controriforma a Napoli*. Roma: Laterza, 1983, leg. fig. 68.
11. Cf. FUMAROLI, M. *L'école du silence. Le sentiment des images au xviiiè siècle*. Paris: Flammarion, p. 262.
12. DE DOMINICI, B. — *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano, Pittore Napoletano*. Napoli: Francesco Ricciardo, 1729.
13. Cf. DE VITO, G. — Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazione sulla scelta riberesca. *Ricerche sull'600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte. Dedicato a Luca Giordano*. Milano: L & T, 1991, pp. 33-122.
14. Cf. FERRARI, O. — The Entombment: a Youthful Work by Luca Giordano. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. Detroit: Detroit Institute of Arts, vol. 54, no. 1 (January), 1975, pp. 25-32.
15. SCAVIZZI, G.; DE VITO, G. — *Luca Giordano: giovane: 1650-1664*. Napoli: Arte'm, p. 116. Trad. nossa.
16. FINALDI, G. — La Piedad de Ribera. *Ribera. La Piedad*. Cat. exp. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003, pp. 13-51 (a citação é da página p. 47).

Naufrágios e borboletas

Jean-Yves Blot

Arqueólogo naval

Colaborou na exposição *O tempo resgatado ao mar*,
Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, de 20 de março
de 2014 a 28 de março de 2015



A exposição *O tempo resgatado ao mar* é um espaço de memória.

Nela, damos a conhecer contextos revelados pelos numerosos testemunhos arqueológicos do litoral português, recolhidos nos últimos 30 anos da atividade arqueológica náutica e subaquática em Portugal. Contributos decisivos para o conhecimento da história revelados pela interpretação fundamentada no processo científico.

O mar é um elemento sempre presente na história de Portugal e um recurso imprescindível ao desenvolvimento do País. Quando se reconfigura o novo limite da plataforma continental, a valorização e salvaguarda do património cultural deve estar presente.

Conhecer o mar e as histórias dos navegantes, que se traduzem pelo cuidadoso processo interpretativo das fontes, está patente neste texto.



O arqueossítio de naufrágio distingue-se por se tratar das marcas do fim de vida de uma máquina móvel por essência, habitada por homens segundo regras adequadas que determinam a organização social da própria máquina-navio.

Em quase todos os casos, a proa não é o lugar ocupado pela chefia do navio.

Qualquer marinheiro pode testemunhá-lo: a proa do barco é o lugar mais desconfortável a bordo, a parte do barco mais marcada pelo impacto com a água, nomeadamente quando o navio navega à bolina, inclinado, com a parte dianteira do casco a bater contra o elemento líquido. Em alguns navios oceanográficos de hoje, os beliches da proa estão equipados com um cinto de segurança.

Quanto à popa e às respetivas superestruturas, no navio de madeira do passado, estamos perante o lugar predileto do estado-maior, espaço que, depois do naufrágio, vai deixar ao arqueólogo marcas da visibilidade social dos ocupantes e do respetivo lugar na hierarquia de bordo. Um punho de espada em prata, fivelas de sapato em ouro, botões de punho do mesmo metal, serão as marcas latentes da polaridade social vigente a bordo.

Compete ao arqueólogo reconstruir, a partir de sombras desconexas e de fragmentos corroídos, essa geografia do «todo» que é a máquina-navio desaparecida no acidente.

Mapear o caos

Para ler a desolação analítica que representa, à partida, um sítio de naufrágio ocorrido junto da costa, numa zona varrida pela rebentação, o arqueólogo britânico Keith Muckelroy (1951-1980) explorou em tempos a implacável confusão dos materiais espalhados no fundo do mar, concentrando-se na «ordem» potencial associada aos mesmos artefactos, fragmentos e vestígios reagrupados para este fim segundo categorias «lógicas». As âncoras do navio destroçado fornecem, bem como a artilharia de bordo, algumas das classes mais óbvias. Os instrumentos de navegação fornecem outra classe pertinente para a análise espacial do caos submarino, assim como os objetos pessoais, o armamento individual e ligeiro ou, na ausência de qualquer vestígio de madeira do próprio navio, as ferragens associadas ao leme ou à mastreação.

Mapeando assim cada um dos artefactos identificados no arqueossítio submarino, Muckelroy concentrou-se então não no mapa geral dos materiais mas sim na distribuição de cada categoria de objetos, determinando de cada vez o «centro de gravidade» (o baricentro dos géometras) do grupo.

Este pioneiro britânico conseguiu assim mostrar aos colegas do último quartel do século xx que era possível reconstituir a distribuição dos materiais dispersos da *Darmouth*, fragata do final do século xvii despedaçada a poucos metros de profundidade junto à costa britânica.

A aplicação do método de Muckelroy a outras categorias de viagens marítimas permite ao arqueólogo sondar as subti-

lezas da distribuição dos homens a bordo da máquina-navio devastada pelo mar.

O caso do navio de guerra espanhol *San Pedro de Alcántara*, naufragado em águas portuguesas no regresso do Vice-Reino do Peru em 1786, ilustra a premência desta organização social do navio reconstruído pela arqueologia através de artefactos que vão desde objetos pessoais marcadores de prestígio, em metal precioso ou em porcelana da China, até ao nível mais brutal da hierarquia de bordo representado, neste caso, por uma grilheta de ferro forjado presa à tibia direita do esqueleto do passageiro e naufrago X24.

Inumado de cara virada para a terra (em decúbito ventral), X24 foi descoberto em 1994 pela arqueóloga Maria Luísa Pinheiro Blot e a sua equipa no decurso das escavações — em terra — das sepulturas de catástrofe associadas à perda, junto da costa de Peniche, do referido navio de guerra espanhol.

Estratigrafia do fogo

Para o investigador confrontado com um arqueossítio que resulta da destruição de um navio inteiro imobilizado e destruído em plena marcha, uma das características mais intrigantes dos vestígios é a organização do «tempo» associada aos próprios artefactos. Aí, o naufrágio faz lembrar uma camada de incêndio descoberta em escavação terrestre. Mas com a diferença, neste caso, de se tratar de materiais surpreendidos em plena corrida para os quais o «incêndio sem fogo» fixou de vez a viagem em curso, incluindo homens e nave. A isocronia que marca os naufrágios ou as camadas de incêndio, em terra, faz com que todos os artefactos lá encontrados sejam bons marcadores cronológicos, testemunhos de um momento preciso, o do acidente, ou o do fim da viagem.

Alguns fragmentos de cerâmica do Peru pré-hispânico identificados em julho de 1988, no decurso da primeira campanha submarina no arqueossítio do *San Pedro de Alcántara*, realizada com o apoio do Instituto Português do Património Cultural (IPPC) e a participação de técnicos do Museu Nacional de Arqueologia (MNA), vieram comprovar a presença, no fundo do mar de Peniche, de materiais arqueológicos de origem sul-americana¹ muito mais antigos do que o próprio acidente marítimo, de 1786. Esta descoberta articula-se com o facto de o navio de guerra espanhol ter transportado várias dezenas de caixas contendo o espólio da missão científica de dois botânicos enviados pela administração de Madrid, Hipólito Ruiz (1754-1816) e José Pavón (1754-1840).

O facto de o navio cujo espólio se encontra atualmente exposto no MNA ter naufragado em Portugal apenas a alguns dias de navegação do porto de destino, o de Cádiz, na Andaluzia, deveu-se a um erro náutico fundamentado em parte motivado por o estado-maior do navio espanhol de 64 canhões ter recorrido a um mapa contendo coordenadas falsas nas imediações das ilhas Berlengas.

Outros erros, mas de manobra, neste caso, forneceram o ponto culminante dos últimos segundos da navegação, momentos finais que ocorreram em plena noite, quando o navio, sobrecarregado, navegava de vento em popa, à velocidade de seis nós, como mais tarde viria a ser revelado no conselho de guerra que se seguiu, em Espanha.

A parte mais inesperada de um sítio de naufrágio ocorrido junto à costa é a natureza dupla do espólio arqueológico resultante.

→

Espaço expositivo, Unidades arqueológicas do século XVII:

Rio Arade: cabo Raso, e ponta do Altar B, Portimão, 2014.



Antropologia da morte

Se o espólio submarino constitui a vertente mais em destaque, a arqueografia da morte associada ao estudo das sepulturas de catástrofe constitui, por sua vez, a vertente metodológica que leva o investigador de regresso aos atores da navegação interrompida, os homens que deram vida à máquina-navio. A presença em Portugal de vestígios humanos vindos do longínquo Peru permitiu à antropóloga Judith Vivar, da Pontificia Universidad Católica del Perú, em Lima, investigar no MNA os indivíduos autóctones do Perú². O naufrago X24, com a sua grilheta de ferro forjado em torno da perna direita, relaciona-se com a presença a bordo de presos políticos envolvidos na rebelião liderada por José Gabriel Tupac Amaru (1740-1781), precursor da emancipação nacional peruana. Um dos filhos do chefe rebelde, Fernando Tupac Amaru, então uma criança, consta entre os sobreviventes do drama ocorrido em Peniche.

Quem visitar hoje a cidade de Cuzco, antiga capital do Império Inca, no Peru andino, pode encontrar, num livro sobre a história da cidade, a lista dos presos embarcados no *San Pedro de Alcántara*, cuja maioria morreu, ao largo de Peniche, no naufrágio de 2 de fevereiro de 1786.

A probabilidade — ínfima à partida — de estas personagens da história nacional peruana terem morrido em território português lembra a metáfora da borboleta referida pelos divulgadores da teoria do Caos. Segundo esta metáfora do universo dos fenómenos não lineares, um simples movimento de asas de uma modesta borboleta num determinado ponto do mundo pode, por uma sequência de efeitos sucessivos altamente imprevisíveis, levar, algum tempo mais tarde, a um evento meteorológico de grande amplitude noutra lado do globo.

Cronologia do acaso

No caso do naufrágio hispano-americano, atualmente exposto no MNA através de artefactos e de duas telas de mestre contemporâneas dos eventos de Peniche, o bater de asas da borboleta ficou a dever-se ao próprio comandante do navio de guerra, que, aproveitando um mercado do frete internacional em plena ebulição na sequência do final da Guerra de Independência dos Estados Unidos da América, optara secre-

tamente por vender o espaço do porão do seu velho *buque* de 64 canhões aos negociantes da praça de Lima. A fraude, descoberta anos mais tarde, no decurso do conselho de guerra reunido em Espanha, tinha provocado uma acumulação de carga sem precedentes a bordo de um só navio, que equivalia, em valor, a mais de um ano do comércio externo de todo o Vice-Reino do Peru.

O lado fatal deste bater de asas da borboleta sul-americana, uma vez no mar, deveu-se, neste caso, ao facto de as seiscentas toneladas de cobre chileno embarcadas no fundo do porão do *San Pedro de Alcántara* representarem cerca de um ano da totalidade da produção das minas de cobre do Chile, primeiro produtor mundial deste metal no século XVIII.

Conscientes dos riscos associados a tamanha sobrecarga, alguns comerciantes da praça de Lima, no momento da partida, no final do ano de 1784, informaram o vice-rei de que o navio de guerra se encontrava em risco de perder os fundos caso encontrasse um temporal durante a viagem.

Do outro lado do mundo, após inúmeros atrasos e escalas imprevistas no Chile e no Brasil devidos às avarias causadas pela sobrecarga, o bater de asas da borboleta levou o velho navio de guerra a romper-se e dividir-se em duas fatias no momento em que a quilha bateu no fundo³.

Em Portugal

Foram 128 as pessoas que morreram nos segundos que se seguiram. Entre eles encontrava-se o naufrago X24, portador da grilheta de ferro forjado atualmente apresentada na referida exposição do MNA.

A mesma hierarquia da vida que tinha marcado a organização da máquina-navio orquestrou a distribuição da morte.

Geografia dos vivos

Foi no tombadilho, na parte mais alta do castelo da popa, por cima dos apartamentos dos oficiais, que muitos sobreviventes encontraram o palco terminal que lhes permitiu escapar à morte.

A arqueografia do naufrágio fornece ao arqueólogo uma leitura desta fragmentação da máquina-navio, tendo os frag-



←
Espaço expositivo, Unidades arqueológicas do século XVIII:
 Fragata francesa de 80 canhões *L'Océan*, naufragada na praia da Salema, Vila do Bispo, e navio espanhol San Pedro de Alcântara, Peniche. 2014.

mentos de cerâmica do Peru colonial sido encontrados perto do ponto de impacto do grande casco, longe dos objetos preciosos que caracterizaram uma parte da popa do *buque de guerra*.

Esta sequência de acasos e azares inspirou o pintor Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) na representação do drama do naufrágio e, a seguir, a apoteose das operações de resgate que permitiram o salvamento da maior parte da carga perdida.

Mais um bater de asas da borboleta fez com que o pescador penicheiro José Simões, naquele mesmo ano de 1786, deixasse de pescar sardinhas para prestar apoio ao resgate submarino do ouro e da prata perdidos com o navio espanhol.

Um outro bater de asas da borboleta sul-americana fez com que o pescador e mergulhador penicheiro António Pedro Chaves, marítimo devorador de livros, e de gigantesca personalidade, falecido em outubro de 2013, se lembrasse de ter ouvido a sua bisavó Guilhermina contar-lhe, quando era moço, a história do naufrágio de um riquíssimo navio numa época de fome em Peniche. Dizia a tradição que esses foram tempos em que os guardas do resgate do vaso de guerra espanhol trocavam barras de ouro por sardinhas.

Se o naufrágio invade o campo do investigador no momento de diluir fronteiras disciplinares entre história, arqueologia e etnografia marítima, o aspeto mais fugaz do património por explorar, o mais imaterial, prende-se com as marcas deixadas na tradição local.

Policromia terminal

Os próprios quadros do pintor Jean-Baptiste Pillement — seis no total —, todos eles dedicados aos eventos marítimos de Peniche de 1786, dois dos quais constam nas coleções do MNA, atualmente em exposição em Belém, ilustram a fragilidade das barreiras entre História, Ciência e Arte⁴. Estas telas representam, atualmente, fontes documentais decisivas relativas às imensas operações de resgate que marcaram, até hoje, a vida da comunidade piscatória de Peniche.

Por fim, a própria borboleta, paradigma da metáfora utilizada desde há décadas pela comunidade científica para ilustrar o encadeamento imprevisível dos fenómenos não lineares, sejam eles de origem natural ou humana, tem a sua origem num conto

intitulado «A Sound of Thunder» (Um ruído de trovoadas), da autoria de Ray Bradbury (1920-2012), mestre da ficção científica.

Bradbury tinha medo de andar de avião e, por uma questão acústica, preferia a máquina de escrever ao computador. A personagem principal da sua ilustre *short story* do início dos anos 1950 é um endinheirado caçador que se candidata a matar um dinossauro.

No regresso da caçada — aliás, malsucedida — efetuada com a ajuda de uma máquina de viajar no tempo, o caçador amedrontado descobre na lama que traz agarrada às botas o cadáver de uma borboleta com tons de verde, ouro e preto.

Esta morte imprevista de um belo e minúsculo inseto pré-histórico faz com que, no regresso da viagem, ao sair da máquina de viajar no tempo, e milhões de anos mais tarde, o caçador e os companheiros de viagem encontrem um «presente» modificado para sempre.

Tal como nós, ao sondarmos para lá do caos dos destroços da máquina-navio, deparamos com o palpitar de vidas humanas audíveis ainda hoje, em torno de viagens inacabadas, como a da borboleta «X24», o sul-americano enterrado em decúbito ventral a uma centena de metros do mesmo mar que o trouxera do outro lado do mundo, agrilhado algures na escuridão do porão.

NOTAS

1. Cf. BLOT, J.-Y. — O horizonte peruano da cerâmica do *San Pedro de Alcântara*. I (Coleções Sul-Americanas no Mar de Peniche). *Al-Madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, II sér., n.º 13, 2005, pp. 58-71.

2. Cf. BLOT, M. L.; VIVAR ANAYA, J. — Arqueologia funerária de um naufrágio. Presenças humanas sul-americanas num depósito funerário da costa portuguesa (*San Pedro de Alcântara*, Peniche, 1786). *Terrenos de arqueologia da Península Ibérica. Actas 3.º Congresso de Arqueologia Peninsular*. Universidade de Vila Real, Trás-os-Montes, 1999. Porto: ADECAP, vol. VIII, 2000, pp. 549-570.

3. Cf. BLOT, J.-Y. — Interpretação do naufrágio do navio *S. Pedro de Alcântara* (1786) na costa de Peniche. In GUEDES SOARES, G. (ed.) — *A engenharia naval em Portugal*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 1995, vol. x, pp. 3.1-3.49.

4. Cf. LAMAS, A. R. G. — Arqueologia subaquática tem novo impulso. A propósito da aquisição de dois quadros pelo IPPC. *Património Cultural, Boletim do Instituto Português do Património Cultural*. Lisboa: IPPC, n.º 5, maio 1988, pp. 1 e 3.

Ser do Mar: o Museu Marítimo de Ílhavo como lugar de projeto

Álvaro Garrido

Historiador, Universidade de Coimbra
Programador do Museu Marítimo de Ílhavo



A museologia marítima é o objeto geral deste artigo. A reflexão parte de uma gramática geral de conceitos que o autor supõe indispensáveis para uma teoria dos museus do mar. Considerando os atuais discursos que apelam a uma religação de Portugal com o mar e verificando a ausência dos museus marítimos como atores relevantes desse processo, o texto procura debater conceitos que poderão fertilizar projetos socioculturais em museologia marítima. A experiência institucional do Museu Marítimo de Ílhavo serve de exemplo para o debate.



"Faina Maior" exposição permanente.
Museu Marítimo de Ilhavo, 2014.

Por razões socioculturais diversas, talvez por excesso e presunção, hoje tudo se espera de um museu. Museólogos mais e menos avisados, quadros técnicos e tutelados, todos declaram o Museu como o lugar de excelência da memória e da identidade, da inovação social e educativa. Situamo-nos perante a panaceia do património, cuja ideia se tornou aberta mas totalizante, quase patológica. De forma paradoxal e por isso mesmo significativa, esta superlativização dos museus é tanto mais cultivada quanto os projetos museológicos têm escassas possibilidades de serem pensados de forma autónoma e de serem contratualizados com as respetivas comunidades de público.

De meros aglomerados de coleções, os museus foram reconfigurando a sua vocação à medida que as sociedades desenvolvidas procuraram mobilizar a memória como elemento estruturante das identidades socioculturais. No entanto, as práticas instituídas de preservação de património, em geral, não exprimem apenas uma nostalgia do passado. A conservação e a ideia de património participam de um verdadeiro trabalho de luto relativamente a um mundo em irreversível desaparecimento¹.

Os processos do esquecimento e a fenomenologia social da memória – o modo como se recorda em sociedade, por meio dos grupos e por afiliações de classe ou outras – inte-

ressam cada vez mais aos museus, quer por necessidade de legitimação das instituições, quer por expectativa social. Segundo esta dupla ilusão conservacionista, ou devido a esta busca de reconforto memorial nos museus e noutros lugares da memória instituída, o passado torna-se um valor-refúgio suscetível de reconstruções fictícias, mas que se reivindicam autênticas ou mesmo recriadoras do tempo social vivido — «representações».

Frequentemente, estes discursos e técnicas de invocação do passado obrigam os poderes públicos e os grupos sociais interessados em explorar as potencialidades do Museu como lugar de poder e sala de espelhos de uma dada comunidade a prepararem uma herança. Se este comportamento tipifica as sociedades pós-industriais em que o Estado pesa nas políticas do património e onde as classes médias se ressentem da falta de uma cultura comum com evidência social, o que se passa com os grupos que têm ou tiveram um território e uma identidade fortes, ou que sempre se distinguiram dos demais? Neste como noutros domínios, devem colocar-se duas questões preambulares: preservar património para quê e para quem? Ativar património ou «musealizar», porquê?

Se um «museu do mar» erigido por iniciativa pública pode reforçar a coesão da comunidade que evoca, pelo facto de recolher memórias com rigor científico e respeito ético pelos atores vivos, também é provável que enquiste uma visão anticultural dos patrimónios locais. Esse reverso verifica-se, por vezes, pelo facto de os poderes públicos — e mesmo a «sociedade civil» — não estarem interessados em compreender que a cultura é uma construção criativa e dinâmica, não podendo confundir-se com o património, conceito a que sempre preside uma ideia de luto ou de uma certa rendição à finitude, em especial no contexto europeu judaico-cristão.

Esta ambivalência de sentido de qualquer ativação patrimonial-museológica e a especificidade dos museus marítimos obrigam-nos a discutir, previamente, o que se entende por «cultura marítima» e o que se pede, ou o que se poderá pedir, a um «museu marítimo» no tempo pós-moderno que corre e no contexto português.

Portugal e o mar: uma relação hiperidentitária

A relação de Portugal com o mar permanece acomodada em discursos ambivalentes, numa promessa vaga e inconstante de retorno a uma intimidade perdida algures na história.

Volvido o imaginário de uma grandeza ultramarina multissecular e confirmado o declínio da expressão económica das «indústrias marítimas tradicionais» (construção naval, pescas e marinha de comércio), as imagens mais comuns dessa herança são de decadência e perda, acompanhadas de um categórico discurso de «moderna reconversão». Na confluência de tais diagnósticos regeneradores, refunde-se um vago apelo ao «regresso de Portugal ao mar», entretanto ampliado pelas expectativas de alargamento da plataforma continental portuguesa. No mapa ou na imaginação, afinal Portugal nunca foi um «país pequeno».

A ideia de resgate da «tradição marítima nacional» tem reaparecido em contextos diversos: numa exaltação ora associada a celebrações de modernidade (caso da Expo'98) ora anunciando novos rumos económicos, como sucede com a teoria do «*hypercluster* do mar», que foi proposta em sede privada e acolhida como doutrina pública, nomeadamente na Estratégia Nacional para o Mar, em vigor até 2020.

→

"Marinha", D. Carlos I.
Museu Marítimo de Ílhavo, 1888.

↘

Ficha do Grémio dos Armadores
da Pesca do Bacalhau.
Arquivo do Museu Marítimo de Ílhavo, 1937.

Ante o vazio de discurso e o silêncio sobre o papel da cultura e dos museus neste exaltado maritimismo, não estranha que os juízos estratégicos relativos ao destino do «mar português» evoquem três argumentos frágeis e nostálgicos: 1) a pretensão de que um decidido programa nacional (público e privado) de revigoração da «economia marítima» será capaz de suscitar o crescimento económico português por força do fator geopolítico e de outras vantagens singulares; 2) a insinuação de que só uma economia marítima mais expressiva, inovadora e integrada permitirá a Portugal garantir a sua soberania e ultrapassar a sua inelutável pequenez europeia²; 3) a declaração dogmática de uma identidade nacional essencialmente marítima, embora com escassa expressão social.

Todas essas narrativas neomaritimistas se propõem volver o aperto das fronteiras em que se constringe o velho Estado-nação, valendo-se do mar como retórica de modernidade estratégica. Estado de fachada atlântica (até 1974), depois arquipelágico (de 1977 em diante, quando passou a deter uma imensa zona económica exclusiva³, 18 vezes maior do que a área terrestre), durante cinco séculos Portugal confinou por lei a sua soberania a uma estreita faixa do oceano, embora a estendesse a um vasto império ultramarino.

Subjacente a este eterno retorno do mar à agenda identitária portuguesa⁴, o binómio «país atlântico ou europeu» há muito se achou redutor. Ainda assim, o exaltado atlantismo que perpassa em múltiplos artigos de imprensa e no discurso político mais situado ao centro resiste à prova histórica: tal como a imaginaram os seus pais fundadores após a Segunda Guerra Mundial, a Europa foi e é, acima de tudo, um projeto continental. Embora o mar tenha sido um molde da civilização europeia, a importância geopolítica do oceano desde a época do *sea power*, a cultura que reside nas comunidades marítimas e o contributo das pescas para a identidade cultural dos povos europeus são tópicos ausentes no projeto europeu⁵.

Não existem estudos sobre a cultura marítima dos Portugueses e são raras as instituições que procuram promovê-la. Depois da Exposição Mundial de Lisboa dedicada ao tema dos Oceanos e após a extinção da Comissão dos Descobrimentos Portugueses, nada de vigoroso ficou neste imenso campo cultural e cívico, apesar de algumas iniciativas promovidas pela Comissão para a Extensão da Plataforma Continental Portuguesa. A única exceção fulgurante tem sido a do «comércio» de memórias marítimas, cujo consumo parece em curva ascendente, dados os anseios de compensação recordatória e identitária que são próprios da pós-modernidade. De forma relativamente desconcertada e ao ritmo de dinâmicas e interesses locais, o apetite cultural pelos patrimónios marítimos alimenta entre nós um incipiente turismo dos lugares de memória que amiúde se reivindica guardião de tradições autênticas. Num balanço de economia cultural, estaremos perante dinâmicas culturais pouco relevantes, mesmo à escala local. No entanto, a sua procura potencial já é relevante e, por isso, recetiva a investimentos criativos e à imaginação empresarial.

A ilusão de que se vive num eterno presente, a erosão da memória nas sociedades atuais e a cooptação turística dos testemunhos do passado acentuou o declínio do historicismo e das grandes memórias organizadoras da vida social. Porém, a «crise da memória» e o modo como nos lamentamos de viver em sociedades amnésicas podem ser juízos precipitados. Talvez a ideia de museu encontre menos embaraços nessas tendências difusas de declínio do passado do que desafios e oportunidades. A descoberta do museu como «lugar de memória», que se declarou nos anos 80 do século xx com o historiador Pierre Nora⁹, juntou-se poucos anos depois às vantagens cíclicas da sociedade digital, cujas tecnologias oferecem incomparáveis possibilidades aos processos de inventário e arquivo de documentos, ao ordenamento de memórias e à sua inscrição no espaço público. Desde que usada com criatividade e ética, a conjugação narrativa das vozes, dos gestos, das imagens e dos próprios objetos invocados em qualquer projeto de museologia marítima permite uma extraordinária pluralização memorial que, à parte, favorece a responsabilidade social dos museus.

Cabe aos museus observar todos estes traços do tempo vivido através de processos futuristas, nomeadamente em diálogo com as artes, em geral, e com a arte contemporânea, em particular, que muitas se rejeitam por se crer antirrealista. Se a cultura se pretende viva e geradora de afiliações, os museus só contribuem para ela se assentarem os seus projetos numa conjugação da *herança* com a *criação*¹⁰. Assim entendemos o conceito de «memória cultural».

A ideia de conservação memorial

Os museus baseiam-se em contratos sociais estabelecidos em torno de memórias proclamadas como heranças, ou seja, como patrimónios de índole quase sagrada, como se não pudessem prescrever ou como se não deixassem de interessar a «comunidade», dando lugar a outros.

O Museu Marítimo de Ílhavo, fundado em 1937 e refundado em 2001, não foge à regra. A consciência de transitoriedade da pesca do bacalhau como emblema patrimonial do Museu conduziu a uma pluralização desse referente cultural assente nas coleções de objetos que foram da pesca e navegação de modo a garantir a maritimização do projeto museológico. Esse processo tem sido alcançado por meio da imaginação programática, constantemente recriada através de projetos de investigação capazes de narrativizar patrimónios imateriais. Mas também através de parcerias diversas com museus, universidades e centros de investigação, que deram ao Museu um efeito de rede e uma escala mais ampla e aberta à intervenção na sociedade.

O MMI é um lugar de projeto onde a cultura do mar se promove e socializa. Um espaço de memórias e de dinâmicas identitárias nem sempre consequentes, dado que estas não ocorrem dentro do Museu, mas no território social mais vasto dos grupos que se reconhecem no trabalho memorial que o Museu ativa. Tendo sido, durante várias décadas, um museu local e regional de natureza etnográfica, quando precisou de redefinir a sua responsabilidade social, optou pelo perfil mais ousado e moderno de «museu marítimo» assente em diversos eixos de missão: investigação; programa expositivo; educação informal, e comunicação cultural. Por necessidade de diferenciação, o MMI evitou o perfil de museu de cultura náutica ou navalista, opção mais fechada, reprodutora e elitista, que ten-



↑
Aquário de Bacalhaus.
Museu Marítimo de Ílhavo, 2014.

de a desvalorizar o discurso dos principais atores das culturas marítimas. Compreender-se-ia tal opção num museu de tutela militar dotado de vastas coleções de instrumentação náutica, barcos e cartografia, a exemplo dos museus de marinha nacionais, cuja missão fosse eminentemente historicista.

Não cabe aos museus do mar de âmbito local ou regional replicar a monumentalidade épica desses admiráveis museus marcados pela ideologia navalista formulada por Alfred Mahan em finais do século XIX — o navalismo geopolítico das armadas e nacionalismos imperiais —, mas seguir por outros caminhos, abrindo-se à sociedade sem a veleidade de a transformar. Nomeadamente, suscitando problemáticas de fundo cívico que, embora ancoradas no discurso dos objetos memoriais, falem do presente e do futuro. Um bom exemplo reside, talvez, no potencial de interpelação de objetos que sinalizam técnicas depredatórias de exploração dos recursos marinhos, um tema que o MMI incluiu no seu projeto desde que passou a ter património biológico extraordinário, um aquário de bacalhaus, aberto ao público em janeiro de 2013.

Os apelos de crescimento do MMI colocados pela ampliação e renovação do edifício, em 2001, e pela abertura, no mesmo ano, do polo navio-museu *Santo André*, um antigo arrastão bacalhoeiro recuperado para fins patrimoniais, exigiram uma profunda revisão do projeto museológico, até então limitado às práticas reprodutoras de um museu etnográfico que nos anos 90 do século xx iniciara um processo de maritimização. Aberto o «museu novo», era muito claro que a arquitetura do seu belo edifício não deveria alimentar a fantasia de uma criação *ex nihilo*, como se de um novo começo se tratasse¹¹.

Em janeiro de 2003, o programa cultural do MMI foi reorientado para o conceito de «conservação memorial». De acordo as orientações do Executivo Municipal, a gestão do Museu foi dirigida para o crescimento e diversificação de públicos no sentido de legitimar o investimento realizado e de obter ganhos de imagem no âmbito local e regional, propósitos claramente alcançados.

O projeto expositivo foi então colocado no eixo da dinâmica museológica e da comunicação regular com os públicos. «As artes de pesca, as pescas e a arte» foi o tema aglutinador da agenda de exposições temporárias do triénio 2003-2005, na qual se incluiu a exposição temporária *Estética e ideologia*

da *faina maior*. Tema de múltiplos sentidos, procurou mostrar algumas representações estéticas e ideológicas, de índole nacional e local, sobre as atividades marítimas expressas nas coleções do Museu, ideia que estaria na base de cerca de uma dezena de exposições temporárias assentes entre 2005 e 2013.

A exposição temporária *Caixa da Memória – Tributo aos homens que foram ao bacalhau*, um registo de instalação e fotografia próximo da linguagem estética da arte contemporânea, despertou um movimento de interação vivaz com diversas comunidades piscatórias do País. Entre 2005 e 2012, este projeto, baseado numa iniciativa de restauro digital de documentos (cerca de 20 mil fichas de inscrição de tripulantes bacalhoeiros no respetivo Grémio, entre 1935 e 1974) e numa simples ideia de partilha de memórias (rostos e nomes inscritos numa enorme caixa de luz), conheceu diversas itinerâncias. Essas viagens com escala permitiram ao Museu um diálogo inédito com a sua comunidade de públicos mais preciosa – as comunidades marítimas do litoral português e das ilhas açorianas.

Quase tudo assentou na aplicação prática do conceito filosófico de «conservação memorial». Nestes e noutros projetos expositivos do Museu apoiados em investigações criativas, de entre os quais se destaca o Arquivo de Memórias da Pesca do Bacalhau, tem sido evidente que a ativação mnemónica desperta ligações identitárias. Mas há que reconhecer que as tarefas da conservação memorial são tão fascinantes quanto delicadas. Exigem um conhecimento preciso da teoria patrimonial e uma consciência muito apurada sobre os limites éticos dos «museus-laboratório».

Considerando os repetidos lamentos sobre o declínio da importância do mar na economia portuguesa – lamúrias pouco justificadas, dado que se assiste a uma reconversão das atividades marítimas tradicionalmente expressivas e de maior peso simbólico¹² –, que papel pode assumir um museu marítimo?

Essencialmente um, salvaguardadas as especificidades de missão e projeto de cada instituição: promover uma consciência crítica sobre a relação que estabelecemos com o mar e sobre aquela que queremos construir para dar futuros ao passado de uma história de dependências e cumplicidades umbilicais. Noutra perspetiva, os museus marítimos devem ser atores de primeiro plano no atual movimento de religação de Portugal ao mar, cujo discurso e dinâmicas se têm centrado, excessivamente, na economia e na ciência, dispensando de todo o papel da cultura e das artes na construção de uma cidadania do mar.

Dotado de uma subunidade de investigação, documentação e empreendedorismo desde março de 2012, o CIEMar-Ílhavo, o MMI procura alargar o seu projeto transitando do ordenamento de memórias para iniciativas de maior intervenção social em domínios relevantes da relação de Portugal com o mar. A promoção de discursos e saberes sobre a pesca do bacalhau, acerca das pescas e dos pescadores em geral, através do cinema, do teatro e da fotografia, são dinâmicas em curso que, em boa medida, o MMI estimulou contagiando a sociedade.

Conclusões

O MMI tem como vocação principal preservar, de forma competente e criativa, patrimónios marítimos representados nas suas coleções. Recentemente, o Museu assumiu uma vocação mais ampla e socialmente audaz – a de instituição promotora de uma cultura marítima capaz de pluralizar memórias e de construir identidades. No que respeita ao processo de

«maritimização» do Museu, o balanço é altamente positivo. Aduzimos três argumentos fundamentais:

1) A transição do antigo «Museu Marítimo e Regional de Ílhavo» – assim designado até 1999 – para um «museu marítimo» por excelência foi concretizada com êxito. A centralidade que os patrimónios relativos à pesca do bacalhau vinham adquirindo desde meados dos anos 90 do século xx tem permitido abordá-los criativamente, no âmbito de uma desejada polissemia conceptual da memória.

2) A renovação do edifício do Museu, baseada num projeto de arquitetura do gabinete ARX Portugal, bem como a abertura do Aquário de Bacalhaus, recentemente, deram ao Museu uma escala mais ampla, que se atesta no recorde histórico de públicos, atingido em 2013 (79 300 visitantes).

3) A renovação do programa museológico, definida em 2003 e redefinida em 2013, assente nos eixos dinâmicos da investigação e do projeto expositivo, permitiu um efeito de rede e um processo de abertura que resultaram na construção de uma comunidade de públicos mais vasta e socialmente diversificada do que anteriormente.

Deve um museu marítimo ser um lugar de culto do passado ou, pelo contrário, espera-se que um «museu do mar» seja um lugar de memória dinâmico e carismático, onde as comunidades se podem questionar e onde o público em geral se pode interessar por outras culturas e saberes a ponto de intervir socialmente para as proteger ou contestar? Atuando deste último modo, por meio de um projeto socialmente responsável e inquieto, o MMI não só continuará a ser bom guardião de memórias como as transmitirá melhor às próximas gerações.

NOTAS

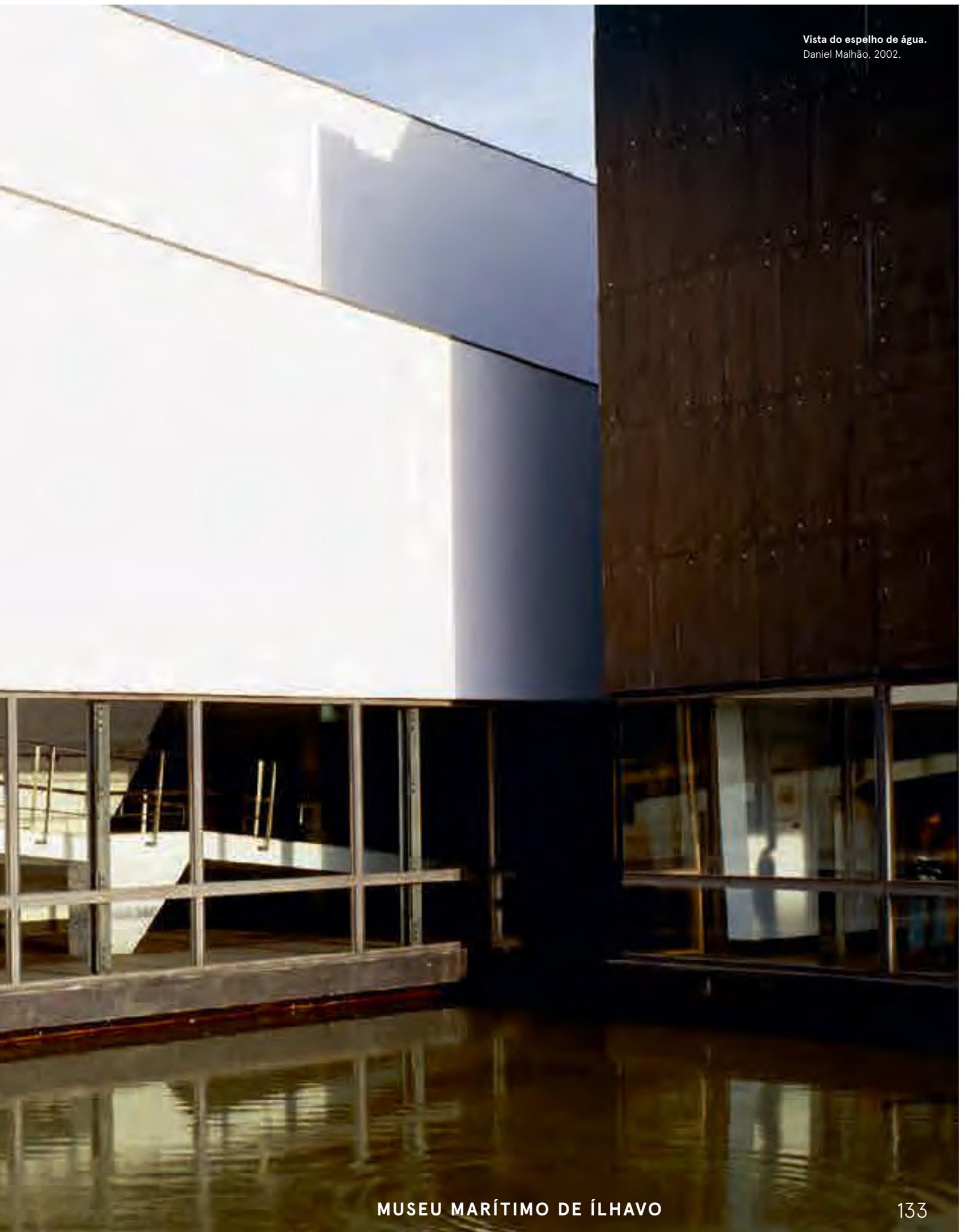
1. Cf. GUILLAUME, M. – *A política do património*. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 39.
2. Cf. *Relatório da Comissão Estratégica dos Oceanos – O Oceano: um desígnio nacional para o século XXI*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 2004.
3. Cf. Lei n.º 33/1977, de 28 de maio, publicada no *Diário da República*, I. s.º, n.º 124, de 28 de maio de 1977.
4. O mar como tópico central da metaidentidade portuguesa foi objeto de uma dissertação de doutoramento em Antropologia Cultural que tomou o caso de Ílhavo e do respetivo Museu Marítimo como observatório. Cf. PERALTA, E. – *A memória do mar. Património, tradição e (re)imaginação identitária na contemporaneidade*. Lisboa: ISCSP da Universidade Técnica de Lisboa, 2008.
5. Cf. MOLLAT DU JOURDIN, M. – *A Europa e o mar*. Lisboa: Editorial Presença, 1995, pp. 258-270.
6. Cf. AMORIM, I. – *Homens da terra ou homens do mar – um percurso historiográfico*. In NUNES, F. O. (coord.) – *Culturas marítimas em Portugal*. Lisboa: Âncora, 2008, pp. 27-70.
7. AUGÉ, M. – *Les formes de l'oubli*. Paris: Payot & Rivages, 2001.
8. RICCEUR, P. – *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
9. NORA, P. (dir.) – *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-1993, 7 vols.
10. Cf. OLIVEIRA MARTINS, G. d' – *Património, herança e memória. A cultura como criação*. Lisboa: Gradiva, 2009, pp. 7-11.
11. Este processo encontra-se descrito e debatido num dos subcapítulos finais da história do MMI de Álvaro Garrido e Ângelo Lebre, *Museu Marítimo de Ílhavo: um museu com história* (Lisboa: Âncora, 2008) – cf. pp. 167-173.
12. Cf. GARRIDO, Á. (coord.) – *A economia marítima existe*. Lisboa: Âncora, 2006, em especial o artigo de Nuno Valério, pp. 95-110.

Museu Marítimo de Ílhavo: reabilitação, ampliação e expansão

Nuno Mateus

Arquiteto, ARX Portugal





Procura-se aqui refletir sobre parte de um longo percurso evolutivo de uma instituição museológica municipal, do seu impacto no contexto imediato, mas também da sua reverberação a domínios mais alargados — geográficos, culturais e conceptuais. Depois de um período de cerca de 50 anos desde a sua fundação, em 1933, em que ocupa dependências provisórias em Ílhavo, o Museu instala-se definitivamente, em 1980, num edifício concebido para esse fim, local onde permanece até hoje.

Trata-se aqui do processo de transformação ao longo de cerca de 15 anos da vida do Museu, com um breve intervalo entre dois impulsos: um de reabilitação e ampliação do existente e, posteriormente, outro de expansão — com um aquário de bacalhaus e ligação ao centro de investigação (CIEMar), perfazendo uma teia edificada interdependente.

O museu original

A primeira concretização da ideia de um museu em Ílhavo consubstancia-se em 1927 numa sala provisória na dependência dos Paços do Concelho, que à época funcionava no antigo Convento de Nossa Senhora do Pranto. A sua instalação dava corpo a um longo e meticoloso trabalho de sensibilização e recolha de acervo, de índole etnográfica e histórica, levado a cabo por inúmeras personalidades da terra aglutinadas e dinamizadas pelo seu mentor, Américo Teles. Em 1933 o acervo foi mudado para a uma sala arrendada no Palácio do Cartaxo, na Rua Direita, e em 8 de agosto de 1937 é formalmente inaugurado o Museu Municipal de Ílhavo, que se fixa no n.º 11 da Rua Serpa Pinto.

António Rocha Madail, ilustre ilhavense, é indigitado seu primeiro diretor e apresenta, nessa ocasião, as linhas definidoras do programa do Museu, que viria a ser publicado sob o título *Bases para a organização do Museu Municipal de Ílhavo*¹. Tratava-se, nessa altura, da definição de um museu etnográfico, como museu de cultura local que era, mas com um pendor marítimo, vincado pelas atividades das suas gentes e decorrentes da especial natureza lagunar da paisagem de Ílhavo.

Foi daí que saiu finalmente, em 1980, para os terrenos onde desde então se encontra instalado². O Museu Marítimo e Regional de Ílhavo, como então se denominava, passou a ocupar

um edifício concebido especificamente para esse efeito, desenhado pelo arquiteto Samuel Quinha e construído entre 1972 e 1980, ano da sua inauguração. Tratava-se de um volume articulado em quatro corpos aglutinados, sensivelmente centrados num lote periférico à povoação, mas de dimensão generosa. Era definido numa arquitetura de estrutura saliente em betão aparente, numa linguagem então muito adotada. O corpo do Auditório funcionava independente do Museu, com entrada própria desde o exterior, embora formalmente participasse da definição da imagem integrada do conjunto. No interior, o espaço era marcado por uma grande escada em caracol que articulava a distribuição pelas salas e o acesso entre pisos. O espaço era marcado por uma estrutura reticulada de vãos curtos (4,39 m) e um pé-direito relativamente baixo para o efeito (3,70 m à estrutura), num ambiente azul carregado na cor das paredes e na luz coada pelas telhas plásticas azuis das janelas e *sheds*. A ausência total de isolamentos térmicos e os atravessamentos sistemáticos da estrutura nas paredes exteriores para vir à rua definir a estética do edifício, garantiam um ambiente de uso difícil e constituíam fonte de inúmeras patologias construtivas.

Em 1997, já sob o impulso da nova visão de Ana Maria Lopes, diretora à época, e dando sequência aos anseios da Associação dos Amigos do Museu de Ílhavo³, a Câmara Municipal de Ílhavo lança um concurso público para a reabilitação e ampliação do edifício.

Pretendia-se ampliar o Museu sensivelmente para o dobro da área, e atualizar globalmente as suas escassas e deficientes infraestruturas e espaços. Era intenção expressa que o projeto viesse a integrar o existente e os novos espaços numa imagem unificadora e atual, que representasse uma nova etapa e dimensão do Museu, que adotaria daí para diante a designação de Museu Marítimo de Ílhavo. A instituição assumia assim definitivamente a relevância específica da sua temática marítima e a sua ambição de transpor as fronteiras locais.

O Museu Marítimo de Ílhavo: concurso para reabilitação e ampliação

Lançado no contexto da aplicação dos fundos de coesão da União Europeia, e ainda durante o mandato autárquico de Humberto Rocha, o concurso público foi inscrito no âmbito de obras de reabilitação, definindo dessa forma como pressuposto vinculativo de trabalho a necessidade de manutenção da estrutura do edifício existente. Isto não tanto pelas suas qualidades patrimoniais ou argumentos de economia, mas pela premissa de que os fundos disponibilizados para a sua construção se destinavam à reabilitação de edifícios. Como grandes e novos espaços expositivos, o concurso definia, entre outros: uma sala dedicada ao navio bacalhoeiro, onde se pretendia vir a instalar o convés de um lugre e que seria o espaço paradigmático da identidade do Museu; uma grande sala dedicada às embarcações da Ria, com 15 m de pé-direito, e uma nova sala de exposições temporárias. Para além destas, a atualização do edifício passaria sempre pela renovação de um conjunto de espaços deficitários como o átrio, a biblioteca, a direção, a loja, as reservas, etc., bem como os imprescindíveis espaços técnicos ligados, entre outros, ao controle de ar e segurança. Pretendia-se, em síntese, um museu renovado, contemporâneo. A proposta foi escolhida dentre um universo de 16 projetos apresentados. Depois de um arranque titubeante, o processo só ganhou o suporte necessário com Ribau Esteves



↑

Processo de trabalho em maqueta.
ARX, 2012.

como presidente da Câmara, personalidade que veio a marcar profundamente todo o processo daí para a frente.

Contexto

O lugar de implantação do edifício tem um posicionamento excêntrico relativamente ao centro histórico e funcional da cidade de Ílhavo, ancorado a uma rua que deriva da EN-109 e termina subitamente nos campos. Esta via, com o nome do primeiro diretor do Museu (Avenida António da Rocha Madail), constituía um importante eixo estruturante do Plano de Urbanização do Museu de Ílhavo que desenhava a expansão urbana pelos terrenos a nordeste da povoação, numa configuração entretanto abandonada, deixando os campos expectantes e a urbanidade suspensa. Neste seu curto trajeto truncado, e não se abstenho de anunciar a sua importância simbólica, serve ainda dois importantes edifícios públicos implantados frente a frente — o Museu e o Centro de Saúde. Paradoxalmente a esta importante valência pública, ficámos nos interstícios de fragmentos de loteamentos incompletos, de expansão periférica recente, construídos maioritariamente por casas unifamiliares mais ou menos recentes, isoladas ou geminadas. É uma paisagem desconexa de que o novo edifício vem participar com um evidente potencial para sugerir uma nova perspetiva de vida pública refletida numa urbanidade que se quer mais coesa, independentemente das intenções do plano que virá a substituir o anterior, a existir.

A envolvente imediata do edifício são muros de tardoz dos lotes que o rodeiam, numa urbanidade secundária onde se encostam anexos, estendais, churrascos e garagens. Trata-se de uma paisagem de avessos, de pontos múltiplos, um lugar essencialmente ambíguo, de muitos e de ninguém.

O Museu

A hipótese de consolidação e ampliação do Museu começou naturalmente pela reflexão sobre a aparente contradição entre a natureza deste contexto de pequenas volumetrias habitacionais soltas, face à necessidade de redefinição deste importante espaço público e da afirmação do seu valor simbólico na memória coletiva. Apesar de o caderno de encargos ser essencialmente estruturado sobre a lógica interna do discurso museológico, estruturado pela equipa de Ana Maria Lopes, no-

meadamente na sua organização por salas temáticas, a presença do edifício naquele contexto teria sempre de começar por uma resposta de teor mais urbano que arquitetónico, ou, na melhor das hipóteses, por ambas em simultâneo.

A vontade da busca de clareza do sentido mais institucional do Museu levou-nos a assumir a frente da rua (Avenida Rocha Madail) com um edifício mais tectónico e contínuo, impondo-se longitudinalmente por toda a frente do lote. Esta estratégia de continuidade foi estendida para lá do virar do cunhal, ao longo da Travessa Alexandre da Conceição, no prolongar da nova volumetria até ao tardoz dos lotes adjacentes. Redefiniu-se o dentro e o fora — um pátio privado dedicado ao Museu e um plano de rua intacto. O edifício perdeu o seu caráter de objeto isolado para se implicar numa relação urbana de interdependências coletivas, que nos parecia estruturante e necessária para uma nova urbanidade mais coesa.

Por se tratar de uma operação de reabilitação, o projeto procurou naturalmente começar por garantir a reutilização e reabilitação da estrutura existente, adaptada às necessidades da eminente duplicação do espaço, novas circulações, e chegada das novas salas programáticas.

Na sua relação com a envolvente fragmentada, os volumes existentes recebem numa 1.ª fase conceptual um corpo estreito e comprido que lhes é adossado a sul, pelo interior do lote, e que, para além de cumprir essencialmente funções técnicas e de circulação (horizontal e vertical), tem como função servir de ancoradouro aos novos corpos de ampliação. Estes últimos cumprem as grandes linhas do programa: um corpo híbrido dedicado à direção, loja, bar e biblioteca; um corpo central para exposições temporárias, e um terceiro dedicado à Ria, para embarcações, reservas e oficina de artes marítimas e restauro.

A opção da sua fragmentação por volumes individualizados, face à possibilidade alternativa da sua aglutinação num volume único, prende-se com a nossa procura de uma solução de escala mais ambígua, que pudesse articular de forma mais harmoniosa a transição da grande volumetria do corpo principal do Museu com o casario disperso da envolvente. Optou-se por isso por um caminho que veio a individualizar arquitetonicamente estes corpos, pese embora a sua evidente e intencional consanguinidade. Mas essa opção fragmentante respondia ainda a uma intenção nossa de instaurar uma nova paisagem intrínseca ao Museu, na rugosidade do espaço definido entre corpos, que pudesse providenciar um enquadramento alternativo às traseiras domésticas.

A vontade de unidade foi materializada num muro de pedra, que percorre indiscriminadamente tanto os volumes como os muros perimétricos, constituindo-se como base e fio condutor de todo o discurso arquitetónico. Saliente do conjunto, o volume da sala das temporárias assume a vontade de assinalar à distância a presença do Museu como um dos referentes da memória coletiva e da intenção do seu redesenho no mapa das hierarquias dos significados.

As opções matéricas afirmam-se na dualidade contida de opostos: o negro das ardósias, estratificadas e clivadas, que reverbera na rugosidade das múltiplas camadas de breu das embarcações lagunares, mais modestas e menos pictóricas; o branco liso do reboco das casas, das velas e da luz. De tão rico e variado espólio, o Museu assume-se assim como material de suporte, sobre o qual se recortam e salientam as suas peças.

Finalmente, no coração do espaço, ficou a água, plano temático do Museu e veículo de navios⁴.



Museografia

A extensão da obra a que o Museu iria ser submetido obrigou ao seu encerramento durante cerca de três anos, à desmontagem integral do seu espólio e armazenamento temporário nas instalações da antiga escola secundária, adjacente ao edifício e entretanto desativada. Foi neste período de transição que Francisco Marques, antigo capitão do lugre *Creoula*, assumiu a direção do Museu.

O programa inicialmente lançado a concurso para a reabilitação do edifício dividia já as salas expositivas permanentes por cinco temas essenciais da coleção do Museu («Faina Maior», «Ria», «Conchas/Algas», «Salinas» e «Mares») com o intuito de estabelecer diretrizes espaciais para a arquitetura. Pedia ainda, naturalmente, uma sala polivalente, dedicada a exposições temporárias. Como características singulares de relevo, a sala da Faina Maior deveria albergar um navio bacalhoeiro no seu interior, pelo menos o seu convés, de forma a poder dar suporte a uma instalação museográfica dedicada às rotinas de trabalho dos pescadores. A sala da Ria deveria ser literalmente dedicada à mostra de embarcações de trabalho e recreio da região, e deveria ter 15 m de pé-direito livre de forma a poder acomodar o mercantel, a maior das embarcações da Ria, de mastro e velas instaladas.

Com a obra já em curso, iniciou-se em paralelo a construção do convés do iate *Novos Mares* que estruturava o discurso expositivo da sala principal. Foi alinhavado, nas suas linhas gerais, no espaço do recreio da escola secundária e posteriormente transferido em esqueleto para o interior do edifício, nessa altura ainda em construção, numa articulação nem sempre fácil mas necessária, pelo longo tempo que requeria a execução de uma obra tecnicamente tão complexa. Para que essa instalação fosse possível, foi removido da sala todo o alinhamento central de seis pilares, com o correspondente reforço da estrutura adjacente, criando o espaço necessário à implantação do navio.

O projeto expositivo propriamente dito só apareceu mais tarde, em 2002, com o edifício quase concluído. As linhas gerais definidoras desta encomenda da Câmara Municipal pretendiam dar corpo à visão redefinidora de Ana Maria Lopes. Embora já sem a sua presença, foi com o apoio vital e contínuo de Francisco Marques que num conjunto alargado de sessões privilegiadas, nos foi transmitindo oralmente o seu conhecimento sobre cada peça, superando a ausência à data de uma sistematização documental do espólio do Museu. Foi a partir dessas conversas, que acompanhavam o registo das peças, que fomos progressivamente montando leituras interpretati-



Vista geral de NW

Daniel Malhão, 2002.



Ligação ao Museu

FG+SG, 2013.



Praça do Aquário

FG+SG, 2013.

vas que eram consecutivamente submetidas à sua crítica generosa, acutilante e rigorosa. Para facilitar o processo de diálogo, recorreremos sistematicamente a maquetas expeditas, na sua linguagem sempre mais universal e de fácil interatividade. Fizeram-se múltiplas versões de cada sala, inicialmente com alternativas diversas, até se encontrarem caminhos mais consensuais e seguros, e se partia para um progressivo aprofundar do rigor das soluções. A sua materialização final acabou por ser veiculada por um espetro muito estreito de soluções técnicas, em apoios desenhados para aço recortado, de acordo com o caso a caso das peças ou das legendagens, instalados sobre suportes museográficos de maior dimensão construídos em estruturas tubulares revestidas em aglomerados de madeira acabados uniformemente à cor grafite.

O CIEMar

A antiga escola preparatória, devoluta há mais de uma década, foi entretanto reabilitada e ocupada pelo novo Centro de Investigação e Empreendedorismo do Mar (CIEMar), polo educativo e arquivo municipal dedicado às temáticas marítimas, que pretende servir de apoio à formação e incubação de empresas. O projeto renovador do edifício, da autoria dos arquitetos João Almeida e Filipe Costa, tem como objetivo subjacente ampliar o espetro de ação científico-cultural do Museu. Trata-se de um equipamento estratégico dinâmico inovador, dedicado num sentido lato à investigação e desenvolvimento das atividades económicas relacionadas com o mar, bem como à procura de parcerias com outros polos de conhecimento nesta área científica. Para além da intenção de



desenvolver atividades naturalmente apoiadas no Museu, agora sob a direção de Álvaro Garrido, a reabilitação deste edifício antecipava já um desejo expresso de integração num conjunto edificado mais alargado e interligado com o futuro aquário e o próprio edifício do Museu.

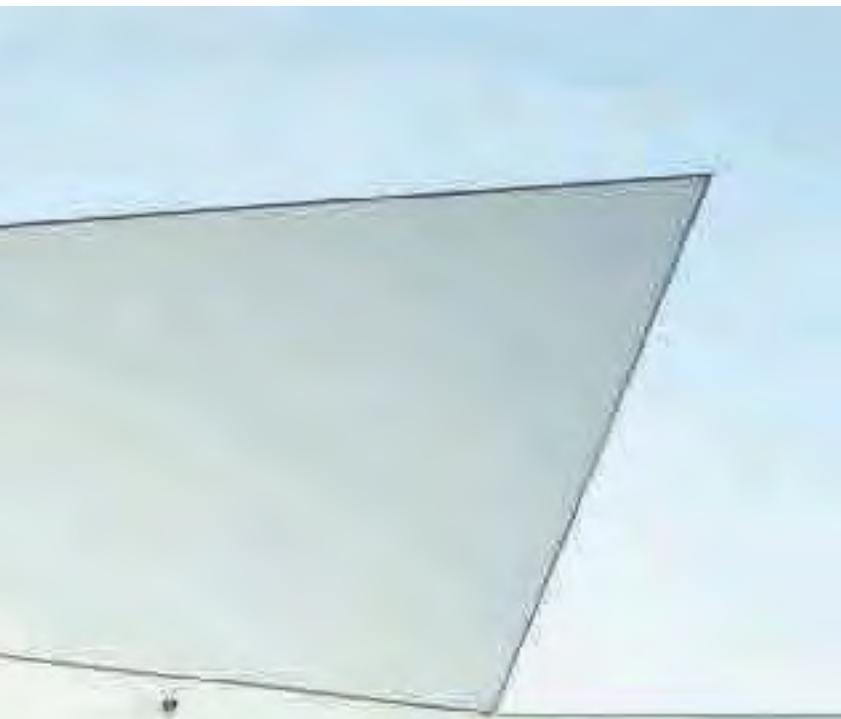
Pretendia-se assim vir a constituir uma nova e complexa estrutura de conhecimento, aberta ao mundo e à sua redefinição permanente, que viesse questionar os paradigmas tipológicos aparentemente mais estabelecidos sobre a ideia do que é um museu.

O plano de expansão da cidade

Em paralelo com esta reabilitação da escola, o antigo plano de pormenor da zona do Museu, ratificado em 1986 e revisto em 1993⁵, foi sendo progressivamente objeto de ajustes consecutivos, até que foi finalmente colocada a concurso público a encomenda para a sua revisão, global e definitiva, em julho de 2010. Este concurso viria a ser ganho pelo arquiteto Pedro Trindade Ferreira⁶, e a sua proposta era já conhecida quando se iniciou o processo de expansão do Museu com o projeto de um aquário de bacalhau. Nas suas linhas gerais, o plano corporizava a intenção de conferir um sentido de conjunto a um vasto complexo de retalhos urbanos dispersos, formulando o crescimento da cidade para nascente entre a malha antiga e a nova via de cintura urbana (Rua Dr. Diniz Gomes), a partir da qual será feita a ligação ao Parque de Ciência e Inovação, bem como à Universidade de Aveiro. A sua definição apoia-se num conjunto de eixos estruturantes, que se ancoram a importantes edifícios do ponto de vista funcional e simbólico, como a Biblioteca e o Museu, conferindo-lhes um novo papel de referência na organização do espaço público. É sobre este entendimento da transformação que se perspetiva neste lugar que se dá início ao trabalho de projeto de expansão do Museu, concretamente da adição desta valência que viria finalmente trazer a Ílhavo a razão pela qual tantos partiram: o bacalhau vivo.







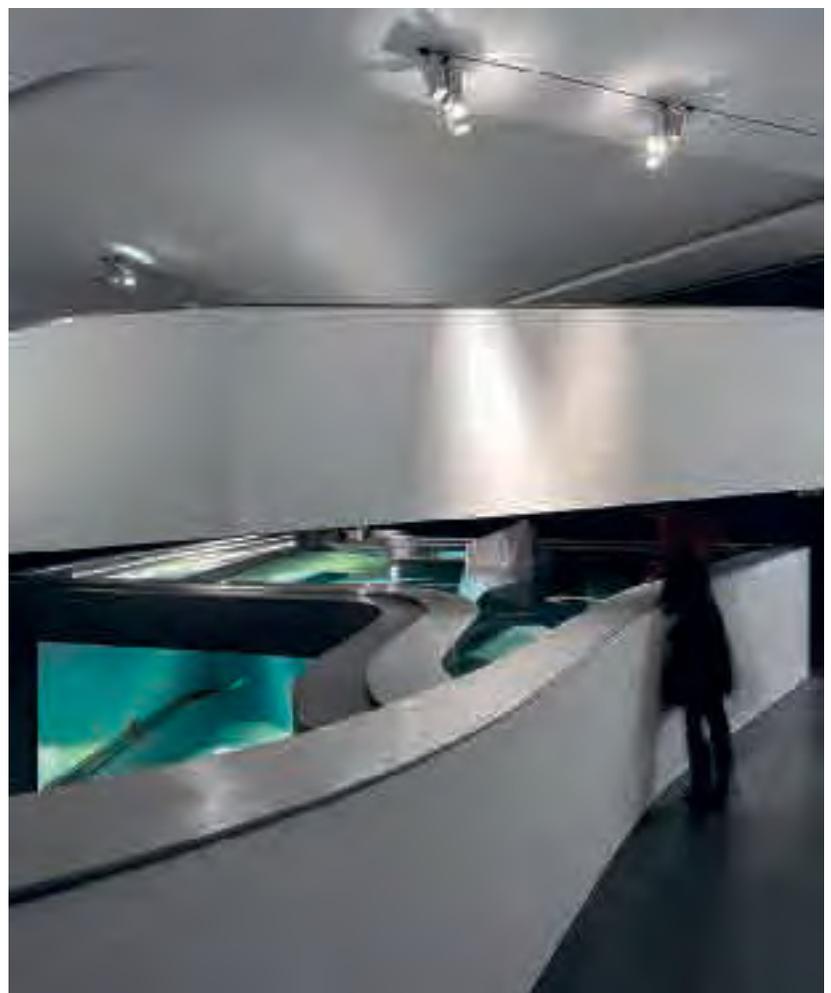
Vista exterior da Sala da Ria.
Daniel Malhão, 2002.



Vista geral do tanque
FG+SG, 2013.



Percurso em espiral.
FG+SG, 2013.





O Aquário de Bacalhaus

Apesar do enquadramento projetado e do inquestionável interesse da sua proposta urbana, o terreno para construir o Aquário apresentava-se pouco claro: situava-se do outro lado da rua relativamente ao Museu, onde se deveria ligar, e era maioritariamente enquadrado por casas de pequena volumetria que dificultavam a definição de um espaço público com a importância que esta nova conceção do Museu pretendia fazer projetar. Era um dado adquirido que o Aquário deveria ligar o Museu ao CIEMar numa nova estrutura tríplice, que assim poderia facultar o acesso a partir de qualquer uma destas estruturas. Manter-se-ia a autonomia de cada valência, mas poderiam funcionar em conjunto em sistema de *plug-in*, em modo interdependente. A rua teria de continuar a funcionar como tal, pelo que o novo edifício assumiria necessariamente a condição de ponte dupla, não só na sua ligação ao Museu como também ao edifício da antiga escola, garantido assim a permeabilidade do espaço no plano de terra. Esta condição pouco usual começou a configurar um potencial para uma indissociabilidade entre um edifício atópico e um espaço público muito específico, parcialmente coberto. Daqui partimos para a busca de um caminho de projeto, ainda relativamente em aberto.

A ligação ao Museu teria necessariamente de ser feita por via aérea relativamente à rua, à cota do 1.º andar, nomeadamente com a sala das Reservas, que seria deslocada e aumentada, fruto de um significativo aumento de espólio nos seus 10 anos desde fora ampliado⁷. O acesso ao CIEMar, por razões semelhantes, seria também ao nível do 1.º andar, embora a uma cota distinta da do Museu. Finalmente haveria um acesso direto pelo nível rua, que ancora funcionalmente o edifício ao chão e garante a possibilidade do seu funcionamento autónomo. Construído para uma configuração urbana que se espera ver transformada, não se sabendo quando, o edifício adota um posicionamento que lhe permite vir a ser um referente da futura expansão urbana e acessível desse modo, enquanto para já e para os anos mais próximos, se não para o futuro, funciona de forma invertida, como um remate ancorado a uma praça agora desenhada.

Tratava-se por isso de pensar um edifício mediador e flexível. Seria sempre necessariamente um edifício-percurso, antes de começar a entregar o seu programa específico. A transição de cotas que lhe estava implícita definiu o seu percurso em espiral em torno do tanque de 120 m³ de água salgada a 12 °C, providenciando ao visitante uma experiência percetiva multiperspéctica desde a sua visão aérea a um mergulho progressivo no fundo do mar. Esta viagem tem ainda um importante ponto de paragem num auditório informal com uma vista panorâmica para o interior do Aquário, onde ciclicamente auxiliares do Museu transmitem informações detalhadas sobre esta espécie. O tanque é o coração do edifício, o seu desenho nasce dos movimentos sinuosos do bacalhau, que não entende a geometria euclidiana nem a finitude do espaço. Foi através de um insistente e minucioso trabalho em maquete, de sucessivas soluções de transformação e acertos progressivos e com o apoio fundamental do biólogo Rune Veiseth⁸, que fomos encontrando a configuração adequada entre o aquário e o percurso-espiral, que envolveria o peixe e o visitante numa experiência de imersão em simbiose. O espaço é negro, sem vontade de arquitetura, onde domina a visão hipnótica do pei-

xe e da água. Imediatamente por baixo do tanque está todo o suporte de vida e áreas técnicas de apoio a esta complexa estrutura.

Já no exterior, a perceção das características da envolvente, dominada por pequenas moradias sugeria-nos um caminho de afinidade de escala, marcado pela busca de volumetrias fragmentadas que evitasse o habitual volume institucional impactante, que sempre se espera deste tipo de edifícios. O edifício assume assim uma dualidade matéria e formal⁹, que evoca por continuidade o branco e o negro do Museu, mas agora de modo invertido. Aqui é o branco que se agarra ao chão, no betão estriado pelas cofragens de madeira. O negro é agora suspenso, aéreo e ágil de pele em escamado de zinco. No meio ficou a praça, inclinada e semicoberta, que dá um sentido de unidade aos três edifícios, redefinindo e afirmando o seu designio público na disponibilidade do espaço. Aqui se enraizam gentes e a memória, para além de um tempo específico.

NOTAS

1. Cf. PAIÃO, A. — *Museu Marítimo de Ílhavo: ARX Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2003, p. 7.
2. Visitámos pela primeira vez o Museu em 1995, para tomar contacto com o caiaque esquimó do seu acervo, trazido da Gronelândia por um navio bacalhoeiro, e que viria a integrar a exposição do Pavilhão do Conhecimento dos Mares, na Expo'98, cujo projeto estávamos então a desenvolver.
3. A Associação dos Amigos do Museu de Ílhavo, dirigida desde 1994 por Aníbal Paião, corporiza o espírito de amigos que, desde 1922, se reuniam informalmente na redação do jornal *O Ilhavoense* com o objetivo de virem a criar o «Museu dos Ílhavos» e que apoiam consistentemente a atividade do Museu, com particular relevo na aquisição de espólio de incontornável importância histórica e científica.
4. A necessidade da presença desta massa de água em reservatório foi inicialmente despoletada por imposições da especialidade de segurança, para apoiar uma eventual necessidade de combate a incêndios. Já durante o projeto foi decidido tirar partido dela como importante elemento temático e ambiental, colocando parte expressiva desse reservatório a céu aberto.
5. Câmara Municipal de Ílhavo. Disponível em <http://www.cm-ilhavo.pt/pages/453>. Consultado em 26 de abril de 2014.
6. Disponível em <http://ptfdesenhourbano.wordpress.com/2010/10/12/plano-de-pormenor-do-museu-de-ilhavo-revisao/>. Consultado em 26 de abril de 2014.
7. As novas Reservas foram agora colocadas em cave, sob a nova praça, numa sala que viu quadruplicada a sua área relativamente à sua anterior instalação.
8. Rune Veiseth é atualmente diretor do Atlanterhavsparken — Aquário de Ålesund, na Noruega. Foi desta instituição que nos chegaram as espécies vivas, transportadas para Portugal pela Flying Sharks e instaladas no aquário pela ADN.
9. A vontade expressa da Câmara Municipal de Ílhavo de celebrar o 75.º aniversário do Museu através da inauguração do Aquário ditou ainda a opção pela sua dupla materialidade, em betão e aço, que permitiria a construção dos dois corpos em paralelo, e que viriam a ser justapostos no local num tempo de assemblagem significativamente mais curto.



«À conquista do Castelo». Restauro e valorização do Castelo dos Mouros



António Lamas

Professor catedrático no Instituto Superior Técnico (Universidade de Lisboa).
Presidente do conselho de administração da Parques de Sintra – Monte da Lua, S. A.

Maria João de Sousa

Arqueóloga, Parques de Sintra
- Monte da Lua, S. A.

Vanessa Ferreira

Engenheira civil, Parques de Sintra
- Monte da Lua, S. A.

Daniel Silva

Diretor técnico para o património construído,
Parques de Sintra – Monte da Lua, S. A.

Ricardo Miranda

Arquiteto, Atelier Ubiquidade

Nuno Oliveira

Diretor técnico para o património natural, Parques de Sintra – Monte da Lua, S. A.

Inês Castro Caldas

Arquiteta paisagista, Parques de Sintra
- Monte da Lua, S. A.

Restaurar e equipar o Castelo dos Mouros para acolher melhor os muitos visitantes que recebe (cerca de 275 mil em 2013) envolveu um investimento de 3,2 milhões de euros. Restauraram-se as muralhas principais, a igreja e a cisterna e requalificou-se a envolvente paisagística. Realizou-se um estudo de arqueologia da arquitetura para identificar as várias fases de construção. Análises químicas das argamassas existentes permitiram formular as composições e técnicas mais adequadas para o restauro das alvenarias. Os caminhos de acesso e de ronda foram recuperados usando materiais locais e técnicas tradicionais. Um novo Centro de Apoio ao Visitante foi construído na área das antigas cavaliças, utilizando madeira de acácia proveniente da limpeza das matas. As obras foram precedidas de escavações arqueológicas que trouxeram novos contributos à história do monumento.

O castelo

Construído no século X, foi considerado uma das principais estruturas militares do Gharb al-Andalus, funcionando como defesa da Costa Atlântica e do acesso marítimo à cidade de Lisboa.

Apresenta duas cinturas irregulares de muralhas em alvenaria de granito, sendo a interior constituída por cinco torres principais e várias pequenas torres de forma quadrada ou circular, encimadas por caminhos de ronda e ameias.

Integra uma alcáçova, que alberga a torre de menagem, ruínas de dois edifícios antigos adjacentes às muralhas comumente identificados como antigas cavaliças, uma cisterna, com 100 m², encimada por duas claraboias de pedra, e agrega ainda, entre as duas cinturas de muralhas, as ruínas da Igreja de São Pedro de Canaferrim (século XII).

Na muralha exterior existem duas portas: a que permite o acesso através da Calçada da Pena e a que dá acesso para quem vem a pé da vila de Sintra por Santa Maria.

Enquadramento histórico

Após a conquista da Península Ibérica em 711-714 pelos Muçulmanos, o Ocidente peninsular conheceu um curto período de paz, até 740, altura em que surgiram revoltas



relacionadas com a partilha de terras entre as diversas tribos. Estas revoltas, com variados focos, apenas foram tranquilizadas quando, em 756, o Al-Andalus se tornou independente do Califado de Bagdade.

A autonomização política e a pacificação deste território, sob a égide dos Omíadas, possibilitaram o seu desenvolvimento económico e cultural e deram origem a novos núcleos urbanos.

Em 798, Afonso II das Astúrias atacou Lisboa por via marítima, fazendo desta forma a primeira incursão cristã. Também por via marítima chegaram a esta região ocidental, em 844 e 966, povos vikings que, atraídos pela prosperidade do emirado omíada, iniciaram campanhas de devastação da linha de costa atlântica (França: 2009).

Estes diversos ataques evidenciam a importância estratégica que a área costeira do emirado tinha para a circulação de gentes e produtos. A necessidade de proteger a região de ataques vindos do Norte promoveu Sintra, Lisboa e Santarém a locais estratégicos defensivos.

A guerra contra os Cristãos intensificou-se, usufruindo estes do momento de fragmentação que o espaço muçulmano conheceu entre 1022 e 1093, com a criação dos reinos de taifas. Importantes conquistas territoriais são levadas a cabo, chegando Afonso VI de Leão e Castela a conquistar Toledo em 1085.

Pouco depois, em junho de 1086, entraram na Península Ibérica os Almorávidas, de origem berbere e defensores do cumprimento ortodoxo dos princípios do islão, que, através de uma série de campanhas militares, promoveram uma nova unificação do espaço muçulmano (Rei: 2007). O período almorávida ficou sobretudo marcado pela intensificação da guerra entre Cristãos e Muçulmanos, com uma clara pressão cristã no avanço da linha de fronteira para sul do Tejo. É neste contexto que as cidades de Santarém, Lisboa e Sintra mudam várias vezes de mãos.

Algumas fontes relatam que, em 1109, passou por Sintra, a caminho da Segunda Cruzada, Sigurd, príncipe da Noruega (Laing: 1844, p. 150), constando que o ataque ao Castelo dos Mouros terá resultado na morte de todos os que não se convertessem ao cristianismo.

Após esta referência, poucas mais informações existem sobre o domínio muçulmano em Sintra, que foi entregue a D. Afonso Henriques em 1147, na sequência da conquista de Lisboa e Santarém. Encontrando-se Sintra inserida num espaço de oscilação fronteiriça entre os reinos cristão e muçulmano, foi doada a Gualdim Pais, mestre da Ordem do Templo (Azevedo e Almeida: 1941, doc. 257, pp. 318-319), recebendo foral em 1154.

Com a fixação das populações cristãs no Castelo dos Mouros, é fundada a igreja de São Pedro de Canaferrim, situada entre as duas cinturas de muralhas. Funcionou como igreja paroquial até pelo menos ao século xv, data atribuída à pintura mural existente na absida (Serrão: 1980), bem como à imagem de pedra representativa de São Pedro que hoje se conserva na igreja matriz de São Pedro de Penaferrim e que daqui terá provindo (Rodil e Carvalho: 1995, p. 13).

O Castelo voltaria a ressurgir com D. Fernando II, na década de 40 do século xix, cuja intervenção marcou definitivamente o monumento ao nível estético e arqueológico. Implicou uma vasta campanha de arborização da serra, dando origem ao aspeto que assume atualmente, e a uma profunda remodelação do Castelo, com recuperação, e mesmo «embelezamento», das suas ruínas.

Após o fim da monarquia, o Castelo dos Mouros e os parques de Sintra foram na década de 1930 geridos pelos Serviços



Caminhos de ronda depois da intervenção.

Vanessa Ferreira/PSML, 2013.



Maquete do Castelo dos Mouros.

Norigem, 2014.



Praça de Armas.

EMIGUS/PSML, 2013.www



Florestais. Na década de 1930 alguns restauros de muralhas foram realizados pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, mas, desde então, poucos investimentos estão registados.

O projeto «À conquista do Castelo»

A principal missão da Parques de Sintra — Monte da Lua, S. A. (PSML), resultante do compromisso do Estado português assumido com a UNESCO para a gestão da Paisagem Cultural de Sintra, consiste na investigação, recuperação, manutenção, divulgação e abertura ao público do património natural e construído que recebeu para gestão¹.

Quando, em 2000, recebeu a gestão do Castelo, as muralhas e os caminhos de acesso e de ronda encontravam-se em avançado estado de degradação. As ruínas da igreja ha-



viam sido invadidas por vegetação e a abside havia perdido a maioria das pinturas murais. A casa do guarda fora vandalizada, e a área circundante estava erodida, com árvores caídas ou por podar, infestada por espécies invasoras que durante muitos anos não tinham sido removidas. Dentro do Castelo não havia instalações sanitárias, nem qualquer tipo de equipamento de apoio aos visitantes. A imediata preocupação da PSML foi, assim, criar condições mínimas para a abertura ao público e visita, até porque, não recebendo contributos do orçamento do Estado, depende das receitas das entradas, lojas e cafetarias para financiar o cumprimento da sua missão.

O aumento constante do número de visitantes do Castelo (206 936 em 2006 e 274 126 em 2013) requeria dotá-lo de equipamentos de apoio e consolidar e restaurar as suas estruturas, enquadrando todas as intervenções necessárias num projeto de requalificação global, abrangendo valores construídos e paisagísticos.

A zona escolhida para a instalação de novos equipamentos – Centro de Apoio ao Visitante – foi a das antigas cavaliças, adossadas à muralha interior, e que haviam sido objeto de intervenções de D. Fernando II. As primeiras propostas arquitetónicas para este Centro, inspiradas nas torres de madeira de assalto aos castelos medievais e no uso da madeira das acácias² infestantes que são removidas das florestas de Sintra, sugeriram o título do projeto: «À conquista do Castelo».

O projeto decorreu entre 2009 e 2013, e teve como premissa base que a valorização do Castelo dos Mouros deveria avivar a memória histórica de um monumento com mais de mil anos de cultura e símbolo da herança cultural islâmica.

Envolveu um investimento de 3,2 milhões de euros, cofinanciado em 600 mil euros pelo Programa de Intervenção do Turismo (PIT). Foi um dos principais projetos realizados pela PSML e uma intervenção notável em vários aspetos da recuperação do património e valorização de um monumento complexo.

No presente trabalho, é abordada a profundidade e extensão dos estudos preparatórios e a investigação histórica, arqueológica e técnica que o projeto envolveu; a consideração exaustiva de todos os aspetos exigidos, a metodologia de restauro das muralhas e caminhos; as soluções arquitetónicas modernas inseridas num contexto de castelo antigo; o restauro e valorização de uma paisagem florestal romântica, com a reabertura de perspetivas e pontos de vista.

Como regra da PSML, as intervenções foram definidas e organizadas pelos técnicos da empresa, desde a encomenda de projetos à condução dos processos de contratação das empreitadas e à fiscalização das obras. E foram conduzidas à vista do público, como forma de demonstrar onde são aplicadas as receitas provenientes da sua visita, para a compreensão da complexidade, custo e morosidade dos trabalhos arqueológicos e das obras de restauro, e como promoção do interesse na conservação do património e nas competências necessárias.

Investigação arqueológica

Os trabalhos arqueológicos desenvolvidos desde 2009 incidiram fundamentalmente nas zonas onde se pretendia implantar os novos equipamentos, mas acabaram por abranger outras áreas de modo a alargar, integrar e aprofundar estudos anteriores³ e permitir conhecer, de modo mais objetivo, as ocupações humanas do Castelo, as suas fases construtivas e espaços de vivência. Contaram com o apoio dos Professores Fernando Real e Catarina Tente e a colaboração de estudantes da licenciatura em Arqueologia, através de um protocolo com a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

A necrópole

A necrópole cristã da igreja de São Pedro de Canaferrim, que se estende entre a muralha nascente do Castelo e a porta poente da igreja, foi a primeira área a ser intervencionada. Identificaram-se mais de 30 sepulturas com diversas soluções de inumação, cobertas por toscas lajes de calcário e implantadas sobre silos e alicerces de estruturas domésticas islâmicas destruídos com a criação da necrópole.

Na maioria dos casos existia mais de um indivíduo por sepultura, posicionado em decúbito dorsal com os braços ao longo do tronco e as mãos assentes no ventre; os ossos de inumações anteriores encontravam-se acumulados na cabeceira ou na zona inferior da sepultura. Foram descobertas várias moedas que datam de entre os séculos XII e XIV.

Recolheram-se ainda numerosos artefactos de cronologia neolítica, sendo um dos achados mais relevantes, da campanha de 2010, um vaso completo em forma de «saco», com asas bífidas e mamilado, sem decoração, típico das produções do 5.º milénio a. C., constituindo um pequeno tesouro face à raridade deste tipo de exemplares no território português (Sousa e Carvalho: 2014).



←
Trabalhos arqueológicos nas antigas cavaleriças.
 Maria João Sousa/PSML, 2011.

↖
Campo de investigação arqueológica.
 Maria João Sousa/PSML, 2012.

↑
Materiais arqueológicos recolhidos e restaurados.
 Matthias Tissot, Archeofactu, 2012/2013.

↗
Vaso neolítico junto a sepultura medieval cristã.
 Maria João de Sousa/PSML, 2010 e Matthias Tissot, 2011.

As antigas cavaleriças

Os trabalhos arqueológicos realizados no interior da fortificação incidiram sobretudo nas antigas cavaleriças (dois compartimentos adossados ao pano de muralha nascente de que restam os muros exteriores), local escolhido para a implantação do Centro de Apoio ao Visitante.

Foram identificados dois níveis de pavimento em calçada e uma galeria com 1,4 m de altura, que atravessa o compartimento norte, de oeste a este, e serve para conduzir para o exterior da muralha águas em excesso da cisterna. Foram construções das reformas de D. Fernando II.

O desmonte destes pavimentos revelou uma base de uma coluna, construída em pedra argamassada, de secção quadrangular, com cerca de 60 cm de lado, que parece corresponder a colunas de sustentação do telheiro descrito por James Edward Alexander, quando, em 1834, visitou o Castelo (Alexander: 2003).

Os alicerces desta estrutura implantam-se no substrato granítico, e o nivelamento do piso corresponde a um aterro intencional que conglomerou inertes de toda a zona. Nesta amálgama de terras de aterro foi possível recolher espólio arqueológico diverso, nomeadamente várias moedas, com cronologia semelhante às que se identificaram na necrópole, e, entre vários objetos de marfim e osso, recolheram-se duas placas de marfim com inscrição em árabe cúfico, provavelmente pertencentes a uma arqueta, do último terço do século XII.

A remoção do aterro colocou a descoberto a rocha de fundo — granito —, com várias bases de silos nela escavados.

Estes silos encontravam-se danificados na parte superior, possivelmente quando se nivelou e aterrou este espaço, não tendo sido possível escavar um só exemplar intacto.

Junto à muralha, identificaram-se muros de um compartimento com orientação N-NE e O-SE, no interior do qual foram recolhidos fragmentos de cerâmica comum típicos dos contextos islâmicos domésticos dos séculos XI-XII (Bugalhão, Sousa e Gomes: 2004). Esta descoberta revela que o troço de muralha nascente, que confina as antigas cavaleriças, se trata de uma construção posterior a 1147, ou seja, medieval cristã, contrariando a ideia de que todas as muralhas do Castelo teriam origem muçulmana (Pavón Maldonado: 1993).

No compartimento sul, identificaram-se também os alicerces de duas colunas de secção quadrangular, semelhantes ao que havia sido identificado no compartimento norte, e o seu desmonte revelou mais bases de silos destruídos.

A escavação nas antigas cavaleriças forneceu ainda fragmentos de um vaso cerâmico de superfície brunida e decoração excisa e cerâmica com ornatos brunidos, filiável nos contextos do Bronze Final, já conhecidos na região de Sintra; fragmentos de cerâmica campaniforme pertencente a uma taça do tipo «Palmela»; e fragmentos de tigelas em *terra sigillata*, para além de inúmeros materiais medievais islâmicos.

A preparação da obra

Para o transporte de materiais de construção e equipamentos para o interior do Castelo e remoção de terras resultantes das escavações arqueológicas e da implantação dos equipamentos, recorreu-se a uma grua de cabos, suportada por uma torre de 20 m de altura localizada dentro da 1.ª cintura de muralhas. Esta solução permitiu o acesso ao interior do Castelo a partir de um caminho acessível a camiões, situado a 400 m de distância e a uma cota inferior (cerca de 40 m). Este sistema foi projetado para não interferir com os visitantes ou as árvores, bem como para minimizar a poluição do ar e o ruído.

A condução de infraestruturas até ao interior do Castelo (para os sistemas de águas, saneamento, rega, comunicações e energia), ligadas às redes públicas, foi possível após a descoberta de galerias existentes à cota da casa do guarda, escavadas na rocha, na tentativa de construção de minas. A ligação destas galerias ao ponto mais próximo do Castelo (junto à igreja) foi feita através de um furo vertical no maciço rochoso, com 30 m de profundidade, o que permitiu minimizar os trabalhos de abertura de valas e os impactos em possíveis vestígios arqueológicos.

1ª Cintura de Muralha – Pano Nascente



↑
Mapeamento de patologias da muralha Nascente

Com base no levantamento de Rafael Martín Talaverano – LKS Ingeniería.

→
Muralha Nascente antes (cima) e depois (baixo) do restauro.

InSitu, 2013.



Legenda

- Solução A – juntas em profundidade
- Solução B – consolidações
- Solução C – blocos de pedra em falta
- Solução D – rebocos
- Solução E – juntas à face da pedra
- Solução F – blocos de pedra em falta em áreas rebocadas

Restauro das muralhas, da igreja e da cisterna

A intervenção abrangeu a muralha nascente da 1.ª cintura e os muros das antigas cavalariças, a muralha da praça de armas, a alcáçova, a 2.ª cintura de muralhas, a cisterna e as ruínas da igreja de São Pedro de Canaferrim.

Estes restauros foram precedidos de um estudo de arqueologia da arquitetura da muralha nascente, com especial incidência no troço confinante com as antigas cavalariças, da cisterna e da igreja, encomendado ao Centro de Ciencias Humanas y Sociales de Madrid, coordenado pelo Professor Luis Caballero (Caballero Zoreda: 2011). Este estudo teve como finalidade identificar e datar as diferentes fases de construção e as técnicas utilizadas.

Às várias épocas correspondem diferentes estereotomias dos blocos de pedra, enchimentos de juntas e rebocos. Os dois tipos principais correspondem a juntas preenchidas em profundidade em relação à superfície da pedra e juntas preenchidas até à face da pedra. A anomalia mais frequente é a falta de argamassa nas juntas, o que permite a penetração de água e o crescimento biológico, o destacamento de rebocos e, menos frequentemente, lacunas no interior das paredes.

Verificou-se também que, na fase construtiva mais antiga, a argamassa cobria as superfícies dos blocos de granito para reduzir irregularidades e conferir à muralha um acabamento rebocado, dando a aparência de ser composta por blocos de pedra maiores, com a provável intenção de lhe dar uma aparência monolítica e mais resistente. Importa salientar que, apesar da antiguidade das muralhas, da exposição ao clima e da falta de manutenção sistemática, não foram detetadas anomalias estruturais relevantes.

Os coroamentos das muralhas, compostos por blocos de granito e argamassa, eram as zonas mais erodidas devido à acumulação, ao longo dos tempos, de terra e ao desenvolvimento de plantas.

Análises químicas e mineralógicas às argamassas originais das diferentes fases de construção foram realizadas no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo⁴. A partir dessas análises e dos ensaios mecânicos das várias amostras, foi possível definir, em parceria com o Instituto Superior Técnico (Universidade de Lisboa), a formulação das argamassas a utilizar no restauro das muralhas⁵ e a metodologia de intervenção para cada tipo de patologia identificada (Ferreira Pinto e Silva: 2011; Ferreira Pinto *et alii*: 2014; no prelo).

O principal desafio desta intervenção foi a definição de uma metodologia para a estabilização dos panos de muralha e o preenchimento das juntas entre pedras que tivesse o menor impacto visível, mantivesse as evidências da passagem do tempo na superfície das muralhas, respeitasse as diferentes fases de construção e preservasse a configuração com que chegaram até hoje. Dos princípios da intervenção mínima, autenticidade e compatibilidade decorreu a conceção da intervenção, precedida do ensaio de soluções, e os trabalhos foram executados por especialistas em restauro (Lhera: 2013). Como exemplo dos cuidados seguidos refira-se que a desinfestação vegetal e a limpeza mecânica das juntas foram exigidas em todas as áreas, mas não foram removidos líquenes nem musgos das superfícies de pedra a fim de preservar a integridade estética dos vários paramentos; que todas as argamassas originais em bom estado foram mantidas; e que, onde ainda existiam vestígios dos rebocos originais, se efetuou simplesmente a limpeza e a microestucagem das fissuras e rebordos com vista à sua fixação.

O restauro dos coroamentos das muralhas e muros, para sustentar a sua degradação e drenar as águas pluviais, evitando que afetem o interior das estruturas, foi também conduzido de modo a preservar a configuração com que chegaram até ao presente.

Nos paramentos da igreja de São Pedro de Canaferrim aplicou-se a mesma metodologia de restauro, e na abside efetuou-se a limpeza e consolidação da pintura mural que cobre a parede fundeira e parte da abóbada.



No exterior da cisterna, paredes e respiradouros, adotou-se também a metodologia de restauro das muralhas, e, no seu interior, procedeu-se unicamente à limpeza das paredes e pavimento, bem como à limpeza e consolidação do revestimento da abóbada.

O desafio arquitetónico dos projetos do Castelo dos Mouros

O conjunto dos projetos de arquitetura (Centro de Apoio ao Visitante, igreja/Centro de Interpretação da História do Castelo, cisterna e musealização do campo arqueológico da necrópole) é da autoria do arquiteto Ricardo Miranda, do Atelier Ubiquidade.

Centro de Apoio ao Visitante

O núcleo de acolhimento ao visitante do Castelo dos Mouros, localizado nas antigas cavalariças, foi o primeiro projeto desenvolvido. Tratava-se de albergar no interior do Castelo serviços de receção, bilheteira, loja, cafetaria e áreas de apoio às diversas atividades a desenvolver. A abordagem deste equipamento não só sugeriu o título do projeto global como as reflexões que motivou orientaram os outros projetos. A principal preocupação foi a de preservar o património sem perder a contemporaneidade e o carácter próprio dos objetos arquitetónicos a implementar: o contacto entre as novas estruturas e o património edificado, a ligação entre o antigo e o novo e o modo como essa relação seria estabelecida.

À partida existia a consciência da incerteza que os estudos arqueológicos a desenvolver iriam certamente introduzir. De facto, a descoberta de vestígios arqueológicos na zona de implantação das construções conduziu à decisão de preservar toda a área, cobrindo-a e elevando os equipamentos, através de uma notável solução estrutural (Professores Francisco Virtuoso e Augusto Gomes, IST e CivilSer — Estudos e Projectos de Engenharia Lda.), que envolveu a criação de uma plataforma, assente em estacas, rigorosamente dispostas de modo a não afetar a integridade das frágeis estruturas arqueológicas. Por baixo da plataforma corre um passadiço que permite mostrar ao visitante as distintas ocupações do Castelo ao longo dos tempos.

Outra das características dos projetos decorre da noção de transitoriedade das novas estruturas, em que o seu ciclo temporal, embora se pretenda longo, será muito breve quando comparado com o tempo de vida do Castelo, o que conduziu à utilização de componentes e métodos construtivos sem agredir a envolvente, passíveis de remoção e reciclagem e minimizando os pontos de contacto entre o contemporâneo e o existente restaurado.

A ideia da utilização na construção de madeira proveniente dos abates de limpeza dos parques de Sintra surgiu numa das visitas do arquiteto, quando se procedia a esse trabalho e veio reforçar conceptual e materialmente a ligação ao local: a materialidade dos objetos construídos seria uma reinterpretação da envolvente natural.

Igreja/Centro de Interpretação da História do Castelo

Gravuras do século XIX⁶ mostram o estado arruinado em que a igreja ficou após o Terramoto de 1755. Foi uma das construções mais aprimoradas nos restauros de D. Fernando II. Che-



gou aos nossos dias com a configuração com que o rei a deixou, sem cobertura, com a porta poente ameaçando ruína e com os paramentos interiores da abside vandalizados (*graffiti*).

A decisão de sustar a sua degradação, cobrindo-a e restaurando o interior, fez parte do projeto inicial. Porém, as descobertas arqueológicas e os artefactos recolhidos e restaurados justificaram a instalação na igreja de um Centro de Interpretação da História do Castelo, equipado com expositores, informação multimédia e uma maquete.

A solução arquitetónica e estrutural adotada segue os mesmos princípios aplicados no Centro de Apoio ao Visitante: a cobertura, de madeira de acácia, reproduz a volumetria do monumento e está apoiada num pavimento sobre-elevado no interior dos muros periféricos, sem neles tocar.

Cisterna

A cisterna parcialmente enterrada é o elemento mais relevante do sistema de águas do Castelo, localiza-se junto à entrada e possui planta retangular, com cerca de 100 m².

Os grandes blocos de granito de que é feita apresentam marcas de canteiro, método utilizado apenas a partir do final do século XI, princípio do século XII (Esquieu e Hartmann-Virnich: 2007), e os estudos de arqueologia da arquitetura mostraram que esses blocos foram reaproveitados de uma outra edificação que terá existido nas imediações. A porta de acesso em arco quebrado remete para uma datação posterior ao século XIII.



**Centro de Apoio
ao Visitante.**

Maria João de Sousa/PSML, 2013.

**Cisterna depois
da intervenção.**

Maria João Sousa/PSML, 2013.



**Igreja de São Pedro de
Canaferrim antes (cima) e
depois (baixo) do restauro.**

Maria João de Sousa/PSML,
2009/2013.

Sondagens arqueológicas realizadas junto à parede oeste da cisterna permitiram verificar que está implantada numa zona de silos, não havendo qualquer infiltração proveniente de escorrências de cotas superiores. Até ao momento, não há dados conclusivos acerca da origem da água da cisterna nem como era escoada, para além da galeria que atravessa as cavalariças.

Para visitar o seu interior, construiu-se um passadiço em estrutura metálica, simplesmente apoiado no fundo e também com pavimento de madeira de acácia.

O espaço foi dotado de iluminação e sistema de som e nele instalado um sistema automático de controlo do nível da água, permitindo o seu uso para eventos musicais ou exposições.

Musealização da área arqueológica

Para permitir aos visitantes a possibilidade de observarem os vestígios arqueológicos postos a descoberto na encosta nascente do Castelo, em frente da igreja de São Pedro de Canaferrim, foram projetadas duas plataformas em *deck* de madeira de acácia, com claraboias.

Infraestruturas

Para além das infraestruturas de água, saneamento, rega e energia, o espaço global e os equipamentos foram dotados de sistemas de comunicação, circuito fechado de videovigilância, proteção contra incêndios e iluminação exterior.

Foi também revista a iluminação cénica do perímetro exterior das muralhas do Castelo, sobre a vila, utilizando projetores modernos e eficientes com tecnologia LED (*light emitting diode*, ou díodo emissor de luz), controlados por um sistema dinâmico de cor e intensidade, que permite cenários diferentes, visíveis de vários pontos de Sintra e realçando a sua silhueta monumental.

À proteção contra descargas atmosféricas foi dada especial atenção, substituindo, nomeadamente, todos os mastros de bandeira metálicos por outros em fibra de vidro.

Caminhos e acessibilidade

Os caminhos de acesso pedonal ao Castelo por Santa Maria já tinham sido recuperados em 2007. No âmbito do projeto «À conquista do Castelo» todos os restantes caminhos foram pavimentados com calçada de granito amarelo irregular, semelhante ao utilizado nos restauros do século XIX.

Sempre que possível, adaptou-se a configuração dos caminhos e instalaram-se plataformas elevatórias, de modo a permitir o acesso de pessoas com mobilidade condicionada às novas instalações de acolhimento, a uma parte da muralha com vista para a vila de Sintra e ao Centro de Interpretação da História do Castelo, localizado na igreja de São Pedro de Canaferrim.

Também a comunicação com o visitante foi modernizada através de um novo sistema de sinalética, cujos suportes se baseiam nas soluções dos projetos arquitetónicos.

Requalificação paisagística

A par da intervenção no monumento, a requalificação da paisagem envolvente visou recriar a ambiência romântica concebida por D. Fernando II.

Sabendo-se, por cartografia histórica, que a praça de armas tinha sido revolvida e ajardinada, realizaram-se sondagens arqueológicas que permitiram identificar um troço de caminho de canteiros do século XIX e, no desenrolar dos trabalhos, recolheu-se uma taça carenada com fundo em ônfalo, filiável em contextos do Bronze Final, e numerosos fragmentos cerâmicos de ânforas fenício-púnicas.

Com base nos resultados destas sondagens foi possível reconstruir parcialmente a estrutura de jardim, em que se plantaram espécies utilizadas no século XIX, como camélias, rododendros, azáleas, fúcias, hortênsias e fetos, enquadrando bancos e tanques de água decorativos e mantendo a praça ampla e disponível para a realização de eventos.

Para enquadrar e valorizar os locais de interesse e regular a circulação de visitantes, foram criados canteiros, dotados de um sistema de rega automatizada, gerido remotamente e integrado na central de controlo do Parque da Pena.

Em toda a envolvente foram removidas árvores mortas, com problemas fitossanitários ou em risco de queda. Inter-

venções de arboricultura e remoção de vegetação invasora permitiram restabelecer e potenciar as vistas do Castelo, um dos principais motivos de visita, bem como pôr a descoberto panos de muralha que há muito não eram visíveis.

Considerações finais

O projeto «À conquista do Castelo», para além da sua relevância intrínseca de recuperação de um importante monumento em elevado estado de degradação, traduz a estratégia da PSML de recuperar, caso a caso e de forma integral, o património à sua guarda, divulgar os resultados, criar assim um novo polo de interesse, atrair mais visitantes e aumentar as receitas e recursos para novas intervenções.

A complexidade e a multiplicidade dos aspetos tratados ao longo do projeto mobilizaram muitas especialidades e competências técnicas e científicas, que asseguraram a qualidade dos resultados e permitiram enriquecer a experiência da empresa na recuperação do património.

No entender dos autores, o projeto «À conquista do Castelo» foi, a todos os títulos, exemplar, nomeadamente no que se refere à fundamentação das intervenções, à metodologia aplicada, à integração de intervenções contemporâneas em ambientes históricos e à demonstração de boas práticas em obras de conservação e restauro.

Para comemorar o fim do projeto, realizou-se a semana «Marrocos no Castelo dos Mouros», organizada em colaboração com a Embaixada do Reino de Marrocos, em que se apresentaram num lugar simbólico do passado muçulmano de Portugal vários aspetos da cultura de um país em que a presença portuguesa foi longa (de 1415 até 1769).

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, J. E. — *Um esboço de Portugal durante a Guerra Civil de 1834*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

AZEVEDO, R.; ALMEIDA, L. F. — *Documentos medievais portugueses. Documentos régios. Documentos dos condos portugueses e de D. Afonso Henriques. A. D. 1095-1185*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, vol. I, t. 1, 1941.

BUGALHÃO, J.; SOUSA, M. J.; GOMES, A. S. — Vestígios de produção oleira no Mandarim Chinês, Lisboa. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, vol. 7, n.º 1, 2004, pp. 575-643.

CABALLERO ZOREDA, L. (coord.) — *Castelo dos Mouros y la Igreja de São Pedro de Canaferrim (Sintra), Portugal — Lectura de paramentos*. Relatório elaborado pelo CCHS-CSIC, Madrid, 2011.

COELHO, C. — A ocupação islâmica do Castelo dos Mouros (Sintra): interpretação comparada. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, vol. 3, n.º 1, 2000, pp. 207-225.

ESQUIEU, Y.; HARTMANN-VIRNICH, A. — Les signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode. *Bulletin Monumental. Persée Revues Scientifiques*, 165/4, 2007, pp. 331-358. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bulmo_0007-473x_2007_num_165_4_1489.

FERREIRA PINTO, A. P.; SILVA, B. — *Estudo de amostras de argamassa e saibro — Castelo dos Mouros*. Relatório elaborado pelo Departamento de Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, julho de 2011.

FERREIRA PINTO, Ana Paula; SILVA, Bruna; SILVA, Daniel Vaz; LAMAS, António — Characterisation of Historical Mortars from the Moorish Castle in Sintra, Portugal. Conferência apresentada no 9th International Mansory Conference 2014 (7-9 de July), Guimarães. Escola de Engenharia da Universidade do Minho e International

Mansory Society, Guimarães (no prelo).

FERREIRA PINTO, Ana Paula; SILVA, Bruna; FERREIRA, Vanessa; SILVA, Daniel Vaz; LAMAS, António — Walls of the Moorish Castle (Sintra, Portugal) — Methodology and Criteria for Conservation. Conferência apresentada no 9th International Mansory Conference 2014 (7-9 de July), Guimarães. Escola de Engenharia da Universidade do Minho e International Mansory Society, Guimarães (no prelo).

FRANÇA, J.-A. — *Lisboa, história física e moral*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

LAING, S. — *Chronicle of the Kings of Norway. Translated from the Icelandic of Snorro Sturleson*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, vol. iii, 1844.

LHERA, F. (coord.) — *Recuperação de muralhas no interior do Castelo dos Mouros. Relatório final*. Relatório elaborado pela empresa In Situ — Conservação de Bens Culturais, março de 2013.

PAVÓN MALDONADO, B. — *Ciudades y fortalezas lusomusulmanas. Crónicas de viajes por el sur de Portugal*. Madrid: Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1993.

REI, A. — Os rostos do poder na Lisboa das Taifas (1009-1093). Novas leituras. *Actas do Encontro Internacional «Nova Lisboa Medieval II»*. Lisboa: IEM-Livros Horizonte, 2007, pp. 60-70.

RODIL, J.; CARVALHO, S. L. — *Sintra: as pedras e o tempo: roteiro histórico de Sintra*. [Lisboa]: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, imp. 1995.

SALDANHA, A. N. — A capela de S. Pedro de Canaferrim em Sintra. Contributos para o estudo de um monumento esquecido. *Aedificiorum*. Lisboa: A. J. P., ano 1 — Junho 1988.

SERRÃO, V. — Um ignorado templo pré-romântico: a capela de S. Pedro do Castelo dos Mouros. *Jornal de Sintra*, Abril-Maio, 1980, pp. 2382-2384.

SIMÕES, T. — *O sítio neolítico de São Pedro de Canaferrim, Sintra: contribuições para o estudo da península de Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, Trabalhos de Arqueologia, 12, 1999.

SOUSA, M. J.; CARVALHO, A. F. — Campo de Investigação Arqueológica do Castelo dos Mouros, Sintra (Portugal): achado de um vaso neolítico inteiro em São Pedro de Canaferrim. *Actas do 5.º Congresso do Neolítico Peninsular*. Lisboa: UNIARQ, 2014, pp. 280-283.

NOTAS

1. Juntamente com o Parque e Palácio da Pena, palácios nacionais de Sintra e de Queluz, Chalet da Condessa d'Edla, Palácio e Jardins de Monserrate, Convento dos Capuchos e Escola Portuguesa de Arte Equestre.

2. *Acacia longifolia* e *Acacia melanoxylon*. Estas árvores ornamentais da Austrália, introduzidas no século XIX, na serra de Sintra, por D. Fernando II, logo se tornaram invasivas, criando um problema ambiental, não só devido ao seu rápido crescimento, mas também porque sobrevivem a incêndios florestais, enquanto as espécies autóctones desaparecem.

3. Trabalhos realizados em 1981, 1993-1995 e 1998-2000 possibilitaram a identificação de uma ocupação neolítica, parte da necrópole da Igreja de São Pedro de Canaferrim e estruturas de uma habitação muçulmana (cf. Simões: 1999 e Coelho: 2000).

4. Da Direção-Geral do Património Cultural.

5. As composições das argamassas compatíveis com as originais corresponderam a diferentes misturas de cal aérea, cal hidráulica natural e saibro granítico da região. As diversas tonalidades foram alcançadas através da adição de areia local mais escura.

6. Cf. BURNETT, W. H. (c. 1834-1860) — *Views of Cintra*. London: published by Jos[eph] Dickinson [entre 1830 e 1837]. Disponível em cópia digital: <http://purl.pt/15273>. Cf., também, *Vistas de Cintra em desenhos de Clémentine Brélaz, 1840*. Sintra: Parques de Sintra, 2009.

opiniã

sociedade

acontece

Entre a memória e a criação: seis questões

Manuel Lacerda

Arquiteto, Direção-Geral do Património Cultural

A época de transição por que passamos coloca-nos diferentes questões sobre os recursos escassos que são as cidades e o território enquanto património cultural. Hoje, temos acesso a um manancial de informação como nunca tivemos antes. O fenómeno da mundialização e a velocidade vertiginosa das novas tecnologias tornaram obsoletos muitos dos conceitos que até há bem pouco pensávamos estáveis e válidos, abrindo oportunidades para explorar novos desafios onde a cultura, a economia e a conceção do desenvolvimento do homem para o século XXI se tornam ingredientes interdependentes. Talvez o processo cadenciado da reciclagem dos sítios e das cidades, numa renovada maneira de entender a reabilitação urbana, possa contribuir para recriar identidades urbanas, tornando-se um modo coerente de manter e reforçar o espírito dos lugares e de criar a oportunidade de desenharmos ambientes que traduzam novos modos de habitar e de apropriação dos espaços.

Uma época de geometrias variáveis

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. Crises colocam em causa valores e levam a procurar novos fundamentos e novas referências para as interpretações da realidade vivida por cada um. Detrás de cada pequena fachada das antigas lojas de bairro está uma história; nas formas e na matéria das ruas e dos quarteirões e dos perfis das cidades estão plasmadas todas as suas memórias. Escondido atrás da cerca de um antigo convento na cidade, despojado do seu último uso, está um palimpsesto escrito e reescrito, uma permanência que determinou a estrutura, a forma e a vivência do lugar — não como potencialidade formal intrínseca da cidade, no sentido que lhe atribuiu Muratori, mas enquanto premissa dialética da sua construção, agora com todo o seu potencial de reabilitação.

A época de transição que vivemos leva-nos a olhar de um modo diferente para todos os recursos disponíveis — pessoais, humanos, naturais, económicos, culturais —, propondo que os valoremos com critérios renovados. Surgem novas perspetivas sobre os processos de reabilitação urbana e colocam-se questões sobre outras formas de abordagem possíveis, que possam definir tipos de ambiente e vivência urbanos que deem resposta às necessidades atuais. Uma crise generalizada instalada no setor da construção civil surge como uma oportunidade de reconfigurar e redimensionar empresas, negócios, políticas e, também, modos de intervir. Os que se dedicam a estudar, a gerir e a projetar a cidade e o património urbano deparam-se, também, com uma reconfiguração de geometria variável dos dados com que trabalham no seu quotidiano da prática e da investigação teórica; por outro lado, novos instrumentos de gestão territorial e de políticas setoriais, alguns deles procurando dar resposta aos processos de competitividade entre cidades e ao seu reposicionamento no território, obrigam a um constante exercício de reequilíbrio entre os pressupostos culturais da salvaguarda do património e os processos de transformação urbana, exercício em

que nem sempre se revela fácil encontrar uma relação equilibrada entre o interesse público e o interesse privado.

A extensão do tempo

Ao equacionarmos os modos de produção arquitetónica e urbana temos presente o referencial do curso do tempo, que nos situa no contexto espaço-temporal e nos permite uma compreensão da realidade (tal como cada um de nós a vê) mais ajustada à sua real complexidade. Hoje, temos uma melhor noção da espessura da História e das histórias, dos grandes e dos pequenos acontecimentos que configuraram as cidades, a paisagem e o território; temos a possibilidade de, rapidamente, perceber as sucessivas sobreposições, os vários *layers* urbanos e territoriais, a sua evolução, as permanências e as perdas. Enfim, temos a possibilidade de uma diferente consciência da transformabilidade — possível, impossível, desejável e indesejável — dos lugares, das cidades e da paisagem. Questiona-se a prática do passado recente.

Como o nosso tempo se acelerou, como o conhecimento se acelerou, como tudo se acelerou, e o fenómeno da mundialização foi tornando obsoletos muitos conceitos até há bem pouco estáveis e válidos, muitas certezas e quase dogmas se esfumaram e se transformaram em oportunidades de explorar, com novas perspetivas, o aprofundamento do conhecimento e da articulação entre domínios aparentemente desligados mas que parecem indissociáveis no domínio do património cultural: a cultura, a economia e a conceção do desenvolvimento do homem para o século XXI tornam-se, inevitavelmente, ingredientes interdependentes. Trata-se, na realidade, de uma questão de sobrevivência.

A enorme quantidade de informação hoje disponível, possível de obter num tempo cada vez mais curto, permite-nos, teoricamente, alcançar melhores resultados e uma maior diversidade de soluções; mas também nos coloca o risco de mergulhar num caos de múltiplos quadros referenciais desfocados da realidade em que estamos envolvidos. A visão sistémica da cidade e do património urbano encerra um tão elevado número de variáveis complexas que se pode tornar mesmo impossível a gestão dum plano aberto. Por outro lado, novas tecnologias aplicadas a intervenções de



↑
Cinema Odéon, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

reconhecimento, registo, interpretação e intervenção física sobre a realidade patrimonial possibilitaram (e possibilitam) alterar o tempo de pensar e de projetar, e com isso alteraram qualitativamente os resultados visíveis das intervenções.

As referências multiplicam-se, os movimentos internacionais e os seus princípios e exemplos práticos chegam aos lugares mais recônditos, imagens estereotipadas correm pelo mundo globalizado através da *web*. Uma realidade sedimentada ao longo de muitas centenas de anos é agora «atualizada», alte-

rada, modificada, travestizada, em todo o seu valor simbólico e documental, em muito pouco tempo; a mundialização e a velocidade da troca de informação alteraram o modo como é percebido o espaço — por quem o projeta, por quem o habita, por quem o visita e por quem o gere — e a cidade consolidada e a paisagem ressentem-se desse descompasso, tão inevitável quanto urgente.

Identities em mudança

O todo urbano não é igual à soma das suas partes; é sempre mais. Quan-

do pensamos uma cidade consolidada vemos, em abstrato, um conjunto de formas resultantes de um crescimento lento, onde se intersejam partes orgânicas com partes planejadas, que se ligam a expansões periféricas, mais ou menos regulares ou caóticas. Determinadas pela tectônica, apoiadas na morfologia dos sítios, nos alinhamentos e nas lógicas das vias, na configuração dos lotes e dos espaços vazios, essas formas refletem diferentes momentos do crescimento urbano e da organização ou da desorganização do espaço; esta visão macroscópica dá-nos a primeira pálida ideia da diversidade dos ambientes que percebemos ao nível das ruas e dos espaços públicos, dos enfiamentos visuais, do movimento, quando nos aproximamos da realidade da cidade. É nessa escala microscópica, de pequenos pontos objetos ligados por uma infinidade de interfaces, que basicamente se define a identidade urbana.

As características da forma urbana e das tipologias do edificado e do espaço público, por um lado, e os modos de habitar e de projetar, por outro, encontram-se numa relação «biunívoca»; esta relação determina, na sua maior medida, a qualidade das identidades urbanas; a percepção sequencial dos acontecimentos urbanos, dos edifícios, dos espaços, dos detalhes concretos dos seus elementos componentes e da sua composição, e a forma de apropriação individual e coletiva desses espaços permitem-nos descobrir diferenças notáveis entre ambientes urbanos.

Sendo as cidades dinâmicas, a identidade urbana não pode ser considerada senão de um modo também dinâmico, em contraposição a uma visão redutora e estereotipada que resume um lugar a uma imagem, a um bilhete-postal, a uma coleção de tipologias de edifícios e de espaços públicos com características peculiares, mas estanques à mudança. A realidade urbana supera, em complexidade, aquilo que aparenta. E, 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.

É neste cruzamento improvável, entre a mudança e a permanência, que, ao longo do tempo, vamos podendo diferenciar uns lugares dos outros, sempre com novas abordagens alimentadas por

novas visões e por valores diferentes, que se vão alterando geracionalmente. Não poderemos, nunca, resumir a identidade urbana exclusivamente a formas, a espaços e a objetos.

Reciclagem urbana e identidade

As intervenções pontuais de reabilitação, de preenchimento de vazios urbanos, de ocupações temporárias, de reparações e pequenas operações de requalificação, efetuadas na cidade consolidada de uma forma lenta e sistemática ao longo do tempo, são o contraponto das intervenções violentas e devastadoras das operações de renovação urbana de grande escala, fraturando anteriores relações entre o edificado e a rua e comprometendo as relações entre a lógica da dimensão e da compartimentação de lotes, as tipologias arquitetónicas e a forma urbana. No processo cadenciado da reciclagem existe uma regeneração lenta, gradual, de ocupação de espaços intersticiais, de criação de novas ligações urbanas e de novos atravessamentos, uma reutilização de edifícios devolutos, uma ocupação temporária que testa a racionalidade das mudanças de uso; essa regeneração lenta, mas sistemática, contribui para a manutenção da estrutura, da forma, da identidade e da capacidade de apropriação pelos habitantes.

A forma da cidade, através da reciclagem, vai-se inevitavelmente alterando, mas também por esse mesmo processo se vai consolidando, num movimento inclusivo e seletivo dos elementos mais significativos para a construção da sua identidade, reforçando as características ambientais que lhe conferem autenticidade. É necessário um exercício de reflexão sobre o que é fundamental e o que é acessório, quando se fala em refuncionalização no tecido urbano, histórico, sedimentado. À escala urbana, as matrizes com que se trabalha o projeto situam-se, basicamente, na morfologia (urbana), na arquitetura (nas tipologias edificatórias) e no espaço público; três dimensões interdependentes que se cruzam em complexos processos de modificação ao longo do tempo. Poderemos dizer que estas matrizes são os vetores fundamentais para conhecer a realidade urbana e os seus limites (provisórios ou transitórios) de transformação. Para além destas matrizes, temos a dimensão cultural e social do habitante,



as suas múltiplas atividades, os seus interesses e os seus valores, razão de ser dos lugares, do seu conhecimento, da sua proteção e da sua valorização. Porque se trata de valores associados à evolução da forma de habitar e à evolução das ideias, num processo gradualmente mais acelerado, a transformação urbana nestas diferentes dimensões deve ser tomada como uma consequência natural dessa mesma evolução.

À escala do edifício ou do pequeno conjunto urbano as matrizes de intervenção no projeto situam-se nas tipologias arquitetónicas e nos seus componentes. Se, à escala urbana, as alterações serão gradualmente cada vez mais esporádicas — correspondendo maioritariamente a operações de requalificação de vazios urbanos e zonas expectantes —, é já ao nível da escala do edifício ou do



Largo da Paz, Ajuda, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

Café do Monte, Graça, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

Largo do Intendente, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.



Livraria Ler Devagar, Óbidos.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

pequeno conjunto que se verificam alterações mais sensíveis; aqui, as intervenções pontuais em edifícios que não estabelecem relações essenciais entre si resultam numa transformação diluída no conjunto; as intervenções concertadas, ou agregadas, contíguas, resultam numa transformação significativa que irá interferir, em maior ou menor grau, com uma identidade reconhecível. Sendo fundamental a tipologia arquitetónica para a caracterização da identidade, em limite um projeto de arquitetura para um espaço teoricamente tornado vazio, que consiga «ler» e «interpretar», à luz do pensamento atual, o denominador comum de uma «zona histórica», conseguirá, provavelmente, bons resultados — medidos na capacidade de reforçar, em maior ou menor grau, as características ambientais urbanas dessa zona.

A reciclagem urbana, através da reabilitação em diferentes níveis, do mais ligeiro ao mais profundo, estabelecendo novas relações urbanas e novas possibilidades de uso, pode 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, com projetos que respondam — ainda que, hoje, de forma aparentemente desconexa — a novos tipos de programas de uso e a novas mentalidades.

Reutilizações e refuncionalizações

Podem entrever-se entre a reutilização e a refuncionalização uma subtil diferença; se a reutilização volta a tornar útil algo que se tornou obsoleto ou que

se degradou, a refuncionalização volta a dar 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. Este exercício poderá ter uma miríade de graus de profundidade de intervenção, sendo o aspeto fundamental que interessa aqui ter em atenção; de que modo, perante um programa funcional e um programa financeiro, poderá ser a abordagem? Uma abordagem redutora será o primeiro passo para uma perda de valores – arquitetónicos, documentais ou simbólicos – do edifício, do conjunto ou do contexto urbano, e para a redução da qualidade dos seus valores ambientais urbanos. Uma abordagem sistémica, holística, deverá trazer à luz todo o conhecimento pertinente para resolver novos programas funcionais, na justa medida em que seja útil para alimentar o projeto. O conhecimento da preexistência será o ponto de partida para a solução, em confronto com o programa funcional proposto, agregando especialidades em função do seu grau de complexidade e com o seu valor cultural. Não será possível definir, em abstrato, o tipo e o grau de intervenção adequados



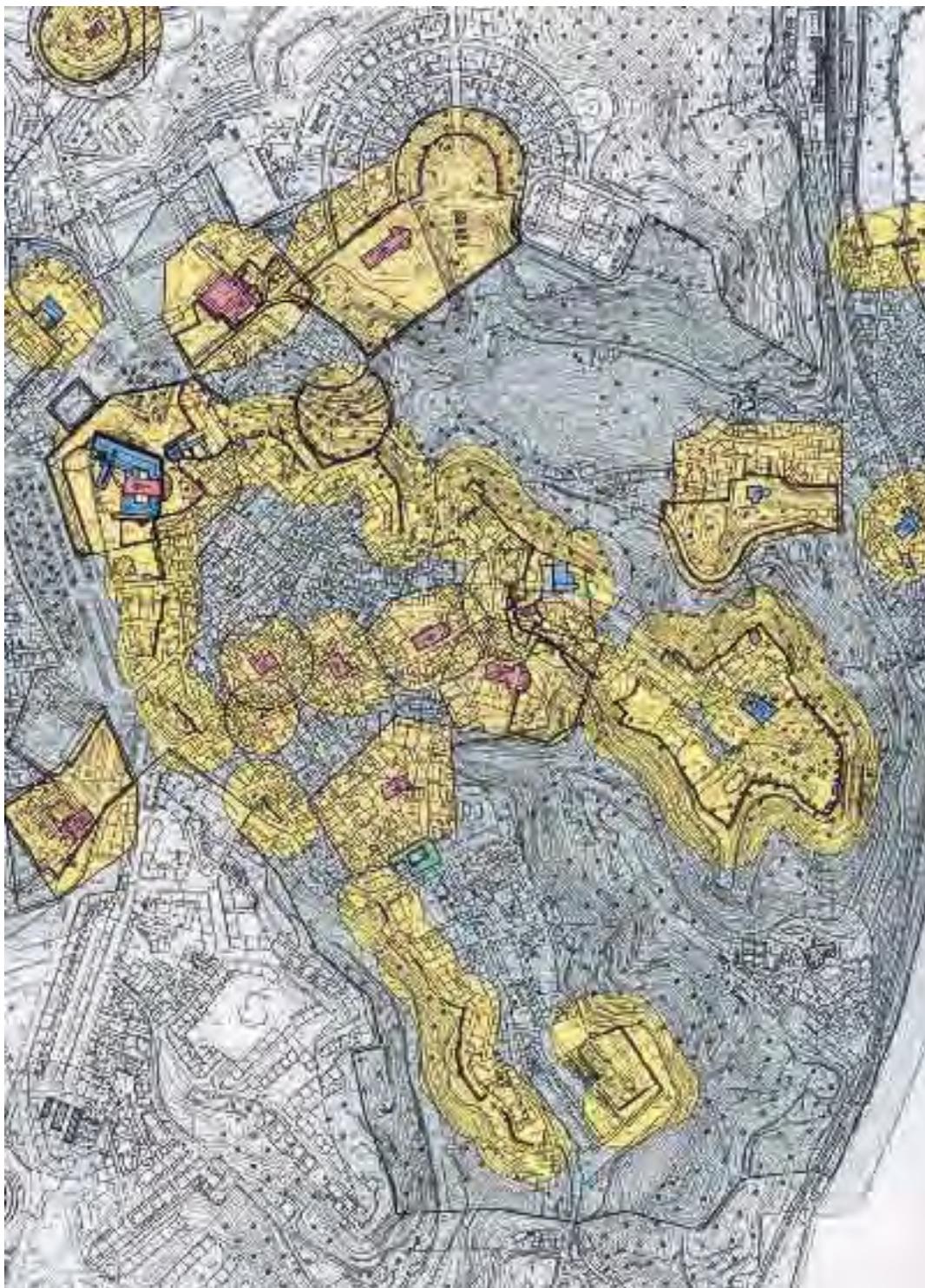
para uma situação em particular; será desejável a definição de regras gerais aplicáveis à forma urbana e aos espaços públicos de uma determinada área, e a adoção de modelos de abordagem de projeto que tenham em conta a observância dos valores existentes.

O sentido da proteção do património na cidade atual

Os Princípios de La Valletta para a salvaguarda e gestão das cidades e conjuntos urbanos históricos (documento adotado na XVII Assembleia Geral do ICOMOS, em 2011) equacionam e estabelecem de forma clara os conceitos mais atuais sobre a dinâmica urbana em relação com os seus valores identitários na sociedade atual, focando a necessidade de uma coerência entre os inúmeros elementos que compõem a cidade e as políticas de desenvolvimento económico e social. Questões prementes como: que uso dar a edifícios e conjuntos urbanos vazios?; que oportunidades pode espoletar a refuncionalização de antigos edifícios industriais em complexos de novos serviços ou a refuncionalização de edifícios de habitação para hotéis e *hostels*?; qual o impacto das ocupações temporárias de conjuntos

edificados com localizações estratégicas nas cidades, que vão sendo desafetados dos seus usos?; como reanimar os ciclos socioeconómicos urbanos através de refuncionalizações transitórias?; qual o efetivo valor social e económico da reciclagem de edifícios e de áreas construídas com valor histórico, arquitetónico, simbólico e patrimonial, numa perspetiva de uma cidade sustentável e ecológica?; como é que os bairros e as cidades podem recuperar e enriquecer as suas identidades, e serem interessantes para viver e visitar, numa época de transição de valores? Estas questões confrontam-se com o tipo de respostas que os instrumentos de planeamento e gestão urbana, no domínio da reabilitação, vão procurando dar. A Lei n.º 32/2012 procede à 1.ª alteração do Decreto-Lei n.º 307/2009, que estabelece o regime jurídico da reabilitação urbana, e à 54.ª alteração do Código Civil, aprovando medidas destinadas a agilizar e a dinamizar a reabilitação urbana. Uma das medidas mais significativas foi a instituição das operações de reabilitação urbana sistemática, pressupondo a execução de programas estratégicos para as áreas de reabilitação urbana; criando esta figura, definiram-se os procedimentos de simplificação do contro-





dade, as partes que o compõem, o seu contexto e as partes que definem esse contexto; o tecido social e a diversidade cultural; e a importância dos materiais não renováveis, minimizando o seu consumo e estimulando a sua reutilização e reciclagem. Estará ainda por fazer uma avaliação prospetiva da aplicação desta mais recente legislação a um prazo de 10 anos, e o seu impacto na memória e na recriação das identidades urbanas. As cidades são um capital cultural com ativos materiais e imateriais, ambos com valor cultural e económico. O novo paradigma do desenvolvimento cultural sustentável, numa base fundamentalmente ecológica, necessita do reconhecimento do valor que, a longo prazo, representa o património cultural.



Atlas de Zonas de Proteção de Santarém.
DGPC.



Largo de S. Domingos, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.



Rua da Conceição, Baixa Pombalina, Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

lo prévio das operações urbanísticas, procurando também reforçar o conceito de proteção do existente. Os planos de pormenor de reabilitação urbana a executar para estas áreas podem passar a substituir os planos de pormenor de salvaguarda do património cultural, ainda que sujeitas ao disposto na Lei n.º 107/2001, a Lei de Bases do Património Cultural; mais recentemente, o Decreto-Lei n.º 53/2014 estipula a dispensa temporária do cumprimento de normas previstas em regras especiais relativas à

construção em áreas de reabilitação urbana ou em edifícios com o mínimo de 30 anos de vida.

No capítulo dedicado a propostas e estratégias, o texto dos Princípios de La Valletta é muito assertivo quando elenca os elementos que devem ser preservados: a autenticidade e a integridade (sendo que o carácter e a coerência entre componentes materiais e imateriais expressam a especificidade das cidades e dos conjuntos urbanos); as relações entre o sítio, considerado na sua totali-

Património cultural ao serviço da sociedade

Guilherme d'Oliveira Martins

Presidente do Centro Nacional de Cultura

O pluralismo, a liberdade, a abertura, a compreensão do outro e do diferente são peças fundamentais numa «sociedade de cultura», onde a dignidade pessoal seja colocada no centro da organização humana. De facto, as grandes crises da História superaram-se pela lenta e segura tomada de consciência dos cidadãos e da sociedade e pelo reconhecimento do valor universal da dignidade humana. E não podemos esquecer que a coesão social, económica, cultural e territorial exige trocas e projetos comuns, justiça e equidade. Essa troca, esse enriquecimento mútuo, permitem que os naturais choques de gerações produzam efeito positivo, num primeiro momento pelo choque e pela rutura e, num segundo tempo, pela incorporação do novo no património comum, aceite como fazendo parte do acervo histórico.

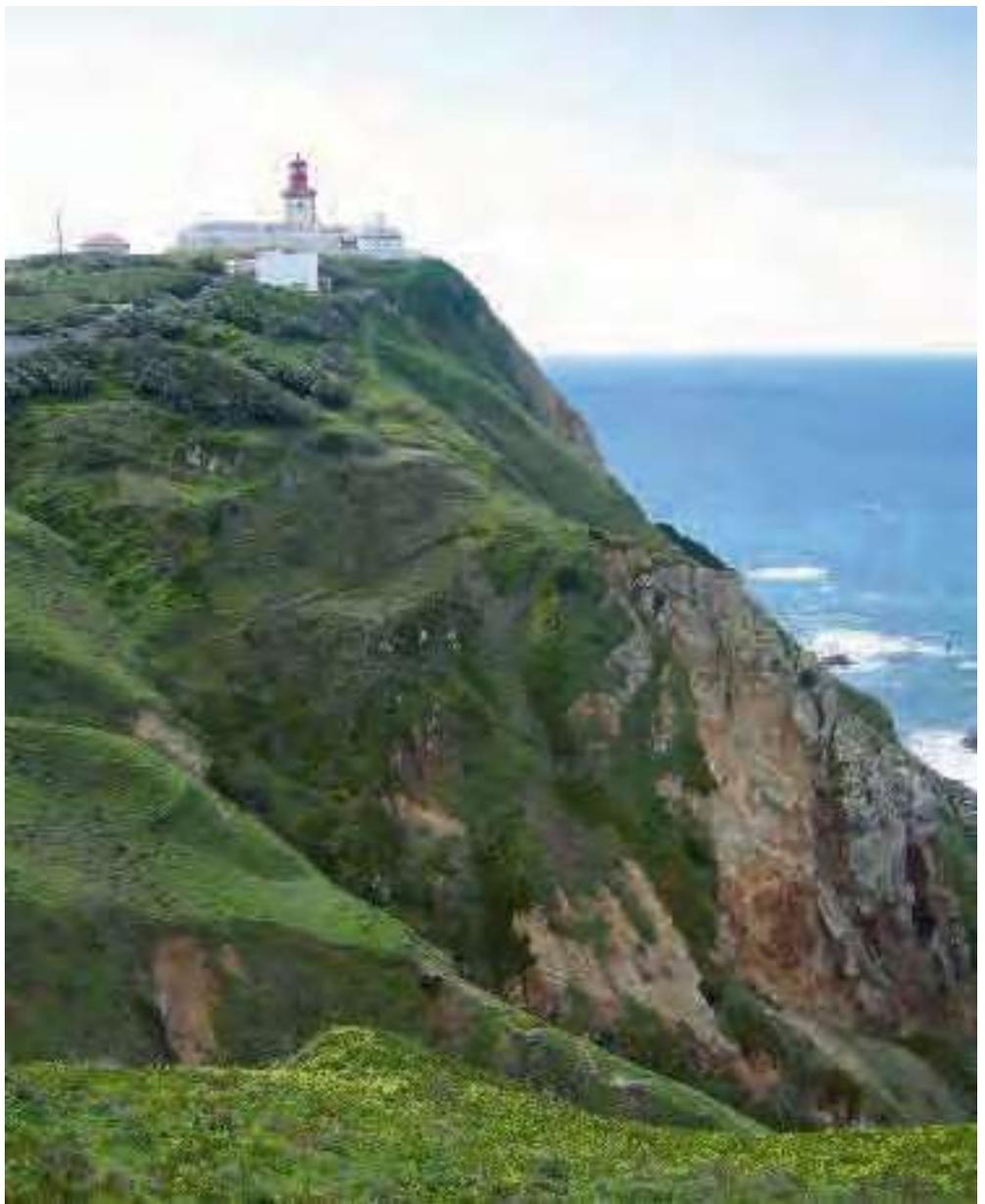
Num momento em que os cidadãos europeus são chamados a criar eles permanentes que garantam a existência de uma autêntica diversidade cultural, como fator de coesão, em lugar da fragmentação, devemos repensar os fundamentos da Europa plural, como realidade aberta ao mundo e às diferentes culturas, consciente da sua própria memória e das suas raízes, baseada numa pluralidade de pertenças e na procura de valores comuns. O lugar da cultura na vida contemporânea não tem que ver com modas mas com uma exigência de qualidade e de compreensão do mundo e da História. Eis por que razão temos de olhar o património cultural na sua relação direta com as pessoas e as comunidades, de modo a considerar e a concretizar uma prioridade efetiva à cultura das pessoas, da memória e da criatividade. Karl Jaspers (1883-1969) falava, aliás, da Europa como sinónimo de Liberdade, História e Ciência. Liberdade, como vitória sobre o arbitrário, porque queremos-la quando sabemos que a não temos. História, como encontro e diálogo, no sentido da compreensão do tempo como fator de emancipação. Ciência, como exigência de verdade — «não só como jogo de pensamento lógico, mas como vontade absoluta, universal de conhecer o conhecível».

A diversidade cultural e a pluralidade de pertenças obrigam, de facto, a recusar as identidades fechadas. As identidades só ganham pleno sentido quando sejam abertas e disponíveis para dar e receber e para assegurarem um permanente diálogo entre a tradição e a modernidade. Tradição significa transmissão, dádiva, entrega, gratuidade. Modernidade representa o que em cada momento acrescentamos à herança recebida, como fator de liberdade e de emancipação, de autonomia e de criação. A novidade resulta sempre desse diálogo entre o que recebemos e o que criamos. E a cultura situa-se nesse ponto de encontro e de saída — não em confronto com a natureza, mas complementarmente a ela. As casas, os lugares, as regiões, os povos, as nações têm um espírito, sempre feito de diferenças e de interdependência.

A defesa e salvaguarda do património cultural devem corresponder a uma relação aberta e dialogante com a identidade e as diferenças. Temos, por isso, de entender o «espírito dos lugares» e de transformar essa compreensão num modo de nos enriquecermos cultural-

mente a partir do diálogo entre o que recebemos dos nossos antepassados, correspondente ao património material e imaterial, e o que criamos de novo, a contemporaneidade — que nos insere na História, onde tudo se transforma. No entanto, deparamo-nos com a tentação do esquecimento e da indiferença. E o certo é que a falta de memória histórica leva-nos pelos caminhos da repetição trágica ou da violência cega. Que é a decadência senão a confusão entre memória e repetição? E a repetição de gestos e atitudes, para além do poder invocatório, conduz-nos, se não houver a capacidade de renovar, à ausência de vitalidade. E que é a barbárie senão a falta de memória? E a verdade é que a amnésia histórica e cultural conduz à subalternização e à irrelevância. Tradição e modernidade são, de facto, faces da mesma moeda, uma e a outra têm de se alimentar mutuamente. A história das sociedades é feita de um diálogo permanente entre a força das raízes antigas e a vontade das novas gerações. E se a criação exige novidade e rutura, a verdade é que a criação cultural e artística faz-se sempre tendo em consideração a herança cultural e o conhecimento do tempo que nos antecede.

A compreensão e o respeito do património cultural significam a capacidade de engrandecer e valorizar a herança recolhida das gerações passadas legando-a, enriquecida e enraizada, às gerações futuras. Conhecer e compreender o património como fator de inovação e de criatividade, de paz e de democracia significa aprender com a diferença, isto é, aprender a ser com os outros. Não basta proclamar grandes princípios abstratos, é indispensável lançar pontes, realizar iniciativas comuns, reler a História à luz da compreensão dos conflitos e da sua superação pacífica e democrática, recusar que o pêndulo apenas indique o sonho ou o pesadelo. Uma «cultura de paz» tem de se realizar com base no conhecimento e na compreen-



Cabo da Roca.

Manuel Lacerda/DGPC, 2012.



Alto Douro Vinhateiro.

Manuel Lacerda/DGPC, 2013.

são, na educação e na cultura, na ciência e na comunicação, como tem afirmado Federico Mayor. No entanto, falar de «cultura da paz» não pode significar a invocação de uma mera «boa intenção», trata-se, sim, de criar verdadeiros fatores de prevenção contra a guerra e a injustiça, contra a discriminação e a violência, contra a barbárie e o esquecimento — ligando o saber, a criatividade, a liberdade e a responsabilidade. Estamos no cerne da *paideia* e da *humanitas*, para as quais educação e cultura se ligavam para despertar consciências e para criar e construir uma cidadania autónoma, ativa e responsável.

As fronteiras visíveis e invisíveis têm de se tornar linhas de encontro, de troca, de entendimento, de regulação pacífica de conflitos, mas também de

interrogação e de dúvida sobre o que divide e separa e sobre as razões dos conflitos e das incompreensões. Como afirmou Jacek Woźniakowski (1920-2012), a nova ideia de fronteira pressupõe, mais do que o conhecimento, a compreensão. Nos Balcãs todos se conhecem demasiado bem — e não é isso que reduz a conflitualidade. A fronteira deve aprofundar o que une e o que diferencia — urge distinguir para unir. A cultura deve, assim, buscar os fatores unificadores e universalizantes nas diferenças, uma vez que só assim se poderá começar a regular o dilema entre liberdade e diferença, e a complementaridade entre igualdade e distinção. E se a sociedade humana é por definição conflitual, importa promover a igual consideração e o respeito como valo-

res fundamentais da sociedade aberta. Todos nos lembramos dos efeitos negativos das construções políticas e sociais artificiais. Quando se perdem os fatores formais de coesão, a conflitualidade emerge violenta e desregulada. Eis por que razão uma nova noção de fronteira tem de ser aprofundada no plano social e cultural. Nas sociedades abertas, as fronteiras físicas e sociais devem ser assumidas como lugares de distinção e de diferença, mas também como linhas de proximidade. Todos sabemos que as rivalidades maiores são sempre as dos povos vizinhos, e, no entanto, a melhor maneira de as orientar positivamente é encontrar projetos comuns que os levem a compreender no dia a dia que dependem uns dos outros, sem prejuízo da existência natural de rivalidades, que são o sinal da diferença.

Nada pior do que alimentar ilusões sobre realidades impossíveis. E o património cultural, num sentido amplo, poderá levar-nos a compreender a realidade humana, não como imagem idílica, mas como encruzilhada de vontades e de dúvidas, contra o fatalismo, os determinismos, a ignorância e o esquecimento. A Educação, como aprendizagem permanente a partir da transmissão dos saberes, do exemplo e da experiência, tem, por isso, um papel crescente e fundamental no combate pela «sociedade de cultura», pela «cultura da paz» e pela defesa e salvaguarda de um património comum, da humanidade, dos povos e das pessoas. Seguindo o ensinamento de John Dewey (1859-1952), que o nosso António Sérgio (1883-1969) cultivou, trata-se de entender a formação cívica não como uma antecâmara para a vida mas como uma vivência quotidiana da liberdade e da responsabilidade, e da lenta, gradual e permanente construção educativa (*Bildung*). Quando falamos de cultura, temos de nos reportar sempre ao ato de educar, que permite relacionarmos-nos com a natureza aproveitando-a, protegendo-a e desenvolvendo-a. E o património cultural, como realidade complexa, tem de ser devidamente considerado — desde o código genético e do genoma humano, até às tradições, às comunidades, às instituições, aos hábitos e costumes, num conjunto vasto do que designamos como património imaterial (o modo como os artesãos trabalham, como a culinária se desenvolve, como as pessoas e as comunidades se relacionam), passando pelos vestígios

arqueológicos, pelos monumentos, pelo modo de organização das populações e das cidades, mas também pela valorização da criação contemporânea e pela busca de uma relação equilibrada nesse diálogo entre o que hoje temos e queremos e aquilo que recebemos de antanho.

Todas as pessoas têm o direito de se implicar e de participar na valorização do património cultural, segundo as suas escolhas, como modo de assegurar o direito a tomar parte livremente na vida cultural. Daí a importância de promover e aprofundar a participação dos cidadãos na gestão e preservação do património cultural. Daí a necessidade de colocar a pessoa humana e os seus valores no centro de conceito novo, alargado e transversal, de património cultural. Por isso, destacamos o valor e o potencial do património cultural bem gerido como recursos do desenvolvimento durável e da qualidade de vida.

O pluralismo, a liberdade, a abertura, a compreensão do outro e do diferente são peças fundamentais numa «sociedade de cultura», onde a dignidade pessoal seja colocada no centro da organização humana. De facto, as grandes crises da História superaram-se pela lenta e segura tomada de consciência dos cidadãos e da sociedade e pelo reconhecimento do valor universal da dignidade humana. E não podemos esquecer que a coesão social, económica, cultural e territorial exige trocas e projetos comuns, justiça e equidade. Essa troca, esse enriquecimento mútuo, permitem que os naturais choques de gerações produzam efeito positivo, num primeiro momento, pelo choque e pela rutura e, num segundo tempo, pela incorporação do novo no património comum, aceite como fazendo parte do acervo histórico.

É a esta luz que temos de considerar a gestão do património não como a transposição de modelos tecnocráticos ou empresariais mas como a consagração de um conceito aberto de sustentabilidade — entendendo-se como sustentabilidade algo que ultrapassa a consideração económica, envolvendo, sim, a compreensão de que as necessidades são tendencialmente ilimitadas e os recursos necessariamente escassos. Urge, pois, ponderar o balanceamento entre os recursos disponíveis e as finalidades pretendidas, importando garantir uma proteção efetiva dos valores culturais em presença. A comunicação revela-se, deste modo, cada vez mais importante, devendo compatibili-





zar a simplicidade e a compreensão da complexidade, do rigor e da flexibilidade inteligente — a partir de uma conceção aberta e inovadora da Cultura como criação. Melhorar a informação sobre as iniciativas culturais favorece o conhecimento e a coesão. Há que corresponder às solicitações do público, considerando a sua diversidade, os seus anseios e interesses, a aprendizagem e a experiência. Deve promover-se a articulação entre Educação, Ciência e Cultura, de modo que a preservação do património cultural se traduza em melhor aprendizagem, motivação e criatividade. Em lugar de uma sociedade indiferente e acomodada, ou de um sistema indiferenciado de aplicação indiscriminada, cada situação deve corresponder a soluções específicas adaptadas às diferentes situações e meios. Assim, as redes de museus e de centros culturais ou de interpretação devem articular-se com o ordenamento do território, envolvendo comunicações fáceis e racionais e complementaridade de serviços públicos. Os serviços educativos devem ser, pois, diversificados, centrados na capacidade de aprender mais e melhor e de ser capazes de fazer multiplicar iniciativas de aprendizagem.

Na linha da Convenção-Quadro do Conselho da Europa sobre o valor do Património Cultural na Sociedade Contemporânea (de 27 de outubro de 2005), assinada em Faro (entrada em vigor em 1 de junho de 2011), impõe-se conceber as políticas públicas de defesa e salvaguarda dos recursos patrimoniais à luz de uma conceção aberta e eficiente do desenvolvimento humano. Estando etimologicamente a palavra «património» ligada ao serviço (*munus*) do que recebemos dos nossos ancestrais (*patres*), impõe-se articular a sua gestão e administração tendo em conta as preocupações seguintes: defesa dos direitos dos cidadãos a beneficiar e usufruir do património cultural; preservação da memória histórica; contribuição deste para a sustentabilidade e desenvolvimento social; preservação da coesão social e territorial; articulação dos aspetos materiais e imateriais (património artístico, monumental e arqueológico, língua, tradições e costumes), e avaliação dos resultados obtidos em benefício da sociedade e do bem comum. Só assim o património cultural contribuirá para a afirmação de uma cultura das pessoas, da memória e da criatividade.



←

Mosteiro de Alcobaça.
Henrique Ruas/DGPC.

Ponte de Ucanha, Tarouca
Manuel Lacerda/DGPC, 2011.

Vila de Óbidos.
Manuel Lacerda/DGPC, 2014.

↑

Vila de Mértola.
Rui Mateus.

Lisboa.
Manuel Lacerda/DGPC, 2013.

Conta-me histórias

Luís Soares

Escritor

Num mundo contemporâneo submerso no excesso de produção mediática, museus e monumentos lutam pela sua relevância no olhar do público digital, tentando escapar ao mero(?) lugar de destinos turísticos. Para além do óbvio, propõe-se um olhar sobre este excesso e os movimentos possíveis para dele produzir sentido, convocando pontos de vista aparentemente desligados do tema, como o de Laurie Anderson ou Don DeLillo.

O apetite desse mesmo público contemporâneo pela narrativa, como formato de organização da múltipla disputa sensorial pela sua atenção, pode dar pistas a museus e monumentos sobre como intervir no universo digital. Contem-se, portanto, histórias.

Era uma vez um Ministério da Cultura, há coisa de 20 anos, a altura em que se começou a perceber que as tecnologias digitais, os computadores, podiam ser não apenas ferramentas administrativas mas também meios de divulgação da cultura e do património.

A Internet comercial era uma recém-nascida em Portugal, saída da lama primordial universitária. Era realmente inovador pensar em *sites* de museus e monumentos. A maior parte de quem a estas coisas se dedicava ainda pensava em CD-ROM e CD-I. Havia disquetes. Coisas que a história se encarregou de devorar.

Hoje, é verdade, muitas coisas mudaram, o milénio entre elas. Mudou certamente o lugar do digital nas nossas vidas, omnipresente, dos bolsos, às secretárias, à sala de estar, todos os ecrãs, seja qual for o seu tamanho. Vivemos numa paisagem mediática dominada pela Internet, essa Biblioteca de Babel que gera e devora mundos. E a própria Internet é cada vez mais invisível enquanto meio, ligando tudo e todos, uma espécie de ar que se respira.

Interessam sempre os princípios, a maneira como as coisas começam, por isso vale a pena recuar 20 anos. É no final do século passado que encontro pistas para as reflexões que o presente nos desperta sobre o lugar do património neste mundo inteiramente mobilizado pelo digital.

Em 1994, Laurie Anderson, artista, música e *performer*, perguntava numa canção sua «Same Time Tomorrow» do álbum *Bright Red* se o tempo era comprido ou era largo — «Is time long or is it wide?» Num domínio marcado pela história, tão enigmática pergunta sobre a natureza do tempo é relevante.

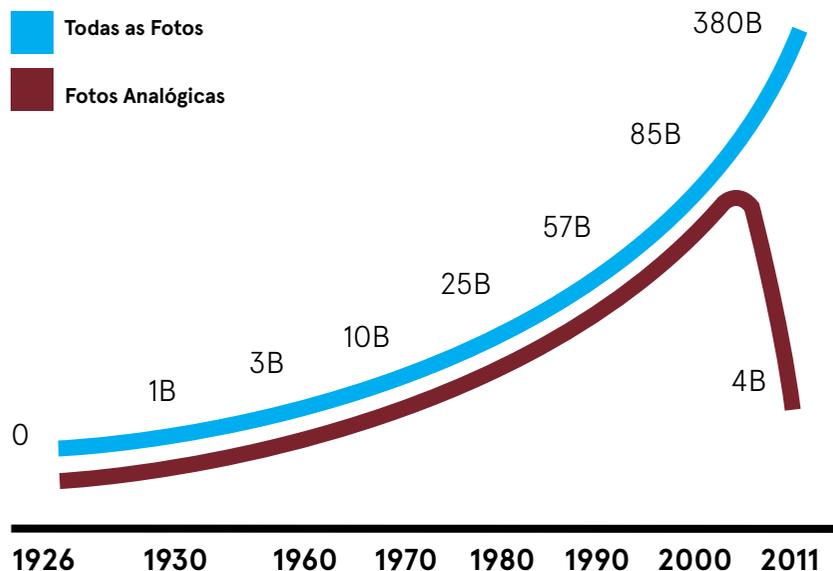
Esquecendo por momentos Einstein e a relatividade, físicas mais complexas, tradicionalmente pensamos no tempo como uma continuidade, uma sucessão, uma linha que nos conduz desde o passado, nos interceta no presente e desaparece difusa no futuro. O tempo é um vetor, uma seta, na percepção comum que temos dele, quer olhemos o futuro ou o passado. A mesma Laurie Anderson cita aliás Walter Benjamin noutro disco, outra canção, e diz-nos que a História é um anjo voando de costas para o futuro, olhando para os destroços do passado. Contudo, o que a artista nos propõe na sua pergunta visionária de 1994 é uma visão

→

Número de fotografias tiradas anualmente.

Fontes: Kodak, PMIA, Flickr, Facebook, Instagram.

NÚMERO DE FOTOGRAFIAS TIRADAS ANUALMENTE



em que, na sobredosagem mediática que nos envolve no dia a dia, cada instante da nossa história é cada vez menos um momento numa cronologia para ser uma simultaneidade imensa de momentos possíveis e acessíveis instantaneamente.

Não que a história não tenha sido sempre feita de simultaneidades. A produção humana sobre ela e a visão que conseguíamos ter sobre essa produção é que eram provavelmente mais estreitas, mais lentas. Hoje, o nosso olhar sobre momentos simultâneos no mesmo espaço de um globo terrestre único está cada vez mais rápido, e aproxima-se do instantâneo. E esta visão múltipla sobre o momento cresce exponencialmente, dando-nos a tal sensação do tempo largo de que fala Laurie Anderson, um presente cheio até ao limite da nossa percepção.

O que define esta produção de um presente largo, esta visão «panóptica» sobre o território do humano, é estar longe de ser do domínio do especialista. Só a democratização do digital permite que ela exista. Está nas mãos, nos bolsos, nos olhos de todos os que conseguem aceder aos dispositivos que a produzem.

Em 1930, eram tiradas mil milhões de fotografias por ano. A um primeiro olhar, parece um número imenso mas em 2011 foram tiradas mais de 380 mil milhões de fotografias. Mais de mil milhões por dia. E estamos só a falar de fotografia. Em cada minuto que passa

há 100 horas novas de vídeo no YouTube. Em cada dia no Facebook, há 55 milhões de atualizações de estado. No Twitter são mais de 500 milhões de mensagens de 140 caracteres por dia.

Em 2011, um supercomputador da Cornell University, nos Estados Unidos, analisou mais de 35 milhões de fotografias do Flickr feitas por mais de 300 mil pessoas, e ordenou as cidades mais fotografadas da seguinte forma: em 1.º lugar, Nova Iorque; em 2.º, Londres; depois: São Francisco, Paris, Los Angeles, Chicago, Washington, Seattle e Roma. Nota-se bem que é um serviço americano.

Eric Fischer analisou também milhões de fotografias georreferenciadas e chegou a uma outra conclusão, que nos pode parecer óbvia: a de que os autóctones seguem percursos e fotografam coisas diferentes dos turistas, criam mapas de imagens e vídeos distintos, conforme queiram recordar os lugares com a aura de uma visita rara ou a cumplicidade da rotina diária.

Isto talvez ajude a explicar que, no Instagram, os dois sítios mais fotografados em 2012 tenham sido um aeroporto e um centro comercial na Tailândia. Em 3.º, a Disneyland na Califórnia. Serão estes talvez os monumentos, o património que uma arqueologia futura desenterrará.

Tudo isto para afirmar que a nossa capacidade para produzir aquilo a que chamamos conteúdo há muito superou uma percentagem mínima que fosse da

nossa capacidade para o seleccionar e consumir. E isto torna-se confuso não só no eixo da simultaneidade mas na duração mais clássica do que é o tempo.

Só um exemplo: em 5 de maio de 2012 apareceram no Facebook lamentos numerosos pela morte de Vasco Granja, acontecida no dia 5 de maio, sim, mas três anos antes, em 2009. Além de prova de curta memória, demonstrava também o frenesim dos dedos na partilha, que clicam antes de ler, a data que seja. A notícia partilhada tinha dia, mês e ano no cabeçalho. Mas o que é que interessa a memória?

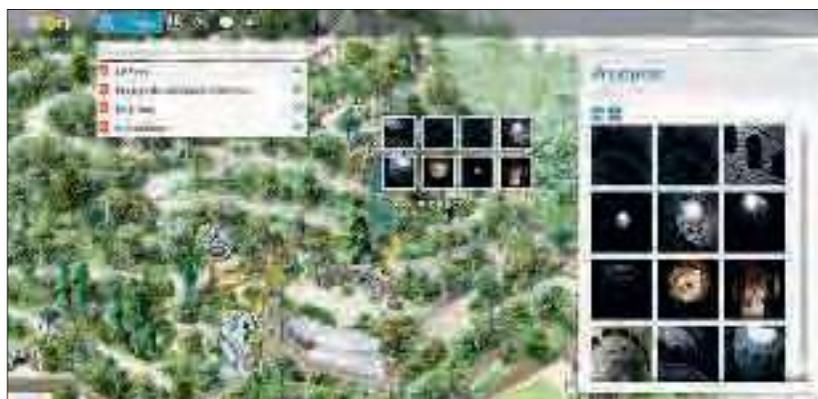
Teremos talvez perdido a noção do tempo e do espaço, da causa e da consequência, da realidade e da ficção, do acontecimento e do seu contexto, da árvore e da floresta.

Don DeLillo, no seu romance de 1985, *Ruído branco*, leva as suas personagens a visitar um lugar turístico que tem como nome «o celeiro mais fotografado da América». Algumas frases podem contribuir para iluminar o tema da obsessão representacional da contemporaneidade. Diz uma personagem:

«Não estamos aqui para captar uma imagem, estamos aqui para a manter. Cada fotografia reforça a aura. Consegues senti-la, Jack? Uma acumulação de energias sem nome.»

E mais à frente:

«Estar aqui é uma espécie de renúncia espiritual. Vemos apenas o que outros veem. Os milhares que aqui



estiveram no passado, aqueles que virão no futuro. Concordámos em fazer parte de uma percepção coletiva. Literalmente tinge a nossa visão. De certa forma uma experiência religiosa, como todo o turismo.»

E por fim:

«Estão a tirar fotografias de tirar fotografias.»¹

Escrito ainda nos anos 80. Só havia Internet nas universidades e em algumas instituições militares. Hoje, em todos os lugares, todos os turistas tiram fotografias (em particular de monumentos e museus). E este património de biliões de imagens é público. Todos o podem ver. Todos podem contribuir.

Corinne Vionnet cria as suas imagens a partir da sobreposição de centenas de fotografias de monumentos feitas por turistas. Resulta uma espécie de estranho fantasma, a perfeita imagem do tal tempo largo de que falava Laurie Anderson em que num mesmo instante conseguimos ver a simultaneidade sobreposta.

Dúvidas houvesse, todas estas pis-tas nos demonstram à exaustão que vivemos um momento de sobredosagem mediática, nascida e permanentemente potenciada pelo ecossistema digital em

que nos movemos. Resta tentar descobrir estratégias para encontrar sentido neste universo, percursos no caos.

Para além do romance, do conto, do teatro, do cinema, da ópera, é na televisão que, nos últimos anos, a maneira de contar histórias mais tem evoluído.

Kevin Spacey é, entre muitas outras coisas, ator principal de uma série americana de sucesso de nome *House of Cards*, que é, de alguma forma, uma revolução na maneira de distribuir e ver televisão: todos os episódios de cada temporada da série são lançados ao mesmo tempo e não em semanas sucessivas, como era tradicional. E isto não acontece num canal de televisão mas num serviço de *video on demand* americano, o Netflix.

Simultaneidade mais uma vez. E milhões de americanos (e depois todos os outros) consumiram os episódios vorazmente, vários, por vezes todos de seguida. Sem espera. Horas nisto.

Para Spacey, contudo, o verdadeiro motivo do sucesso da série não é a inovação ao nível do formato da distribuição. Diz ele:

«O público falou: querem histórias. Morrem por histórias. Estão a tor-

cer para que lhes dêmos a coisa certa. E vão falar sobre o que lhes dermos, vão devorá-lo, levá-lo no autocarro e para o cabeleireiro, chatear os amigos até verem também, twitar, blogar, partilhar no Facebook, fazer páginas de fãs, GIFs parvos e sabe Deus que mais. Vão envolver-se com uma paixão e uma intimidade com que um *blockbuster* de cinema só pode sonhar. Só temos de lhes dar o que eles querem. O prémio está aí mesmo. Mais brilhante e sumarento do que alguma vez antes.»

Vale a pena temperar este entusiasmo com as declarações de Jonathan Friedland, do Netflix, que explica como a série foi para a frente. Não houve episódio-piloto, o conceito não foi testado previamente. «Porque temos uma relação direta com os consumidores, sabemos o que as pessoas gostam de ver, e isso permite-nos prever o interesse por uma determinada série.»

O Netflix recolhe informação detalhada sobre a maneira como os seus milhões de utilizadores veem, pausam, rebobinam, classificam e comentam cada filme, cada série. Estatisticamente, sabem ao pormenor de que gostam os seus clientes.

Pergunta a jornalista Jessica Leber: «Serão algum dia os argumentos escritos para responder aos caprichos estatísticos das empresas mediáticas? Será um algoritmo a produzir conteúdo para agradar aos nichos de audiência do Netflix?» Estou certo de que a indústria de conteúdos adoraria se tudo fosse feito por máquinas, sem as imprevisibilidades humanas do talento. Uma espécie de Ministério da Verdade orwelliano a partir de uma estratégia de «vigilância» permanente do espectador.

Tomemos, contudo, como sincera a paixão do senhor Spacey pelas histórias. Parecemos estar de facto a atravessar uma idade de ouro em televisão e, sobretudo, na forma de contar histórias em televisão. Note-se o sucesso de séries como *Os Sopranos* ou *Mad Men*, *The Wire* ou *Breaking Bad*, só para citar alguns exemplos, que se dão ao trabalho de demorar dezenas de horas a contar a sua história, a situar e a dar densidade às suas personagens, a construir complexidades e tramas que criem sentido e envolvam os espectadores. A nossa atenção audiovisual pode durar horas seguidas e não apenas a meia hora a que nos tinham habituado.

Em tudo o oposto ao dilúvio de instantâneos que nos dá a Internet.

Mesmo no cinema, a aparente praga de sequelas e «prequelas», filmes desdobrados em mais filmes, universos ficcionais que atravessam filmes, jogos e séries de televisão parecem ser uma resposta à nossa necessidade de narrativas longas, mais abrangentes, mais complexas. Além de uma boa maneira de os estúdios fazerem dinheiro, claro.

Temos portanto, de um lado, milhares de milhões de pequenos elementos de conteúdo, atomizados, dispersos, cada um chamando pela nossa atenção, propagando-se na rede

como parasitas do nosso interesse, da nossa capacidade de lhes dedicar uns segundos que sejam. Aquilo a que o pessoal do *marketing* chama o nosso *share of eyeballs*, o tempo que perdemos a olhar para essas coisas. E naturalmente também o *share of wallet*, o dinheiro que gastamos com elas.

Do outro lado e em competição por um tempo mais demorado, temos séries, filmes e livros, universos ficcionais cada vez mais complexos, sagas de milhares de páginas, de dezenas de episódios que nos propõem que entreaguemos dezenas, centenas de horas da nossa vida a apaixonarmo-nos por pessoas que não existem a viver histórias que não existem em lugares que talvez existam.

Serão irreconciliáveis? Encontraremos sentido em algum dos lados? Quem nos ajudará a construir o sentido?

Ser autor era, em tempos, uma coisa única: alguém romanticamente pintado com o dom da inspiração e a suficiente disciplina de trabalho e que, por mérito artístico ou comercial, acedia aos complexos processos da edição, da produção e da distribuição e via a sua obra nos escaparates, nas salas, nos ecrãs. Em casos famosos, o reconhecimento vinha depois da morte; na maior parte, esperava-os o anonimato. Os outros, os que viam a luz da ribalta, tornavam-se os heróis da nossa cultura.

Ser autor parece hoje mais fácil que nunca: basta aparentemente ter um telemóvel, uma ideia e uma ou duas ferramentas gratuitas de *software*. Mais: mesmo ser curador, no mundo digital, mais não é do que revelar, distribuir, partilhar os conteúdos certos, mesmo quando a sua autoria é incerta. Uma espécie de democracia sem critério, um afã de ver e ser visto, onde todos podemos partir do zero, um *panopticon* onde todos somos vistos, vemos, vigiamos e punimos ou recompensamos.

E cada um destes autores encontra o seu público, seja este de meia dúzia, de milhares, ou de milhões. Na Net, a família que nos recompensava pelo nosso desenho infantil, pela nossa redação da escola, pelo nosso teatrinho, pode estar a milhares de quilómetros de distância.

Algumas das maiores estrelas da música pop atual começaram por partilhar os seus vídeos no YouTube. E esses exemplos alimentam o sonho de milhões, mais do que nunca.

Evitemos o caminho eventualmen-

te perigoso da questão da autoria e da arte, do que significa nestes tempos aceder a qualquer um destes universos. Mantenhamo-nos no magma digital. Em tempos acreditei que a democratização do acesso à tecnologia era por si geradora de uma explosão de criatividade que, por via de outra democratização, a do consumo dos *media*, naturalmente iria fazer deste mundo melhor, mais informado e mais culto.

Hoje não acredito que as percentagens se tenham alterado.

As massas continuam as massas, os turistas culturais crescem a um ritmo razoável, também por efeito do transporte *low cost*, as elites consumidoras de cultura continuam uma minoria, mais nuns países do que noutros, fruto dos mesmos fatores económicos e educativos de sempre. Alguns criadores novos conseguiram contornar os processos de seleção que o século xx tinha estabelecido — a Saatchi Gallery, em Londres, por exemplo, faz bom uso do *online*, nesse aspeto; a edição literária está a braços com esse fenómeno —, mas o mundo move-se razoavelmente como sempre se moveu.

Diria, neste contexto, que a diferença não está na qualidade da produção. O bom, o mau, o mediano continuam a conviver como sempre aconteceu, os dilemas da modernidade e da pós-modernidade permanecem. Mudou a quantidade, mudou a forma como os tradicionais representantes e difusores da arte, da cultura, do património, os *gatekeepers*, os especialistas, aqueles que fizeram disso uma carreira e, por extensão, as instituições que representam, se veem cercados por todos os lados de candidatos ao mesmo papel, leigos armados de tecnologia e da capacidade para verem e serem vistos, lutando pela sua relevância no excesso.

Já dizia McLuhan, «In the electric age, we wear all mankind as our skin», uma espécie de perturbante promiscuidade eletrónica.

Museus e monumentos, como os biliões de imagens, partilhas e comentários, histórias, livros, filmes e vídeos de todas as durações, neste imenso universo virtual, estão na mesma luta, uma luta pela relevância e atenção de quem consome a infinita paisagem mediática.

Arrume-se desde já o óbvio: museus e monumentos devem ter *sites* bonitos, funcionais e úteis, devem ter presença nas redes sociais, podem até ter já o seu próprio canal de televisão.



Mas para além do óbvio, é da área da cultura, que se poderão receber algumas reflexões interessantes, que podem ajudar a desenhar o caminho a caminhar.

Museus e monumentos, em relação à maior parte dos seus concorrentes, têm à partida uma extraordinária vantagem. Trazem consigo histórias, as tais histórias por que o público anseia. São histórias. Não precisam de as inventar. Fazem parte da História. Do passado, do presente e, esperemos, do futuro do que somos.

Descontemos desta conversa a questão da presença, da aura de estar no lugar. Isso é, concordo, ainda difícil de reproduzir. Percebamos, sim, como esta presença no espaço mediado em rede pode contribuir para potenciar esse encanto mas não só do lado de

uma empatia irracional. Também de um lado informado, de uma experiência enriquecida.

Acredito que isso é o que as histórias nos podem dar.

Em primeiro lugar, falamos obviamente da História com agá grande, aquela que pode ser revelada, interpretada e contada por especialistas, que pode enriquecer de contexto, de tempo, de antes e depois, de personagens reais, cada objeto, cada lugar. Este é o trabalho dos arqueólogos, dos historiadores, dos historiadores da arte, dos curadores.

Podemos, contudo, para além da História, no domínio da história, desenhar dois caminhos interessantes, um primeiro mais tradicional, um segundo mais inovador.

Como primeiro caminho, proponho

que os especialistas aprendam a contar histórias — os que ainda não o souberem fazer, claro. E isso quer dizer o quê? Contar histórias é uma mistura de desenrolar os ritmos certos do tempo e do espaço, de alimentar a emoção, de estimular a imaginação. E aposto — uma aposta fácil — que todos os que me leem neste momento já sentiram isto num museu, num monumento.

Nem sempre, contudo, o especialista é o melhor contador de histórias e há que forjar alianças com os que contam histórias em cinema, em televisão, em livro, em multimédia se, para além do espaço do museu e do monumento, quisermos conquistar os olhos daqueles que se movem na paisagem mediática onde a concorrência é feroz, quer de quem produz, quer de quem consome.

O verdadeiro contador de histó-

rias, com agá pequeno, é aquele que não está necessariamente preso à realidade, ao facto, à verdade. Infelizmente não só aquele que assume a sua imaginação, a sua liberdade criativa, mas também aquele que, sob o manto aparente da investigação, da inspiração na realidade — expressão sempre perigosa —, nos vende a mentira da ficção com selo de garantia de verdade.

Esta distinção é relevante. Note-se bem: não proponho a ninguém que se transformem museus e monumentos em fantasias delirantes de Dan Browns, Rodrigues dos Santos, um sem-número de autores e editores que vão povoando o universo da chamada ficção histórica —, por muito que esses autores possam contribuir para encher os cofres das bilheteiras de museus e monumentos.

Num mundo saturado de apelos mediáticos, cabe a todos os que trabalham nesta área não só saber senti-lo mas, muito mais importante, saber transmiti-lo. E se não souberem, trabalhar com quem saiba. Porque, creiam, se não o fizeram, o senhor Dan Brown fá-lo-á com grande mestria, lucro e qualidade final duvidosa.

Além de especialistas, sejamos também então contadores de histórias.

Como segundo caminho, para quem se sentir com energia para tal, para quem tiver tecnologia ou orçamento para tal (que o dinheiro é também uma tecnologia), proponho ainda a coragem de se abalar a uma tarefa adicional. Trabalhem com os vossos visitantes, espectadores, turistas, curiosos.

Entre todas as fotografias, todos os vídeos, todos os *posts* sobre monumentos, museus e as obras que albergam, entre todos estes conteúdos produzidos pelo público, alguns são sinceramente bons, alguns ajudarão a contar as histórias que queremos contar e no processo ajudar-nos-ão a criar empatia com os nossos visitantes, os nossos espectadores, e aí então, os nossos participantes.

Projetos como o *InStory* da Quinta da Regaleira, por exemplo, tentam precisamente isso, fazer dos visitantes aliados, contribuindo para construir o

mosaico multimédia que se pode sobrepôr ao lugar. E eu diria que para além de criar ferramentas específicas, é essencial saber usar aquelas onde todos estão: Facebook, Instagram, Google, YouTube. E estar atento, sempre atento.

O que se pede pode parecer bizarro mas o resultado, gratificante: além de ser curador de coleções, conservador das obras de arte, gestor, guia, divulgador do património, pede-se que desempenhem exatamente as mesmas funções neste metauniverso constituído por aquilo que todos, nós incluídos, produzimos como conteúdos sobre esses lugares e objetos. E aí, nesse mundo, mais uma vez, entre os percursos individuais dos visitantes, entre a visão que temos sobre a História (de novo com agá grande) e entre o que são os objetivos da política do património, que pode emergir o tal sentido que procuramos no excesso digital.

Tenho mais dúvidas do que certas, o que deixo não são mais do que pistas. Mais do que tudo, parece-me que é essencial que todos os que se interessam pensem a sério no assunto, não encolham os ombros em relação aos *media* digitais, onde lhes parece que estão apenas os vídeos de gatinhos a tocar piano.

Nesses lugares, nessas espécies de alucinações coletivas, está também o futuro da nossa cultura.

NOTA

1. DELILLO, Don — *White Noise*. Londres: Picador, 2002, pp. 12-13 (tradução do autor).

Património cultural: entre o acontecimento e a comunicação

Deolinda Folgado

Historiadora e investigadora na área do património industrial
Direção-Geral do Património Cultural/IHC/IHA/FCSH

O património cultural como possibilidade de ser comunicado numa sociedade global e em rede, onde o seu valor referencial se adivinha mais distanciado, deve atender à natureza da dinâmica social das trocas de informação, aceitação e assimilação. O acontecimento referente ao património cultural poderá constituir ou não um fator decisivo para a divulgação e criação de vínculos com o cidadão. Analisa-se a importância da criatividade aliada ao rigor científico, inscrito numa matriz de investigação, com recurso a meios de comunicação de massas como hipótese para a difusão do património cultural – caso dos programas de rádio *Encontros com o património*.

«Guerra dos mundos gera pânico em 1938»

Este poderia ser um título editado num qualquer diário. Um título que relatasse um acontecimento. Um desses títulos que desejavelmente vendesse jornais quando ainda não havia concorrentes como a Internet. Um desses títulos que ainda tivesse lugar na generosa distribuição de público feita entre a imprensa escrita, a rádio e a televisão. O que antecederia o *lead* da imprensa escrita.

Na costa leste dos Estados Unidos, um programa de rádio – *The Mercury Theatre on the Air* – desencadeou o pânico coletivo, no dia 30 de outubro de 1938. A Columbia Broadcasting System (CBS) interrompera a sua normal programação musical, transmitida na véspera do Halloween, para noticiar uma invasão de marcianos. Esta interrupção justificara-se por ser uma notícia extraordinária emitida em horário extraordinário. O formato desta notícia integrava reportagens externas, entrevistas, testemunhando a vivência do acontecimento onde os sons envolventes e a atmosfera foram captados, de modo que as emoções geradas se fidelizassem ao facto real do acontecimento transmitido em direto. Esta notícia singular constituiria o 17.º programa da série semanal de adaptações radiofónicas realizadas no radioteatro *The Mercury*. Caso o ouvinte radiofónico não estivesse sintonizado nesta emissora aquando da interrupção do programa musical, altura em que fora explicado que nesse 17.º programa se iria dramatizar o livro de ficção científica *A Guerra dos Mundos*, da autoria do escritor britânico Herbert George Wells (1866–1946), o qual relatava a chegada a Grover's Mill, no estado de Nova Jérсия, de centenas de marcianos a bordo das suas naves extraterrestres, perderia o início da ficção em favor do facto real transmitido em direto. A invulgar e especial dramatização deveu-se à genialidade de Orson Welles (1915–1985), responsável pela reescrita e adaptação do guião. O facto jornalístico fora criado, o poder da comunicação da rádio fora testado por mais de 6 milhões de pessoas, metade das quais sintonizara esta estação radiofónica já a notícia tivera começado. Involuntariamente, Orson Welles criou um dos factos mais marcantes da história dos *media* do século xx¹.

Folheando jornais

Ainda leio imprensa escrita. Munida de um tempo quase inexistente imergi nas notícias, ouvindo o som do papel de jornal nesse movimento do virar de página. Das memórias que me assaltam surgem, por vezes, as grandes rotativas que ainda vi em funcionamento no moderno edifício (1936) da autoria do arquiteto Pardal Monteiro (1897-1957). Localizado num dos principais eixos da capital, a Avenida da Liberdade, concebido para um dos grandes jornais da época, o *Diário de Notícias*, quando a modernização tecnológica obrigara à construção de um espaço industrial longe do histórico bairro da imprensa de finais do século XIX, o Bairro Alto. Então, a inclusão do *lettering* luminoso «Diário de Notícias» incorporou a composição plástica da fachada principal de um edifício que espelhava a vanguarda informativa.

Folheando os jornais encontro várias secções — «Destaque», «Portugal», «Local», «Economia», «Mundo», «Ciência», «Classificados», «Desporto», a área dos comentaristas e a informação relacionada com o cinema, o teatro, as exposições, ainda conteúdos próximo dos do almanaque *Borda d'Água*, e a cultura². Não leio os jornais como a hierarquia da notícia editada dita. Muitas vezes, inicio a leitura pelo fim do jornal, e, muitas, outras vezes, pela área da cultura. Com uma avidez controlada percorro as notícias da secção «Cultura», duas páginas, onde encontro subtítulos como «Artes», «Crítica de música», «Cinema», «Música», «Crítica de teatro», «Festival de música»; poder-se-á ainda encontrar «Arquitetura» ou «Livros», entre outros. Será por desatenção que nunca encontrei «Património cultural»?

Acontecimento

Fora de horas deambulo por páginas de um diário que grita as matérias mais recentes, as da véspera ou as que dera antecipadamente, de modo a cumprir a última notícia. A música tivera destaque na área da cultura desse diário. Avanço páginas adentro. Detenho-me na secção «Local» desse dia 18 de julho de 2014 do jornal *Público*. Uma página inteira fora dada a uma notícia com o título «Museu da Cortiça foi vendido em hasta pública e corre risco de desaparecer». O *lead* destacara «O espólio do "melhor



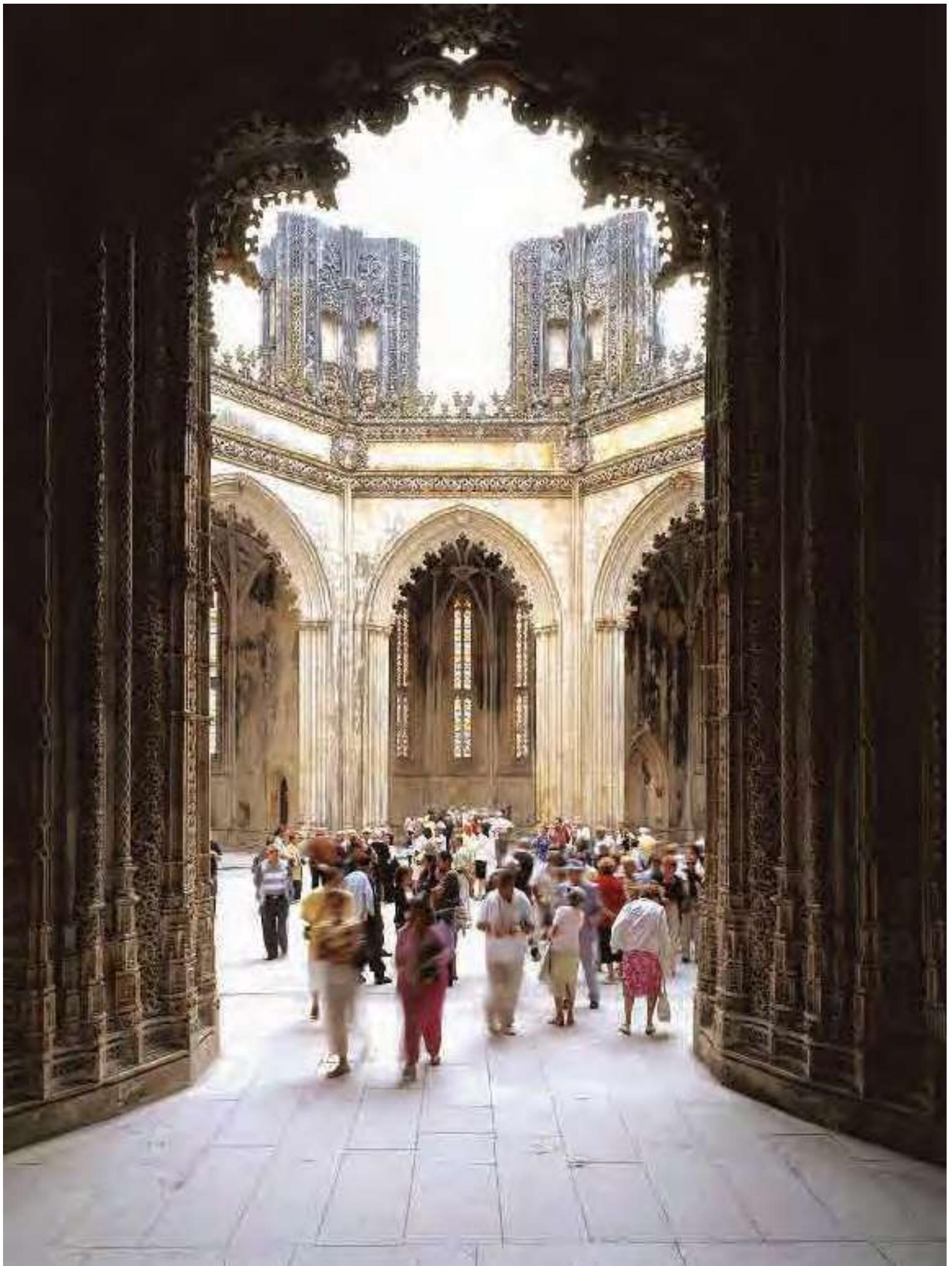
↑
Gravuras de Foz Côa.
José Paulo Ruas/DGPC, 2012.

museu industrial da Europa” foi vendido por 36 mil euros a um grupo de distribuição alimentar, mas os edifícios foram adquiridos pela Caixa Geral de Depósitos. E agora?» (Revez: 2014).

Demorei-me nessa notícia.

Decorria o ano de 1998 quando pela primeira vez entrara no recinto industrial da Fábrica do Inglês. Um calor abra-

sador, marca de um verão caprichoso, que nem a proximidade do rio Arade podia ocultar, acompanhou-me nessa travessia dos grandes portões de ferro vermelhos para o interior da fábrica. Sem qualquer diálogo com o exterior, os edifícios, que se confundiam com os elevados muros, delimitavam o generoso lote onde se desenvolvia essa atmosfera industrial distinguida pelo elegante *chalet* que ocupava uma centralidade, quase geométrica, desse recinto de trabalho. Em 2 de janeiro de 1894, inaugurara-se uma nova fábrica de cortiça, em Silves, sob a designação comercial de Avern,



Sons & Barris. Ainda que tivesse tido ampliações e atualizações tecnológicas, a Fábrica do Inglês abria-se intacta e íntegra para esse amplo pátio recebendo o estudioso, como se de um grande salão se tratasse. Na época, e ainda antes da intervenção que permitiu a conversão deste espaço em museu e em uma ampla área de restauração, aguardava-nos quieto, na sua mudez, um conjunto de secções e de máquinas, testemunho de um tempo industrial que assumira a espessura patrimonial. Há já alguns anos que a Fábrica do Inglês e o Museu da Cortiça tinham encerrado, e o risco de se perder um património insubstituível, ainda *in situ*, ao qual foi atribuído o Prémio Luigi Micheletti (Melhor Museu da Europa), em 2001, fizera-se anunciar. Dia 18 de julho foi acontecimento.

Profusão

A edição de 21 de fevereiro de 2014 do jornal *Público*, no suplemento *Ipsilon*, dera destaque a um almofariz em ágata. Um artigo da Alexandra Prado Coelho, sob o título «Como o almofariz dos Rothschild veio parar a Lisboa», relata, entre outra informação, como os tesouros artísticos, nos quais se encontrava o almofariz, guardados pelos nazis em Altaussee, na Áustria, e em várias outras minas, tinham sido destinados a integrar um museu a construir em Linz, de acordo com o pensamento de Hitler. Refere ainda que atualmente o Museu da Farmácia, em Lisboa, expõe este almofariz. Representando o período histórico associado à Segunda Guerra Mundial e ainda à profissão dos boticários, num registo cronológico mais dilatado, este almofariz foi adquirido em leilão pelo atual diretor para integrar as referidas coleções museológicas e o mencionado espaço expositivo.

Françoise Choay aponta em alguns dos seus textos o carácter nómada do património. O património cultural enquanto versão da memória coletiva em permanente construção surge como o modo de harmonizar o passado e o presente, perspetivando um futuro mais equilibrado através dos diversos valores inscritos no conjunto de bens

patrimoniais salvaguardados. A diversidade e a multiplicidade de cartas e de convenções produzidas para a salvaguarda das várias tipologias patrimoniais, cada vez mais extensas, são reflexos desse facto. A profusão dos bens culturais a preservar, a partir essencialmente da Segunda Guerra Mundial, foi tal que o património cultural, hoje, é inclusivo, estendendo-se à complexa realidade da vida contemporânea. Os conceitos de património imóvel, móvel e imaterial encerram essa vastidão inconformada que os diversos profissionais, especialistas e cientistas, encontraram para integrar esse plural universo que se pode vislumbrar através dos museus, de objetos — de arte, arqueológicos, industriais ou técnicos, entre outros —, das cidades, do edificado, da paisagem, do território, de algumas práticas sociais, etc. Atuar concertadamente sobre o património cultural, integrando-o nas preocupações do quotidiano e do cidadão, abarca a complexidade do ordenamento do território e da salvaguarda do património, da conservação e restauro, da gestão, da fruição, da rendibilidade, do estudo, dos instrumentos de planeamento, do respetivo enquadramento legal e regulamentar. O património cultural encontra-se, em suma, muitas vezes, oculto em todas as secções de um diário, sem que o cidadão se aperceba da sua verdadeira importância. Surge, muitas vezes, como um problema deste nosso labiríntico tempo, plasmado numa notícia atipicamente recheada de questões centrais para o património cultural mas que passam despercebidas nessa imagem esbatida por outra imagem que emerge diariamente.

Espuma da memória

«A anestesia da memória, quer através da ocultação de uma história geral, quer através da destruição de bens de natureza mais individual, radica sempre na ausência de um valor de referência, de uma memória afetiva. Cortou-se algures o fio do tempo. Não é pertença de ninguém. [...] A cultura de massas, decorrente da sociedade do espetáculo, atribui um comportamento desviante a quem não comunga da banalidade, do vazio preenchido pela TV, pelas revistas que promovem a TV e os célebres e novos ícones, hoje endeusados, amanhã ignorados»³.

Uma das questões mais difíceis do nosso tempo para o património cultural não é apenas a crise financeira. Um enorme universo de outros temas encerra a matéria com que hoje lida o património cultural. A perda de magia ou de uma certa inocência sobre o mundo material ou imaterial que nos cerca é transversal à sociedade contemporânea. Por mais que o património cultural possa ser plural e profuso, apesar da perda e da seleção inerente à patrimonialização, parece ainda constituir o «ferrolho emocional» atemporal, de uma memória expressiva que nos impressiona. A possibilidade que um objeto, uma paisagem, um lugar tem em proporcionar-nos emoções reguladoras atribui ao património cultural uma função que colmata esse tempo descaracterizado que nos assalta, como magistralmente Andrei Tarkosvky (1932-1986) mostra em alguns dos seus filmes. «A procura do bem-estar, ainda que empiricamente, está associada à preservação do património»⁴.

Encontros com o património I

Numa sala de trabalho do Palácio da Ajuda, no então Departamento de Estudos do IPPAR, gizou-se uma ideia lata de criar conteúdos para um conjunto diverso de suportes comunicacionais, articulados entre si. Subordinados a um mesmo tópico, poder-se-ia referir «marca», a definição dos temas referentes à diversidade do património cultural, à sua salvaguarda, à sua gestão ou fruição, referenciando recursos, meios, profissões, monumentos, museus, custos, obras, classificações, etc., e a construção dos seus conteúdos perfilaram-se como um objetivo com carácter de urgência, integrando um amplo projeto de comunicação. Na génese deste projeto encontrava-se a preocupação de sensibilizar o público em geral, transpondo a habitual mas também necessária mensagem mais direcionada para os especialistas ou profissionais da área.

Constatando essa quebra do fio do tempo entre a maioria dos cidadãos e o seu património cultural, entendido, muitas vezes, como um assunto exclusivo de técnicos e profissionais, procurara-se então recuperar esse corte, delineando-se uma espécie de sutura através de um vasto programa de ações que chegassem a um maior número de pessoas, independentemente da sua profissão, idade, origem ou identidade



cultural. Não se tratava apenas de uma procura de democratizar a informação, tratava-se, sobretudo, de formar e sensibilizar. Em suma, voltar a «ligar». Urgia dizer que o património cultural é de todos nós. « – Você, que está desse lado, faz parte, e precisamos de si para cuidar do nosso património cultural.»

Assumindo-se como um desígnio, a articulação com as escolas e com os professores surgira naturalmente. Formar para além das profissões, formar para uma cidadania ativa, parecera-nos possível e urgente.

As vertiginosas transformações tecnológicas aliadas à ausência do entendimento do património como uma matéria transversal à sociedade, compreendido na sua máxima espessura temporal e cultural, a ausência de uma comunicação de «aproximação» e a informação assente em alguns factos rapidamente esquecidos, bem como o abandono de uma ligação afetiva ou ontológica à maioria do património cultural, encerraram algumas das nossas preocupações. «Só se protege o que se conhece», frase

mais do que banal entre os profissionais que trabalham em património cultural, mas também «só se protege o que se ama». Os conteúdos para a exposição que se concebera como itinerante, mas que nunca se materializou, concluíram-se. Outros materiais de divulgação, como *flyers*, materiais didáticos, pequenas publicações sobre o património cultural ou os conteúdos para os diversos suportes informáticos acabaram por não se realizar, bem como o programa de televisão. De um vasto projeto de divulgação que deveria ter decorrido em simultâneo, realizou-se exclusivamente o programa de rádio *Encontros com o património*. Esta era a identidade do projeto global arquitetada em 2006⁵.

Encontros com o património II

A parceria desenvolvida entre a TSF e o IGESPAR/DGPC permitiu cumprir um percurso de sete anos de emissão que se concretizaram, até ao momento, em sete séries do programa *Encontros com*

↑

Imagem de divulgação do programa de rádio *Encontros com o património*.
DGPC.

o *património*. Parafraçando o texto da sua divulgação no *site* da DGPC, estes programas dedicam-se a vários temas do património, onde se fala de sítios com história, de paisagens e pessoas, o passado e o presente, sensibilizando, em simultâneo, o público para a diversidade do património e para a sua importância no quotidiano.

Durante estes sete anos (novembro de 2007–abril de 2014) realizaram-se 265 programas correspondendo a 265 temas e a 625 horas de emissão. Pelos *Encontros com o património* passaram cerca de 800 convidados que conversaram, debateram, cotejaram temas tão diversos como o património arquitetónico, arqueológico, imaterial, paisagístico, urbano, monumentos, museus, e ainda o património militar, religioso, industrial, moderno, vernáculo, conjuntos, cidades

ou território, entre outros; em suma, o património nos seus vários rostos, para além da referência a temas atuais e pertinentes para a população em geral ou a divulgação de seminários e encontros científicos.

Na definição dos temas tem-se procurado sempre conciliar o rigor científico com a criatividade, inovando na forma de comunicar o património cultural e tornando-o acessível. A utilização de um meio de comunicação de largo espectro tem permitido, efetivamente, fidelizar públicos a este programa semanal, com uma emissão de 50 minutos, apontando-se até ao momento um universo de 350 mil ouvintes⁶.

Encontros com o património é, seguramente, o programa dedicado ao património cultural e à cultura em Portugal com mais prémios arrecadados — cinco: 2010 — o Prémio Autores da Sociedade Portuguesa de Autores para o Melhor Programa de Rádio; 2009-2010 — duas Menções Honrosas, uma atribuída no âmbito do Prémio Nacional de Ambiente Fernando Pereira e outra pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM), na categoria de Melhor Trabalho Jornalístico, esta última de novo entregue pela APOM em 2012.

Em 2014 a consagração dos *Encontros com o património* ultrapassou fronteiras e ganhou o Prémio do Património Cultural da União Europeia — Prémios Europa Nostra na categoria 4 — Educação, formação e sensibilização, a par de mais 26 premiados, 4 na mesma categoria e os restantes distribuídos pela categoria 1 — Conservação, pelas categorias 2 e 3 — Investigação e Contribuição exemplar, respetivamente. O júri assinalou este projeto como sendo um exemplo de radiodifusão na área do património cultural e uma parceria bem-sucedida entre uma entidade pública e uma rádio comercial privada, com a participação de peritos nacionais, sendo um modelo de projeto que poderá ser replicado em outros países.

Comunicação como possibilidade

Pode afirmar-se que os *Encontros com o património* têm cumprido o nível da comunicação, se a entendermos como a nos refere Niklas Luhmann — produção de um conteúdo informativo, sua difusão e aceitação. As questões colocadas por este autor quanto às condições da improbabilidade da

comunicação, devido, essencialmente, ao necessário e constante ajuste do processo social, no que concerne a um acerto entre as expectativas e uma aceitação que os vincule a decisões parecem não se verificar nos *Encontros com o património*. Neste caso parece registar-se, por parte de uma comunidade alargada, onde também estão incluídos os especialistas, um interesse pelos conteúdos, demonstrado na reatividade do programa. Logo, os objetivos iniciais estabelecidos cumpriram-se. Considerando Baudrillard que a comunicação de massas exclui o saber e a cultura, uma vez que a cultura de massas é o oposto da cultura científica, os *Encontros com o património* revelam a comunicação como uma possibilidade. Ao relato do acontecimento, como um direito à informação isenta e rigorosa, ter-se-á de aliar uma estratégia de comunicação estruturada tendo também presente a natureza da sociedade e das suas múltiplas soluções em rede hoje existentes e que podem naturalmente integrar a diversidade histórica e cultural do presente.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, J. — *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

CASTELLS, M. — *O poder da comunicação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

___ — *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Vol. 1. *A sociedade em rede*. Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, vol. 1, 2002-2003, 3 vols.

COELHO, A. P. — *Como o almofariz dos Rothschild veio parar a Lisboa*. *Público*, supl. *Ípsilon*. Lisboa, sexta, 21 de fevereiro, 2014, pp. 12-13.

DEBORD, G. — *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (Prefácio à 4.ª ed. italiana). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1995.

ESTEVES, J. P. — *A ética da comunicação e os «media» modernos: legitimidade e poder nas sociedades complexas*. e atualiz. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3.ª ed. rev. e atualiz., 2007.

FOLGADO, D. — *O património e os dois «ii»: integrar ou ignorar*. A propósito de *A política do património* de Marc Guillaume. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. 45 (3/4), 2005, pp. 51-63.

LUHMANN, N. — *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 1993.

MUMFORD, L. — *História das utopias*. Trad.

Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

REVEZ, I. — *Museu da Cortiça foi vendido em hasta pública e corre risco de desaparecer*. *Público*. Lisboa, sexta, 28 de julho, 2014, p. 16.

ZUMTHOR, P. — *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

CIBERGRAFIA

TESCHKE, J. — 1938: Pânico após transmissão de «Guerra dos mundos», in DW [Deutsche Welle]. <http://www.dw.de/1938-pânico-após-transmissão-de-guerra-dos-mundos/a-956037-1>. Consultado em 1 de julho de 2014.

BRITO, L. — *Cultura: comunicação e desenvolvimento, empreendimento do Museu do Côa*. Diss. de mestrado em Engenharia Civil na especialidade de Construções, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2014. <http://www.arte-coa.pt/Ficheiros/Bibliografia/1909/1909.pt.pdf>. Consultado em 1 de julho de 2014.

NOTAS

1. Cf. TESCHKE in DW.

2. Estas secções correspondem, na sua maioria, às do jornal *Público*.

3. FOLGADO: 2005, p. 63.

4. *Idem*, p. 60.

5. Manuel Lacerda, diretor do então Departamento de Estudos do IPPAR, inicia a ponte com a TSF em 2006, com a ideia de um programa de rádio que conseguisse fazer imergir o ouvinte num tema que fosse também um ambiente sonoro envolvente; o programa de rádio *Encontros com o património* teve como equipa fundadora Manuel Lacerda, coordenador geral do programa, Miguel Soromenho, e a signatária, coordenadora da produção de conteúdos entre 2007 e abril de 2014, completando-se com o jornalista Manuel Vilas-Boas, da TSF, que deu a voz ao programa. Com a saída de Miguel Soromenho e da signatária, vieram a integrar a equipa Margarida Donas Botto e Sandra Vaz Costa. À DGPC compete a definição de conceito, elaboração de uma grelha de série anual, construção de conteúdos e guião, convites a especialistas/participantes e divulgação; enquanto a TSF tem responsabilidade na gravação do programa, montagem, emissão e divulgação na rádio; sendo que ambas as entidades promovem a divulgação, nomeadamente nos respetivos sites.

6. Para ouvir os programas de rádio *Encontros com o património*, consulte o site www.patrimoniocultural.pt ou a página www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=918070&audio.

Património imaterial: organizações e conceitos

Paulo Ferreira da Costa

Antropólogo, Direção-Geral do Património Cultural

Reflete-se sobre a diversidade de sentidos atualmente conferidos do conceito de «património cultural imaterial», que emergiu na cena internacional no quadro do trabalho específico da UNESCO para a salvaguarda da cultura tradicional/popular, em virtude do interesse que este domínio de atuação despertou entretanto junto de organizações internacionais especializadas no património material, como o ICOM, o TICCIH e o ICOMOS.

No âmbito da legislação portuguesa, o conceito de património cultural imaterial (PCI) surge referido pela primeira vez em 1985, intimamente associado ao domínio das «tradições culturais populares», em particular as de matriz oral, no único artigo que então lhe dedicou a Lei de Bases do Património Cultural (Lei n.º 13/85, de 6 de julho).

Tal como esta, também a atual lei de bases (Lei n.º 107/2001, de 9 de setembro) praticamente ignora o PCI, consagrando-lhe apenas dois dos seus 115 artigos, que contudo mantêm o património imaterial ancorado no universo dos «testemunhos etnográficos ou antropológicos», e introduzem significativas clarificações ao articulado anterior, em particular no que respeita aos modos de salvaguarda do PCI, à necessidade de uma abordagem integrada ao

património, material e imaterial, mas também à própria transformação do PCI como conceito culturalmente inclusivo no qual se integram as expressões das «minorias étnicas».

O conceito de PCI e os princípios expressos no articulado desta lei de bases, assim como o respetivo mecanismo de proteção legal cujas bases aí são instituídos, constituem naturalmente um dos referentes fundamentais do regime jurídico de salvaguarda do PCI, concretizado entre 2009 e 2010 para desenvolvimento e regulamentação desta lei, respetivamente através do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, e da Portaria n.º 196/2010, de 9 de abril.

Contudo, é a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adotada pela UNESCO em 2003 e ratificada por Portugal em 2008, que

se deve entender como o principal referente daquele regime jurídico, pois é verdadeiramente apenas com este tratado internacional que o conceito de PCI, expresso no seu artigo 2.º, se define e institui à escala mundial:

«1. Entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões — bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados — que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade [...].

2. O “património cultural imaterial” [...] manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios:

- a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial;
- b) Artes do espetáculo;
- c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
- d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;
- e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.»

Tendo conferido visibilidade a uma área de atuação patrimonial até então absolutamente secundarizada, ou mesmo totalmente ignorada, a das culturas tradicionais/populares, que constituem o objeto evidente do PCI, a Convenção despertou também o interesse imediato de diversas organizações centradas, por tradição, no património «material», móvel e imóvel.

Entre estes casos figura o do ICOM (International Council of Museums), que em outubro de 2004, reviu o seu Código Deontológico para Museus, ampliando significativamente o âmbito de ação patrimonial das instituições museológicas, até então centrado nas «coleções», para nele incluir também o «património imaterial». Não sendo explicitado no normativo, deve pressupor-se que o conceito de PCI aqui utilizado corresponde integralmente ao conceito instituído pela Convenção UNESCO 2003, considerada a legislação internacional a utilizar como



↑

Expressões do culto a Nossa Senhora da Visitação, Montemor-o-Novo.

Paulo Costa, 2012.

«referência para a interpretação do Código Deontológico» e, não obstante a ausência no texto de quaisquer princípios operacionais para a salvaguarda do PCI no campo da atuação museológica, deve considerar-se como principal mérito da revisão deste normativo a colocação do PCI na agenda dos museus a partir de então, em particular os «etnográficos».

Previamente ao ICOM, também o TICCIH (International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage), na sua Carta de Nizhny Tagil sobre o Património Industrial, adotada em julho de 2003, evidenciava já as suas preocupações quanto ao PCI, considerando a arqueologia industrial como «método interdisciplinar de estudo dos vestígios, materiais e imateriais, dos documentos, artefactos, estratigrafia e estruturas, povoados humanos e paisagens, naturais e urbanas, criados para ou em resultado de processos industriais», e integrando nos «valores do património industrial»

os «registos imateriais da indústria contidos nas memórias e costumes».

Encontrando-se ancorada numa conceção fortemente historicista, em que o registo da memória, individual e coletiva, desempenha um importante papel na salvaguarda da dimensão imaterial do património industrial, a noção de PCI expressa na Carta de Nizhny Tagil é ligeiramente reformulada em 2011, no âmbito dos Princípios Conjuntos do ICOMOS e do TICCIH para a Conservação dos Sítios, Construções, Áreas e Paisagens do Património Industrial. Sem qualquer remissão explícita para o conceito de PCI utilizado pela Convenção UNESCO 2003, este novo normativo amplia aquela noção, para nela enquadrar, para além da «memória», componente totalmente ausente do conceito instituído pela Convenção, as «técnicas e a vida social dos trabalhadores e das suas comunidades». Trata-se, contudo, de uma noção híbrida de PCI a presente nestes Princípios, ora considerado como componente intrínseca do património industrial, ora como dimensão extrínseca, que se lhe encontra «associada», como sugere o seu ponto 14.

Para além destes Princípios adotados conjuntamente com o TICCIH, as preocupações do ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) quanto à necessidade de uma atuação integrada e interdisciplinar sobre o património, material e imaterial, exprimem-se em particular na Declaração de Xi'an (2005) e na Declaração de Quebec (2008), nas quais se evidenciam distintas conceções de PCI.

No caso da Declaração de Xi'an, são consideradas como PCI «práticas sociais ou espirituais, costumes, conhecimento tradicional, uso ou atividades e outras formas de património cultural imaterial». Tratando-se do único instrumento que remete explicitamente para a Convenção 2003, e muito próxima do conceito instituído por esta, a Declaração de Xi'an diverge deste apenas quando considera como PCI não apenas as práticas presentes mas também as entretanto descontinuadas, dada a sua importância na configuração histórica da envolvente de uma determinada ocorrência monumental, mas que não se integram no conceito da Convenção. Por



processos tradicionais, sendo os mais recorrentes referidos os produtos gastronómicos e artesanais.

De que falamos, pois, quando falamos de património cultural imaterial? Face a tal diversidade de concepções, patentes não apenas no discurso comum mas também no discurso técnico dos profissionais do património, é evidente o risco da falta de operacionalidade do conceito de PCI caso a sua utilização não seja devidamente enquadrada pelas respetivas áreas de atuação patrimonial.

Tal como evidenciam as inscrições realizadas pela UNESCO desde 2009² na Lista Representativa do Património Cultural da Humanidade e na Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente, exemplos fundamentais da aplicação do conceito de PCI, instituído pela Convenção UNESCO 2003, esta funda-se em exclusivo no terreno tradicional dos estudos antropológicos, as culturas de matriz tradicional/popular. Tais inscrições em ambas as listas, relativas a festas, rituais, práticas sociais, técnicas tradicionais e, com menor expressão, saberes naturalistas de povos em todo o mundo, constituem, afinal, a materialização do objeto, dos princípios, conceptuais e operacionais, e dos objetivos da Convenção, expressando o culminar de todo o trabalho desenvolvido pela UNESCO, desde meados da década de 1980, com vista à valorização daquelas culturas, não apenas através da Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da

seu turno, a Declaração de Quebeque afasta-se em absoluto do conceito de PCI da Convenção UNESCO 2003 quando considera como «elementos imateriais» do espírito do lugar «memórias [...], documentos escritos [...], valores, texturas, cores, odores, etc.», para além de elementos com correspondência naquele conceito, tais como «narrativas [...], festividades, comemorações, rituais, conhecimento tradicional».

No que respeita ao papel e *empowerment* dos detentores na salvaguarda do PCI, questão absolutamente central na Convenção UNESCO 2003, verifica-se em ambos os instrumentos uma clara proximidade face a esta, preconizando a Declaração de Quebeque a «participação das comunidades envolvidas», através do «envolvimento das gerações mais novas, bem como dos diversos grupos culturais associados ao lugar, na definição de políticas e na gestão do espírito do lugar», e referindo a

Declaração de Xi'an a «responsabilidade partilhada dos profissionais, instituições, associados e comunidades locais» na tomada de decisões sobre um determinado elemento patrimonial.

Esta enorme multiplicidade de sentidos na utilização de uma mesma noção — inclusive no âmbito de organizações internacionais subsidiárias da própria UNESCO, a que acresce o recurso indiscriminado ao termo «imaterial» num quadro discursivo não enquadrado tecnicamente pelo conceito a que se refere a Convenção UNESCO 2003 — verifica-se igualmente na cena nacional, como atesta uma etnografia sumária da seguinte diversidade de utilizações indevidas do termo «PCI» após a ratificação da Convenção por Portugal: práticas sociais registadas em tempos mais ou menos recentes mas das quais persiste apenas a memória (coletiva ou individual, oral ou escrita); práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões de matriz não tradicional/popular; informação produzida sobre práticas tradicionais, disponíveis em suporte arquivístico ou bibliográfico; emoções (a «saudades», por exemplo) e valores morais; perceções sensoriais («odores», «paladares», «luminosidades», etc.); ambientes; pessoas e entidades coletivas de natureza eminentemente formal/administrativa; atividades e eventos de caráter não tradicional, como as recriações de «feiras medievais»; produtos resultantes de





↑
Tourada «à corda», ilha Terceira, Açores.
 Paulo Costa, 2009.

Humanidade e do Programa dos Tesouros Humanos Vivos, mas desde a Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, adotada em 1989. Todos estes programas e instrumentos, referidos no preâmbulo da Convenção, constituem o contexto indispensável para a compreensão não apenas do percurso histórico da emergência do conceito de PCI no seio da UNESCO mas também para o entendimento do seu sentido preciso e para garantia do seu caráter operatório na abordagem deste tipo de realidades sociais. É também este o contexto indispensável para a compreensão do conceito de PCI sobre o qual se funda o respetivo regime jurídico de salvaguarda³ e a tipologia de realidades sociais passíveis de proteção à escala nacional, através do registo no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial, atualmente gerido pela Direção-Geral do Património Cultural.



←
Picagem de mó em moinho de vento, Sobral de Monte Agraço.
 Paulo Costa, 2000.

↖
Produção de tapetes, Arraiolos.
 Paulo Costa, 2012.

↙
Realizando uma enxertia «de garfo» numa videira, Tábua.
 Paulo Costa, 2014.

↗
Festa de São João do Sobrado, também designada por «Bugios e Mourisqueiros», Valongo.
 Paulo Costa, 2012.

NOTAS

1. Sendo evidente a pluralidade de sentidos da identificação destes domínios nas diversas versões da Convenção, designadamente em inglês, francês, castelhano e português (traduções de Portugal e do Brasil), o Decreto-Lei n.º 139/2009 optou pela manutenção da tradução constante da Resolução da Assembleia da República n.º 12/2008 para os domínios correspondentes às alíneas a), c) e d), tendo adotado nova tradução, considerada mais adequada à terminologia antropológica, para os restantes: «b) Expressões artísticas e manifestações de caráter performativo» e «e) Competências no âmbito de processos e técnicas tradicionais».

2. Assim como as inscrições na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade realizadas em 2008, que consistem em transferências para esta lista das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade proclamadas entre 2001 e 2005, no

âmbito deste anterior Programa da UNESCO para o PCI, extinto com a entrada em vigor da Convenção.

3. Acerca dos princípios e enquadramento conceptual deste regime jurídico, cf. COSTA, P. F. — O «Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial»: da prática etnográfica à voz das Comunidades. *Atas do Colóquio Internacional «Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas»*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2013, pp. 93-115. Disponível em http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/dgpc/Políticas_Publicas_para_o_Patrimonio_Imaterial_na_Europa_do_Sul_DGPC_2013.pdf [ed. eletrónica, 2013].

A

C

O

N

T

E

C

E

LIVROS

O Exótico nunca está em casa? *A China na faiança e no azulejo* *portugueses (séculos XVII-XVIII)*

Esta exposição esteve patente no Museu Nacional do Azulejo de 17 de dezembro de 2013 a 15 de junho de 2014, assinalando os 500 anos dos contactos luso-chineses.

Partindo de uma afirmação de Peter Mason - «O exótico nunca está em casa» -, a exposição, e o catálogo bilingue que foi publicado em simultâneo, permitiram questionar se o exótico estará sempre fora de casa, ou se, pelo contrário, haverá momentos em que está «portas adentro»? Num processo complexo que leva à «descoberta» do exótico e à sua contínua descontextualização, podemos por vezes constatar que ele é criado e trabalhado no contexto original. Neste sentido, o próprio significado deste termo, que significa «de fora», passa a ter um duplo sentido.

Dividida em dois núcleos, a exposição iniciava-se com o pano de fundo dos contactos diretos e regulares entre a China e a Europa estabelecidos pelos Portugueses no século XVI, assistindo-se então à circulação de uma quantidade surpreendente de peças asiáticas na Europa, especialmente chinesas. Em Portugal, o consumo destes objetos fez da riqueza exterior um sinal de estatuto, contribuindo para a produção local de peças que revelam novas características e padrões de gosto. Disso são exemplo, no nosso país, os frontais de altar, os padrões de azulejo ditos de «camélia» e a faiança que se inspira nos modelos de porcelana chinesa.

O segundo núcleo incidiu no fenómeno da *chinoiserie*, que representou, na história do ornamento e das artes decorativas, uma das mais extraordinárias manifestações da capacidade inventiva europeia, atingindo um momento notável no século XVII. Na cerâmica, têxteis, pintura, mobiliário e arquitetura, a *chinoiserie* cria ambiências e cenografias que permitem uma evasão do quotidiano, fator essencial para a formação do exótico. Progressivamente, os ecos da China tornam-se mais distantes, criando-se uma realidade nova, que acaba por dizer mais sobre a própria Europa do que sobre a China. Trata-se de um efeito de espelho, a que o exótico está, por natureza, associado. MAPM

Revista Portuguesa de Arqueologia 17ª Edição

O volume 17 da *Revista Portuguesa de Arqueologia (RPA)*, correspondente a 2014, acaba de ser editado pela DGPC.

Destinando-se fundamentalmente a publicar os resultados de trabalhos arqueológicos realizados em território nacional, é natural que a maior parte dos artigos que compõem o presente volume reflita esta temática. Não obstante, tal como vem sendo hábito, alguns dos textos incidem sobre bens arqueológicos, móveis e imóveis, recolhidos ou situados noutras áreas do espaço peninsular. A inclusão de tais artigos

constitui, de resto, uma opção facilmente compreensível, uma vez que as fronteiras nacionais não têm qualquer relevância no estudo de monumentos ou artefactos maioritariamente produzidos em épocas que precederam em séculos ou mesmo em vários milénios a definição das próprias nações. Efetivamente, se é certo que o arco cronológico dos estudos publicados e estende do Mesolítico à Idade Moderna – sendo maioritários os que se referem ao Megalitismo (Neolítico e Calcolítico) e à Época Romana –, apenas dois deles remetem para realidades arqueológicas enquadráveis no segundo milénio. O volume agora lançado segue a imagem gráfica criada no ano passado, que veio substituir a que vigorava desde a respetiva fundação, em 1998, no âmbito do Instituto Português de Arqueologia. Os conteúdos integrais de todos os volumes até agora editados poderão ser consultados e descarregados através do seguinte URL: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/shop/catalog/revista-portuguesa-de-arqueologia/.af>

EXPOSIÇÕES

Museu Nacional de Arte Antiga *Explendores do Oriente. Joias de* *Ouro da Antiga Goa*

16 abril – 7 setembro 2014

A 12 de dezembro de 1961, face à iminente invasão das tropas indianas, que viria a ocorrer na noite de 17 para 18 de dezembro, o gerente do Banco Nacional Ultramarino em Goa tomou a iniciativa de preservar um conjunto de bens, legitimamente guardados no BNU, enviando-o para Lisboa. Parte dessa remessa era constituída por joias: depósitos efetuados por particulares, apreensões decorrentes de atividades de contrabando e de atividades investigatórias e judiciais ou, ainda, cauções de pequenos empréstimos concedidos pelo Banco.

Restabelecidas as relações diplomáticas entre a República Portuguesa e a República da Índia, e após a conclusão de um complexo processo negocial, foi entregue ao Estado indiano, em 1991, a maior parte deste espólio.

A importância histórica e artística do acervo que se conservou em Portugal foi desde logo reconhecida e a sua incorporação na coleção do MNAA, homologada sem reservas pela respetiva tutela, salientando-se também a responsabilidade da Caixa na salvaguarda do património cultural. Mais de 390 joias em ouro, algumas das quais engastadas com pedras preciosas, são pela primeira vez apresentadas ao público nesta exposição que, após uma minuciosa investigação científica, as contextualiza no panorama da produção indiana e indo-portuguesa. Pentes-tiara e outros ornamentos de cabelo, colares e pendentives, anéis, pulseiras, escapulários, brincos,

fivelas e demais objetos – que sobreviveram ao tempo e que documentam de forma expressiva a joalheria goesa dos séculos XVIII e XIX e as suas formas únicas – são mostrados a par de pinturas e gravuras que ilustram o seu uso, no quadro da identidade cultural do território. Comissários: Luísa Penalva e Anísio Franco. MNAA

Os Saboias, Reis e Mecenas. Turim 1730–1750

7 maio – 21 setembro

Os Saboias. REIS E MECENAS (Turim, 1730–1750), composta por mais de 100 obras de arte do século XVII, provenientes de vários museus e residências reais italianas, está patente no Museu Nacional de Arte Antiga até 28 de setembro. Concebida especificamente para o MNAA, pelo Museu Civico d'Arte Antica–Palazzo Madama, de Turim, Itália, a exposição decorre de uma parceria estabelecida entre o museu de Lisboa e esta reputada instituição internacional. Após o comprovado sucesso de *RUBENS, BRUEGHEL, LORRAIN. A Paisagem Nórdica do Museu do Prado*, o MNAA e a produtora *Everything is New* voltam a associar-se na realização de uma grande exposição, que traz até ao público português uma notável embaixada do rococó italiano.

Projeto realizado a partir dos acervos do Museu Civico d'Arte Antica–Palazzo Madama, da Galleria Sabauda e de vários outros museus e residências reais italianas, *Os Saboias. REIS E MECENAS (Turim, 1730–1750)* evoca o papel da cidade de Turim na primeira metade do século XVIII, enquanto capital do reino do Piemonte e destino dos grandes artistas italianos e internacionais ao serviço das estratégias de poder da Casa de Saboia. A seleção das obras (mais de 100) procura evidenciar esse processo extraordinário e os contributos das mais importantes personalidades artísticas, entre elas a do arquiteto Filippo Juvarra, responsável por todos os empreendimentos artísticos do ducado. Esta exposição devolve-nos, a partir de um espólio excepcional, os ingredientes da construção sistemática de um cenário de primeira grandeza, que em muito ilumina (desde logo pelas autorias comuns) o ambiente contemporâneo da Corte de Lisboa, de que o Terramoto de 1755 para sempre nos privou. Comissariado: Edith Gabrielli e Enrica Pagella. MNAA

Museu Nacional de Etnologia Artes de Pesca

Inaugurada a 3 abril 2014

Esta exposição resulta de uma investigação conduzida no terreno, a partir de 2004, em estreita relação com um grande número de pescadores de muitos locais da costa, associações

e instituições que intervêm no domínio das pescas. Dela resultou a constituição de uma coleção de artes de pesca que agora é posta em articulação com as aquisições feitas nos anos de 1960 pelo museu. Muitos dos objetos da atual recolha foram oferecidos pelos pescadores nossos interlocutores. Outros resultaram do acordo de colaboração com várias capitânias do porto que permitiu transferir para o museu artes e instrumentos de navegação apreendidos porque considerados em situação ilegal.

A documentação produzida ao longo dos anos de pesquisa dá conta dos discursos dos pescadores sobre as normas que condicionam a sua atividade e se refletem na própria materialidade dos objetos, sua definição e instabilidade: permitidos ou não conforme o momento do ano, os locais, as leis que se foram sucedendo e até a compreensão e avaliação casuística.

A recolha procurou preencher a maior diversidade de artefactos e tipos de materiais, técnicas, processos e funcionalidades, sobre a qual elaborar um sistema de classificação para o seu inventário nos museus, tomando em conta outros já produzidos por diferentes autores e instituições. O fio condutor da exposição delinea essa proposta de classificação para as artes de pesca, não isenta de imprecisões e incertezas.

A humanidade das práticas de pesca e a compreensão dos seus contextos sociais e organização do trabalho estão expressas nas filmagens feitas durante os anos de pesquisa, observação e constituição da coleção e, de algum modo, nas imagens dos pescadores que no início do século XX passaram a ter a sua fotografia nos registos de inscrição marítima e agora habitam a exposição.

Versão do catálogo da exposição disponível em: <http://mnetnologia.wordpress.com/exposicao-temporarias/>

Áudio-guia gratuito disponível em aplicação para telemóvel (Audite). JPB

Museu Nacional de Arte Contemporânea Pires Vieira. Antológica: da pintura à pintura

Esta exposição constituiu a primeira antológica dedicada à obra de Pires Vieira. Face ao volume de «obra» existente, à surpreendente consistência do percurso realizado, com articulações e interpelações que perpassam décadas e fases, foi criada uma parceria entre o MNAC-MC e a Fundação Carmona e Costa, por forma a contemplar uma visão de conjunto do percurso criativo deste artista.

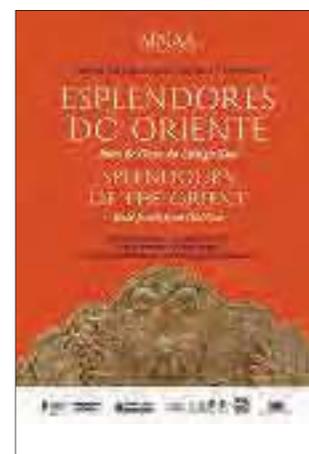
Pires Vieira afirma-se com a geração de 70, inicialmente em conotação com o grupo francês Supports-Surfaces. No entanto, a cada década seguinte, conquista novo fôlego e surpreende pelas abordagens e desafios, numa atitude de



*O Exótico nunca está em casa?
A China na faiança e no azulejo
portugueses (séculos XVII-XVIII)*



*Revista Portuguesa de
Arqueologia
17ª Edição*



*Museu Nacional de Arte Antiga
Esplendores do Oriente.
Joias de Ouro da Antiga Goa*



*Museu Nacional de Arte Antiga
Os Saboias Reis e Mecenas.
Vitor Amadeu de Saboia,
duque de Saboia, com Marte,
Francesco Antonio Mayerle, 1755*

A

independência, com um trabalho que se centra na pesquisa, questionamento, empirismo e contenda face aos limites da pintura. As próprias referências artísticas de Pires Vieira revelam uma correspondência aberta entre distintos períodos históricos. Para além do grupo Supports-Surfaces, o artista estabelece uma relação com Cézanne, Monet, Matisse, Rothko, Ad Reinhardt e o minimalismo americano, o espacialismo italiano, o expressionismo abstrato, entre outros.

C

O trabalho de Pires Vieira centra-se na exploração da cor e do suporte, por via da «desconstrução» da pintura, do processo de desmaterialização, da conquista da tridimensionalidade e da resolução compositiva no plano frontal. Com recorrente prática da mimetização, variação e seriação, desenvolve uma forte relação com a palavra e com a criação de um léxico signico ligado à memória, numa atitude crítica, de crescente reflexão e descoberta sobre a essência da arte na vertente da pintura.

O

Do fim e do princípio, porque tudo coexiste num percurso surpreendente da pintura à pintura. AG

Botânica de Vasco Araújo

13 março – 18 maio 2014

N

Através de 12 objetos escultóricos, o artista aborda o tema da representação do «exótico» pela cultura colonial dos séculos XIX e XX. Uma Ditadura que sustentou um império colonial até 1975, um dos últimos no contexto do continente europeu a ser desmembrado, assim como uma descolonização abrupta e traumática explicam, em grande medida, o tardio desenvolvimento dum pensamento pós-colonial.

T

Vasco Araújo é um dos artistas que mais tem refletido sobre o «exótico», indagando de forma crítica as suas formas de inserção e permanência no imaginário nacional. Nesta série, alude a várias questões que estão na origem da sua constituição e utilização como produtor de estereótipos e desagregações culturais nas sociedades colonizadas. As imagens de arquivo que o artista seleccionou são um mapa das muitas cambiantes que o processo colonizador teve em que, independentemente do lugar e da cultura, o que prevalece é a violência sobre o Outro e a sua redução a «primitivo», num quadro de deturpada interpretação evolucionista da espécie.

E

Botânica é uma série incómoda, desafiante da nossa habitual modorra perante um passado comprometedor. As imagens com que o artista nos confronta são, ainda hoje, polémicas, muitas foram resguardadas do olhar das gerações que se seguiram ao império e à guerra colonial, como forma de desresponsabilizar consciências e introduzir semânticas opacas de lusotropicalismo e lusofonia.

C

Botânica também faz parte dum discurso de resiliência para com o comodismo artístico e a ignorância do passado mas, acima de tudo, afirma a possibilidade dum pensamento crítico sobre a nossa história colonial, a imigração, os bairros problemáticos, as políticas de integração, o multiculturalismo de fachada ou uma lusofonia economicista recheada de interesses económicos e estratégicos. ET

E

PROJETOS

Museu Nacional de Arte Contemporânea Acordo de Mecenato com a Sonae

O MNAC – Museu do Chiado e a Sonae celebraram um acordo de mecenato para os próximos cinco anos no dia 19 de fevereiro de 2014.

O acordo possibilita a realização de três residências artísticas através do projeto *SONAE/MNAC Art Cycles*, a criação do *Prémio SONAE Media Art* para distinguir trabalhos na área de multimédia e o *naming* Sonae à sala polivalente do MNAC, que será dedicada à arte multimédia.

Esta aposta da Sonae numa parceria duradoura com o MNAC é a primeira grande iniciativa da Sonae na área da cultura em Lisboa e resulta do reconhecimento do posicionamento distintivo do museu, com foco na contemporaneidade, e da ambição que tem demonstrado em promover novas dinâmicas de promoção da arte que estão alinhadas com as políticas e valores da criatividade, da inovação e do empreendedorismo que são também os da Sonae.

O projeto *SONAE/MNAC ART CYCLES* apoia a criação de projetos artísticos nacionais e internacionais que possam refletir sobre as transformações sociais, paisagísticas, arquitetónicas, históricas e comunicacionais na contemporaneidade.

O projeto a desenvolver culminará com a sua exposição pública no MNAC-MC.

A primeira residência artística será do artista Daniel Blaufuks e a exposição resultante será inaugurada em dezembro de 2014.

O *Prémio SONAE Media Art* é bienal e tem como principal objetivo afirmar-se como um incentivo à criação artística nacional na área do multimédia, cuja importância tem vindo a acentuar-se no contexto da arte contemporânea internacional. O prémio abrangerá as formas de criação contemporânea que vão desde a imagem ao som, incluindo a exploração do *media* vídeo, computação, som e *mixed-media*, em que outras formas de arte como a performance, a dança, o cinema, o teatro ou a literatura poderão ser incorporadas.

A sua primeira edição será em 2015. AC

Torre de Belém Celebração dos 500 anos

Entre os finais de 2014 e durante o ano 2015 terá lugar um conjunto de iniciativas para a celebração dos 500 anos do início da construção da Torre de Belém. Pretende-se chamar a atenção dos portugueses, do numeroso público estrangeiro que a visita, de historiadores e outros investigadores para a significativa história deste monumento, inscrito na Lista do Património Mundial da UNESCO, desde 1983.

A Torre de Belém, mandada construir por D. Manuel I como parte integrante de um inovador sistema de defesa da barra do Tejo, delineado por D. João II; edificada entre 1514 e 1519 pelo arquiteto militar Francisco de Arruda, é hoje reconhecida como ícone da cidade de Lisboa, elemento referencial na zona ribeirinha da cidade, e elemento simbólico da memória de um tempo em que Portugal foi a primeira potência comercial e marítima do ocidente europeu.

A partir de outubro de 2014, prolongando-se por 2015, e em colaboração com a Câmara Municipal de Lisboa, o Centro Cultural de Belém, o Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, os CTT, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, a EGEAC e outras instituições e empresas terão lugar várias exposições, concertos, o congresso internacional *SPHERA MUNDI – Arte e Cultura no Tempo dos Descobrimentos*. ICA

Programa Encontros com o Património Prémios

O programa de rádio *Encontros com o Património*, emitido semanalmente desde 2007 numa parceria com a TSF, foi distinguido com o Prémio da União Europeia para o Património Cultural / Prémios Europa Nostra de 2014, na categoria Educação, Formação e Sensibilização. Dedicado exclusivamente ao Património Cultural entendido na sua máxima diversidade, na sua complexidade de saberes e na sua importância social e económica para as sociedades atuais, este programa insere-se na estratégia de comunicação da Direção-Geral do Património Cultural, com o objetivo de estimular o interesse e contribuir para a formação do público em geral neste domínio, procurando criar um canal permanente de difusão, em colaboração com um meio de comunicação social dinâmico, interventivo e de largo espectro de ouvintes, a TSF. Contando com cerca de 270 programas emitidos, 650 horas de emissão e a participação de cerca de 820 convidados, os programas permitiram debater um conjunto de temas muito diverso, do património edificado ao património móvel e imaterial, passando pelo património urbano, arquitetónico, arqueológico e paisagístico, pelos museus, monumentos e palácios, por temas do património moderno, militar, religioso, industrial, vernáculo, entre outros, procurando a atualidade com interesse para o público e para os especialistas, conciliando o rigor técnico com a criatividade e desse modo tornar os temas acessíveis a um maior número de pessoas.

Seguramente o programa dedicado ao património cultural e à cultura em Portugal com maior continuidade teve igualmente outros prémios em 2010, o Prémio Autores da Sociedade Portuguesa de Autores para o Melhor Programa

de Rádio em 2009-2010 duas menções honrosas, uma atribuída no âmbito do Prémio Nacional de Ambiente Fernando Pereira e outra pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM), na categoria de Melhor Trabalho Jornalístico e de novo em 2012 pela APOM. ML

Rede Portuguesa de Museus Formação, adesão

No ano de 2014 foram retomadas as ações de formação direcionadas para os profissionais de museus da Rede Portuguesa de Museus. Os temas das ações que decorrem ao longo do ano foram escolhidos na sequência de uma auscultação de necessidades mais prementes, levada a cabo em 2013 junto dos museus da Rede.

Assim, para além das ações de formação já concretizadas (Inventário do Património Cultural; Vigilância, Atendimento e Segurança; Conservação Preventiva; Património Imaterial), decorrerão ainda durante este ano iniciativas de formação sobre Acessibilidade e Inclusão, Educação e Serviços Educativos, e Marketing Cultural e Comunicação. Em momento oportuno serão dados a conhecer o calendário e os temas das ações de formação a realizar em 2015 para os museus.

Após uma longa interrupção, foram retomados em 2013 os processos de credenciação de museus que tinham anteriormente manifestado interesse em aderir à Rede.

Durante o primeiro semestre de 2014 foram concluídos os processos de adesão à RPM do Museu da Marioneta (Lisboa, EGEAC), dos Museus Militares do Porto e de Elvas (Estado Maior do Exército), do Museu Municipal de Ourém (Câmara Municipal), do Museu do Côa (Fundação Côa Parque) e do Museu Municipal de Sesimbra (Câmara Municipal) que assim vieram reforçar a RPM que engloba um conjunto de 142 museus portugueses. Destas novas adesões à RPM nota na página da Rede no *Facebook*, criada no início do ano com o objetivo de constituir uma nova e dinâmica plataforma de divulgação e partilha das iniciativas dos museus RPM. MBO

Imóveis afetos à DGPC Estudo sobre acessibilidade

O Departamento de Estudos, Projetos, Obras e Fiscalização da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) está a desenvolver um estudo de diagnóstico e avaliação das condições de acessibilidade das áreas visitáveis nos imóveis afetos. Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise sistemática da situação atual, identificar os principais problemas, formular sugestões para os ultrapassar e definir prioridades de ação que possam apoiar a direção na escolha dos investimentos a fazer. O grupo de trabalho é pluridisciplinar e integra uma *designer*, um arquiteto e uma especialista em comunicação acessível, contando com o contributo dos técnicos



Museu Nacional de Arte Contemporânea
Pires Vieira. Antológica:
da pintura à pintura



Museu Nacional de Arte Contemporânea
Botânica, de Vasco Araújo



Museu Nacional de Arte Contemporânea
Acordo de mecenato com a SONAE



Torre de Belém
Celebração dos 500 anos

do Departamento, bem como das direções dos imóveis afetos.

Como as boas práticas internacionais recomendam, o conceito de acessibilidade adotado neste estudo centra-se no visitante e vai muito além das questões arquitetónicas. É encarado nas suas múltiplas facetas como um tema global, envolvente e transversal, abrangendo todos os setores de atividade das instituições e todos os seus funcionários. Foram identificadas 10 áreas temáticas com impacto nas questões de acessibilidade, a saber: edifício (1), localização e orientação (2), exposições (3), comunicação e divulgação (4), segurança (5), consultoria (6), formação das equipas (7), emprego e voluntariado (8), avaliação (9) e política de gestão relativa à acessibilidade (10). O conforto do visitante é uma preocupação subjacente a todos estes assuntos. Como metodologia, foi concebida para cada área temática uma grelha de recolha de dados que possibilita uma análise qualitativa mas também quantitativa da informação. Parte das grelhas é preenchida por observação direta em visita aos locais feita pelo grupo de trabalho e outra parte, em entrevista a diretores e outros membros de equipa. Trabalho iniciado em 2013 com os cinco monumentos tutelados classificados pela UNESCO como Património da Humanidade, até ao final de 2014 estará igualmente concluído o estudo dos imóveis afetos à DGPC mais visitados durante o ano passado. cm

Parceria DGPC-CHAM Estudos arqueológicos em cidades e sítios da expansão portuguesa

A Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) colaborou com a missão arqueológica luso-marroquina que envolve o Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar (CHAM), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade dos Açores, a Escola de Arquitetura da Universidade do Minho e a Direction du Patrimoine Culturel de Marrocos. A missão prevê a realização de estudos arqueológicos em cidades e sítios da expansão portuguesa, nomeadamente nas regiões marroquinas de Tânger-Tetuão e Doukkala-Abda. Neste contexto, foi solicitada a cooperação da DGPC nas áreas da conservação e restauro e das arqueociências (arqueozoologia), envolvendo a participação de duas técnicas do Departamento de Estudos, Projetos, Obras e Fiscalização (DEPOF): Antónia Tinturê e Sónia Gabriel.

Os trabalhos decorreram durante a segunda quinzena de junho de 2013 na antiga vila portuguesa de Alcácer Ceguer, um dos sítios arqueológicos mais importantes da expansão portuguesa. No local, procedeu-se ao exame diagnóstico, com o objetivo de elaborar uma proposta global de intervenção, faseada conforme as prioridades do sítio. Os trabalhos de campo consistiram no mapeamento dos materiais de construção, na observação das patologias e intervenções de restauro antigas e na recolha de amostras de argamassas, pedra e pigmentos para análises laboratoriais, a realizar no âmbito

do Programa Hércules. No final da campanha, foram definidas estratégias de conservação para implementação a curto/médio prazo. Na área das arqueociências, a intervenção teve como objetivo o estudo arqueozoológico das faunas recuperadas durante as escavações realizadas nos anexos da antiga Casa dos Capitães de Azamor, um dos expoentes máximos da arquitetura civil manuelina em Marrocos. Os trabalhos, realizados durante a primeira quinzena de julho de 2013, permitiram a identificação dos ossos de animais (peixes, aves e mamíferos) recuperados numa estrutura negativa ali escavada. Trata-se dos primeiros estudos arqueozoológicos sobre a alimentação e exploração dos recursos animais em época pós-medieval no território marroquino, prevendo-se que integrem a monografia sobre o sítio a editar em 2014.

Os resultados alcançados em ambas as áreas evidenciam a pertinência da colaboração da DGPC em futuras campanhas, no âmbito da sua ação de promoção do estudo, conservação e divulgação do património de origem portuguesa no mundo. sg

Torre Belém, Lisboa Substituição do passadiço de acesso

O passadiço de acesso à torre, encontrava-se muito degradado devido à oxidação do aço de que era composta a sua estrutura tubular e carecia de uma reparação urgente. Tinha sido construído, com caráter provisório, em 1996, quando se realizaram os trabalhos de conservação e restauro das fachadas da Torre e depois de ter sido demolido o original, de madeira, por se encontrar em muito mau estado.

Em 2011 depois de ter sido assumida pela Direção do IGESPAR, IP. a necessidade e a urgência de uma intervenção, foi desenvolvida uma proposta, tendo em conta vários pressupostos, amplamente discutidos, como o material, a resistência, a conceção, a implantação, a orientação, a relação com a envolvente e os custos de construção e de manutenção.

O desenho do novo passadiço, inspirado no projeto original de 1960, foi orientado para nascente a partir da escada do cais da torre, permitindo uma ampla fruição do monumento a partir do anfiteatro. Alinhado com o percurso pedonal do jardim fronteiro, como então preconizavam os seus projetistas, foi construído em madeira de azobé (*lophira alata*) por se tratar de uma madeira densa e resistente, adequada para um ambiente agressivo em termos atmosféricos e marítimos, mas também em termos de utilização, já que nele circula mais de um milhão de pessoas por ano.

A sua estrutura é formada por um sistema de vigas e pilares de madeira, cravados em lintéis de betão no fundo do espelho d’água e ligados entre si por encaixes, reforçados por elementos de aço inox. Para além da substituição do passadiço

procedeu-se também a um conjunto de trabalhos diretamente relacionados tais como a remoção das areias (cerca de 1600 m³) e a substituição das comportas para limpeza do espelho d'água, a reparação pontual da escadaria do anfiteatro e do muro superior e a conservação e consolidação do cais embarcadouro da torre.

Os trabalhos decorreram durante o verão de 2013 e o passadiço foi aberto ao público em novembro, mantendo-se sempre o acesso dos visitantes ao monumento. AS

Torre de Belém, Lisboa Sistema de controlo e gestão de fluxos de visitantes no interior

A Torre de Belém, devido à sua função original, apresenta características construtivas e morfológicas que não facilitam a circulação dos visitantes no interior, sobretudo quando a afluência é elevada. Um dos elementos que constitui, há muito, foco de alguma tensão entre os visitantes era a escada em caracol, único acesso vertical entre os cinco pisos da Torre e razão de um número elevado de reclamações.

No sentido de reger e disciplinar o acesso dos visitantes ao corpo da Torre a partir do terraço do baluarte, foi estudado e instalado um sistema de controlo e gestão eletrónica de fluxos, programável em função das circunstâncias. O sistema é composto por dois torniquetes, colocados no primeiro piso, que limitam o número de visitantes e por *tablets* informativos à entrada da escada em caracol, em cada um dos pisos, com indicação do sentido de acesso permitido em determinado momento.

O torniquete de entrada é bloqueado uma vez atingido o número máximo de visitantes, previamente estipulado (150 = 30 visitantes x 5 pisos), sendo reativado automaticamente assim que se registem passagens no torniquete de saída. O *tablet*, colocado sobre os vãos de acesso à escada, em cada um dos pisos, informa qual o sentido de acesso (ascendente ou descendente) no momento, com setas a verde e a vermelho, bem como o tempo remanescente para a sua mudança através de um cronómetro digital em contagem decrescente. Para quem se encontrar no interior da escada a indicação da mudança de sentido das setas é perceptível através de um sinal sonoro, induzindo as pessoas a saírem da escada no piso mais próximo.

O sistema está em funcionamento desde maio de 2013. AS, AT

Estudo Os Museus Nacionais

Com início no último trimestre de 2014, e prolongando-se por um ano, vai ser realizado um estudo de públicos dos museus geridos pela Direção-Geral do Património Cultural, tendo

como objetivo central a caracterização de perfis dos visitantes destes museus, utilizando um questionário que será preenchido *online*, em cada museu, pelo próprio visitante.

Iniciativa da DGPC em colaboração com o Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE-IUL, trata-se de um projeto estruturante e inovador já que se trata do primeiro estudo realizado no País que compreende uma amostra representativa dos visitantes de museus nacionais (serão inquiridos mais de 30 mil visitantes).

O questionário, a preencher na sequência da visita ao museu, encontra-se disponível em português, espanhol, francês e inglês e pretende avaliar, entre outros elementos onde se incluem os dados sociográficos do visitante a perceção do público em relação às formas de divulgação e comunicação utilizadas pelo museu; a forma como o museu (a exposição ou outro tipo de oferta cultural, bem como os demais serviços prestados) corresponde às expectativas do visitante; o tipo de relação que se estabelece entre o público e o museu; as características da visita.

Os resultados deste projeto serão fundamentais para a futura definição de estratégias de captação, fidelização e aumento dos visitantes dos museus geridos pela DGPC, bem como para a implementação de políticas culturais que melhorem o acesso à cultura, aos museus e às suas coleções. CM

ENCONTROS

8.º Encontro Ibero-Americano de Museus em Lisboa 22 Países do Programa Ibero-museus

Portugal é um dos 22 países da América Latina e Central e da Europa, membros do Programa Ibero-museus, fazendo ainda parte do grupo de 11 países que integram o respetivo comité intergovernamental. Considerando o interesse estratégico da participação portuguesa nesta cooperação internacional e perspetivando a potenciação desta iniciativa para a comunidade museológica nacional, a Direção-Geral do Património Cultural e o Ibero-museus organizam o 8.º Encontro Ibero-Americano de Museus, de 13 a 15 de outubro de 2014, no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa.

Entre os objetivos deste encontro salientam-se o aprofundamento do conhecimento mútuo das realidades museológicas destes países, o estímulo à reflexão em torno do estado da questão das políticas públicas para museus e o debate de ideias para a evolução dos museus ibero-americanos. O tema escolhido para esta edição – *Caminhos de futuro para os museus* – insere-se na linha de vários estudos recentes que têm levantado questões emergentes quanto à evolução dos museus no horizonte de 2020 ou década seguinte. A crise económica, a diminuição do financiamento



Torre de Belém
Sistema de controlo e gestão de fluxos de visitantes no interior



Torre de Belém
Novo passadiço de acesso



8.º Encontro Ibero-Americano de Museus em Lisboa
22 Países do programa Ibero-museus



Mesa redonda
Património 40 anos depois

público, as mudanças demográficas e a rápida evolução digital são alguns dos fatores que influenciam o devir dos museus e de outras entidades culturais. Se estas e outras tendências são detetáveis em países europeus e norte-americanos, importa compreender qual a sua expressão no Centro e no Sul do continente americano e quais as questões prospetivas emanadas dos sectores museológicos deste espaço geográfico que foi palco da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, cujo impacto na museologia mundial é generalizadamente conhecido. Combinando um leque de conferencistas nacionais com as apresentações dos representantes dos setores museológicos dos países ibero-americanos, o Encontro constitui uma oportunidade de diálogo e de perspetivação futura para os profissionais e decisores políticos deste espaço territorial e cultural. MBO

Mesa redonda **Património 40 anos**

A DGPC associou-se às comemorações dos 40 anos passados sobre o 25 de Abril de 74, promovendo uma mesa-redonda dedicada a passar em revista a transição e a evolução de diferentes áreas do património – antes, durante e após 1974. Com a participação de Jorge Custódio, Simonetta Luz Afonso, Luís Raposo, Paulo Pereira e José Manuel Fernandes, moderada por Manuel Vilas Boas e gravada pela TSF para transmissão no dia 25 no programa *Encontros com o Património*, ficando disponível para audição em podcast (www.patrimoniocultural.pt).

Temas como os avanços e conquistas mais importantes, após o 25 de abril, na proteção do património cultural, a evolução dos diferentes modelos de gestão do património ao longo destes 40 anos, a democracia e a abertura ao exterior, a novas ideias e novas modas, o impacto da revolução na nova forma de entender a arquitetura, a construção e o território, as conquistas da arqueologia, os modelos de gestão dos museus, as carências de uma verdadeira educação patrimonial ou a importância das várias inscrições de monumentos, cidades e bens imateriais na lista do Património Mundial da UNESCO foram o mote para uma discussão acesa, que mostrou claramente que ainda há um grande espaço para o debate de ideias sobre o futuro do nosso património. ML

Workshop Fotografia, Investigação, Arquivo, Museu Nacional do Teatro

Em maio de 2014 decorreu, no auditório Museu Nacional do Teatro, a reunião científica internacional *Workshop Fotografia, Investigação, Arquivo*, organizada em parceria com o Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. O Museu Nacional do Teatro tem apostado fortemente no estudo e investigação do seu acervo fotográfico, procurando parcerias com diversas instituições de investigação universitária, desde a Universidade de Évora à Universidade de Lisboa, à Universidade

Nova de Lisboa e à Universidade Católica, cujos investigadores marcaram presença nesta reunião. O *Workshop* contou com 46 comunicações de especialistas que abordaram temáticas tão diversas como a História da Fotografia, a Fotografia Teatral, a Arquivística Fotográfica, a Museografia Fotográfica e a Conservação de Fotografias, entre outros. Destaca-se o elevado número de participantes, entre os quais representantes do Instituto Universitário Europeu, Biblioteca Nacional de França, FUNAI-Ministério da Cultura do Brasil e da Universidade Pompeu-Fabra de Barcelona-Espanha, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Câmara Municipal de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Presidência da República, Assembleia da República e Polícia Judiciária. Por fim são de referir as comunicações do Museu Nacional de Arte Antiga, do Arquivo de Documentação Fotográfica da DGPC e do Museu Nacional Teatro, que marcaram a forte participação da DGPC e a sua importância como detentora de fundos fotográficos. JA

abstracts

page 6

Forsaken heritage

Álvaro Domingues

The problem with heritage is not knowing what it is, what to do with it or how useful it can be. Perhaps because the future is so uncertain and menacing, and the present a spinning sensation, it becomes more and more difficult to build the past with its endless identity narratives and collective memories flowing into heritage. This is why, while things run murky and unsteady, there is an increasing love for the past, for the poetic portrayal of ruin, dysfunction and the forsaken. The more uncertain, bitter and difficult the present is, the greater is the mystification of a happy past, a lost paradise, a golden age and... an inescapable impulse to preserve and rescue it all from destruction and extinction.

page 16

Towards a sustainable and social heritage management

Enrique Saiz Martín

Drawing on the experience of managing cultural heritage in the region of Castilla y Leon during the past three decades, which involved a new perception of cultural assets – from a theoretical, legal, technical and social perspective – and an increasing participation of the community in cultural issues, this article reflects on new approaches and challenges requiring an innovative political action from the public authorities. This will involve sustainable conservation, asset protection and promotion and participation of users, managers and owners as key players in the upkeep of cultural heritage values. Particular focus is given to creating a common European citizenship that is culturally sensitive. To achieve this aim, priority should be given to education campaigns involving children, youth and their families; enhancing accessibility by improving infrastructure and introducing new technologies that ensure a better understanding, at a sensory and cognitive level, of the meaning of cultural assets.

page 26

The historic urban landscape of Seville. Towards an open and innovative management tool

Román Fernández-Baca Casares

Pedro Salmerón Escobar

The exercise of government authority implies handing down cultural assets to future generations in optimal conditions. This requires strict knowledge-based actions and an appropriate sustainable management. Within this context and drawing on the experience gained by working with UNESCO's World Heritage Centre in 1999 on the development of indicators for World Heritage historic cities, the Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico is launching an experimental project for the Historic Urban Landscape of Seville. It is meant to provide guidelines on the most appropriate course of action taking into account the major role played by the Guadalquivir River, while also defining a potential future project for the city.

page 34

Memory and duration – public space lingering on in time and eventually changing

Pedro Brandão

We will be addressing Memory and Duration, as we place urbanity against temporality and relate the former to spatiality (the inverse rule seems to prevail when a city can describe its past, and the past can describe the city shape). In "Being and Time", Heidegger argued deeply in favour of a modern temporality focusing on the future. He consequently ousts the time factor as though it was a sequence of no-longer-nows or rather a one-way flow (a river flowing under a bridge towards the sea). Might we (should we?) also consider a transforming project where temporality runs from future to present in search for signs of identity? The first part of the article deals with the concept of memory and what it represents in terms of urban identity; the second part focuses on the notion of duration of a city, its elements and its temporality; in the third and concluding part, reference is made to some hidden authors in an attempt to bring to light less evident, but perhaps more promising, theoretical support on the subject of fleeing in the face of death. What does that mean?

page 42

Good and bad government

Lúcia Saldanha Gonçalves, Mário Fortes

The inseparable character of space and fact as applied to the cultural heritage safeguarding process, a general-to-specific approach and valuation of the social costs involved presume a structuring role for culture, action as a cultural process and a focus on the space variable in achieving knowledge. Managing and planning are combined with a strategic thinking culture where public, collective and private interests play an important role in determining how society and territory will function. This implies setting priorities on behalf of public interest and collective well-being.

page 56

Rehabilitation or fraud?

José Aguiar

To attribute heritage value to a city is not a thing of the past. Rehabilitation is not a new practice either (contrary to our current political discourse); there is a history behind involving different factors such as social and integrating (the right to the city), democratic (participatory processes), and environmental (public space renewal vs. ecology). Bearing in mind problems affecting matter, time and space, Rehabilitation seen from an architectural perspective is one of the most captivating project activities; yet, at a time when culture became synonymous with consumption and consumption became synonymous with culture (Boaventura Sousa Santos), former identity passions were replaced by a new fetishism and heritage consumerism: current public policies have led to social segregation and to an appalling architectural fraud.

page 70

The Museu Nacional de Arte Antiga and the Museo Nacional del Prado: two management model case studies

António Filipe Pimentel,
Miguel Zugaza Miranda

The new programme strategy for the MNAA clearly strengthened collective perception of the museum, at the national and international levels, based on an exponential increase of visitors. However, budget constraints (aggravated by the current crisis), a rigid management model, recruitment restrictions and an aging workforce can highly jeopardise project implementation and lead to a dead end: an increase of public perception will further expose the museum's weaknesses, which will quickly worsen in the coming years, anticipating an inexorable return to a depressive cycle. In a pressing search for alternative models, where international and national experiences were considered, the path followed by the Museo Nacional del Prado could prove to be particularly pertinent.

page 82

Heritage and intimacy

Paulo Pereira

Built heritage is often seen in its "classic" meaning as enshrined in international treaties and conventions: monuments, groups of buildings, sites and cultural landscapes. A broader concept includes another heritage value: museums. However, considering the world we live in, attention should also be given to other "minor" values arising from a unique, radically "interior" or rather "intimate" perspective. This could be the way to contest, or to provide new alternatives to, a consumerist heritage approach that is prevalent today.

page 86

Cultural heritage sustainability: reflections and challenges

Luis César Herrero Prieto

The past five years have seen a large progress in the use of economic analysis tools for understanding cultural heritage as a production resource and a catalyst for economic behaviours such as demand and supply. Nevertheless, these years have also been important to confirm certain transformations related basically with the extension of the concept of cultural heritage, a duality in cultural consumption patterns and an astounding proliferation of related institutions. One of the challenges facing management of cultural heritage in future is a long-term concept of sustainability focussing on economic, cultural and ecological perspectives.

page 92

Architecture of culture: heritage of the future

Nuno Grande

This article provides an insight into the recent history of cultural and heritage policies in Portugal by means of six contemporary cultural amenities that are "characters" in this narrative – the Head office-Museum of the Fundação Calouste Gulbenkian (inaugurated in 1969); the Centro de Arte Moderna (1983); the Centro Cultural de Belém (1992); the Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1999); Casa da Música (2005); and the Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa (2010). It describes what role these paradigms of "Architecture of Culture" played in the country's overdue modernisation along the past half century, and their inevitable post-modern acculturation which makes them unique examples of "Heritage of the Future".

page 102

Rotunda restoration completion at the Convento de Cristo

Ana Carvalho Dias, Irene Frazão,
João Seabra Gomes, Maria José Moinhos, Nuno Proença

It took twenty five years to complete the conservation and restoration works of both moveable and immovable heritage of the Convento de Cristo's rotunda in Tomar. The complexity of this work involved developing a pilot project, setting up work campaigns based on different criteria and methodologies and creating multi-disciplinary teams. Conservation and restoration works led to a systematic technical and scientific study that shed light on new realities, on marks of the passing of time in this iconic religious building. Attention is drawn to the impact of conservation and restoration works on the monument and on public enjoyment. Last but not least, emphasis is placed on the major sponsorship role of Cimpor InterCement.

page 108

Stone decay at the church of the Mosteiro dos Jerónimos – Conservation plan

Ângelo Costa Silveira, Antónia Tinturé

A Conservation and Restoration Plan for the church vaults of the Mosteiro dos Jerónimos was laid out in 2012 and reviewed in 2013 following completion of the first stage of the works. This stage provided an insight into different types of pathologies occurring in three spans of the Manueline vaults and in the chancel's vault. This ten-year plan includes five stages of intervention outdoors and five stages indoors, their priority depending on previous diagnoses. The monastery's walls are also included in the plan which is meant to provide a solution to the problem of stone decay in the church. This issue was first raised in mid 19th century and was followed by a number of interventions during the 20th century.

page 116

Luca Giordano: The Ecstasy of Saint Francis

Joaquim Oliveira Caetano

The restoration works carried out by conservator Raúl Leite at the Laboratório José de Figueiredo in 2012 and 2013 were the motivation for the new exhibition on display at the “Hall of the Painted Ceiling” in the Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). The exhibition focuses on a large canvas by Luca Giordano, *The Ecstasy of Saint Francis*, a major work in this Neapolitan painter’s mature stage, who was strongly influenced by Jusepe de Ribera. Similarly to other projects in this hall, this exhibition was accompanied by a catalogue featuring historic and artistic information about the painting.

page 122

Shipwrecks and butterflies

Jean-Yves Blot

The exhibition “Time Salvaged from the Sea” is a space of memory.

It provides an insight into numerous archaeological remains that have been assembled along the past thirty years of nautical and underwater archaeology in Portugal. They provide decisive contributions to historical knowledge through scientific interpretation.

The Sea is a constant presence in the history of Portugal and a vital development resource. At a time when the extension of Portugal’s continental shelf is being considered, enhancing and safeguarding its cultural heritage is particularly pertinent. To get to know the sea and seafarers’ tales through a thorough interpretation of the archaeological evidence found is the challenge posed by Jean-Yves Blot, one of the researchers participating in this exhibition and in its catalogue.

page 126

Belonging to the Sea. Project location: Museu Marítimo de Ílhavo

Álvaro Garrido

Maritime museology is the main subject of this article. It begins with an overview of the concepts that the author finds essential for a theory of maritime museums. Bearing in mind the current trend appealing to Portugal’s reconnection with the sea and the potential role of maritime museums as agents in this process, this article sheds light on some concepts that could generate socio-cultural projects in maritime museology. The institutional experience of the Museu Marítimo de Ílhavo provides food for thought.

page 132

Ílhavo Maritime Museum, rehabilitation, extension and expansion

Nuno Mateus

This article focuses on the long-term evolution of a municipal museum, its immediate impact on the current context and its repercussion on geographical, cultural and conceptual contexts. Following around 50 years from its Foundation in 1933, during which it was provisionally located in Ílhavo, the museum was relocated to new purpose-built premises in 1980, where it still stands today.

This is about the transformation the museum went through along the past 15 years, considering a brief pause between two turning points: one of rehabilitation and extension of the existing structure; and the second that involved expanding and fitting a cod aquarium, as well as connecting it to a research centre (CIEMar), thereby forming an interdependent built network.

page 142

“Conquering the Castle” – an integrated restoration and enhancement project for the Castelo dos Mouros

António Lamas, Maria João de Sousa, Vanessa Ferreira, Daniel Silva,
Inês Castro Caldas, Nuno Oliveira, Ricardo Miranda

Restoring and refurbishing the Castelo dos Mouros in order to provide better services for its numerous visitors (around 275.000 in 2013) involved a €3.2 million investment. Restoration work encompassed the castle’s main walls, the church, the cistern and the surrounding landscape. This work was preceded by a study of the Archaeology of Architecture meant to identify the castle’s different stages of construction. Chemical analyses of the existing mortar helped identify the most appropriate compositions and techniques for restoring masonry. Access roads and wall walks were revamped using local materials and traditional techniques. A new visitor reception centre was built on the location of the Old Stables out of acacia wood collected from clearing the forest. These works were preceded by archaeological excavations that brought new contributions to the history of the monument.

page 154
**Somewhere between memory
and creation; 6 questions**

Manuel Lacerda

The transition era we are going through poses a number of questions over the scarce resources of cities and territories as cultural heritage. Today we have access to a wealth of information that we never did before. Globalization and the breathtaking speed of new technologies have turned obsolete many of the concepts that were once taken for granted. They open up new opportunities to explore other challenges where culture, economy, and development of mankind into the 21st century have become interdependent ingredients. Perhaps the rhythmic cadence under which sites and cities are being recycled, through a new perspective of urban rehabilitation, could contribute to recreating urban identities; it could lead to a consistent method of preserving and enhancing the spirit of places, whilst opening up opportunities to create environments suggesting new ways of inhabiting and appropriating space.

page 160
Cultural Heritage at the service of society

Guilherme d'Oliveira Martins

Pluralism, freedom, openness, understanding each other and valuing differences are vital parts in a "culture society" where human dignity takes centre stage. As a matter of fact, the greatest crises in History were overcome by a slow and steady public awareness, by citizens and society, and by the recognition of human dignity as a universal value. And we should not forget that social, economic, cultural and territorial cohesion call for exchange and joint projects, justice and equity; exchange and mutual recognition can narrow generation gaps and yield positive results, initially through shock and split, and eventually by introducing novelty into our common legacy and accepting it as part of our historic heritage.

page 164
Tell me stories

Luís Soares

In a contemporary world submerged in excessive media coverage, museums and monuments struggle for attention from the digital public eye, as they seek to escape from being mere (?) tourist destinations. We propose to go beyond the obvious look and try to make some sense of this excess by bringing together apparently disconnected points of view such as those of Laurie Anderson or Don DeLillo. The appetite of this contemporary public for narrative, as an organisational format for dealing with multiple disputes for sensory attention, could provide clues to museums and monuments as to how to intervene in the digital world. Meanwhile, just keep on telling stories.

page 170
Communicating Cultural Heritage.

Deolinda Folgado

Communicating cultural heritage in a global network society where the referential value is presumably more distanced should take into account the social dynamics of exchanges of information, acceptance and assimilation. A cultural heritage event may or may not be a decisive factor for providing citizens with information and ensuring their involvement. Emphasis is placed on scientific creativity applied to a research matrix resorting to the mass media for cultural heritage dissemination – which is the case of the radio programme Encounters with Heritage.

page 176
**Intangible Heritage:
organizations and concepts**

Paulo Ferreira da Costa

This article sheds light on the great diversity of meanings currently attributed to the concept of «intangible cultural heritage», which was created within UNESCO's efforts to safeguard traditional culture and folklore, as a result of the interest for this new field among international organizations specialized in tangible heritage, such as ICOM, TICCIH and ICOMOS.



INCM

O VALOR DA SEGURANÇA
AO SERVIÇO
DA CULTURA

