

TERESA CRUZ  
**MEDIAÇÃO E PATRIMÓNIO:  
CULTURA E  
MEMOTÉCNICAS**

ANTÓNIO GUERREIRO  
**O TEMPO DO  
PATRIMÓNIO E O  
TEMPO DOS MEDIA**

PEDRO BIDARRA  
**MURO DE  
PALAVRAS**

LILIANA COUTINHO  
**EDUCAÇÃO  
E MEDIAÇÃO – UMA  
FUNÇÃO PARTILHADA**

# REVISTA

JOSÉ AQUIAR / VÍTOR RIBEIRO  
MIGUEL REFINAO COSTA  
**O PIONEIRISMO DE  
CABEÇA PADRÃO NA  
SALVAGUARDA DO  
PATRIMÓNIO URBANO  
DO ALGARVE**

RICARDO DEL GORDON  
**DO MUSEU DOS  
COCHES E DO CHÃO  
DA CIDADE**

JOSÉ SERRA  
**PATRIMÓNIO  
INDUSTRIAL:  
CONCEITOS  
DE HOJE, VALORES  
DE FUTURO**

**REVISTA  
PATRIMÓNIO  
NÚMERO TRÊS  
DEZ. 2015**  
15€

PAULO PEREIRA  
**ARQUITETURAS  
MARGINADAS**

# editorial

A comunicação é, atualmente, um dos fatores essenciais dos nossos êxitos e dos nossos fracassos, coletivos ou individuais. A permanente evolução das tecnologias de informação e comunicação, em simultâneo com o fenómeno da globalização, com crises sociais, económicas e ambientais e o surgimento de novos paradigmas e prioridades, coloca em questão muitas práticas no domínio do património cultural e, muitas vezes, o seu próprio sentido. Muitos acontecimentos recentes — crises económicas, conflitos, movimentos migratórios massivos, catástrofes ambientais — projetados permanentemente para todo o mundo através dos *mass media* tornam ainda mais evidente a necessidade de se manterem vivas as memórias, através do património cultural, e de fazer a sua interpretação e a sua transmissão à luz do conhecimento e dos instrumentos atuais; de modo que a história não seja esquecida e que, com essa consciência, se possam construir sociedades mais solidárias, mais tolerantes, mais equilibradas e mais cultas. Comunicar o património cultural implica saber, a cada momento e em cada contexto, o que pretendemos comunicar e para quem, através de que meios e, fundamentalmente, saber a razão por que o fazemos.

Assim, o terceiro número da *RP Revista Património* dedica o seu caderno a esta questão. Oito artigos refletem diferentes sensibilidades, perspetivas e práticas; iniciando com um ensaio global sobre as tecnologias da informação enquanto técnicas culturais e técnicas de mediação e transmissão da experiência inerentes à própria ideia de património, prossegue com uma reflexão sobre os desafios atuais para o entendimento de uma comunicação global que explore todo o potencial do património cultural, e uma outra onde é focada a necessidade de uma permanente interação dos seus comunicadores com uma realidade em rápida mudança, exigindo estratégias articuladas e flexíveis. Outro autor fala-nos acerca de uma hipertrofia da memória e de uma obsessão patrimonialista que conduz a uma amnésia, traduzida nas representações do património cultural nos *media*. Numa visão de quem pensa a estratégia em televisão, outra reflexão equaciona a importância do serviço público (de *media*) enquanto instrumento de criação, arquivo e transmissão, e o papel que deve ter na sua salvaguarda. Uma diferente abordagem desmonta aquilo que, frequentemente, separa os públicos dos conteúdos dos museus e dos monumentos, evidenciando a importância do papel da mediação de conteúdos. A promoção (ou a inibição) da acessibilidade física, intelectual e social dos museus e a integração dos valores de inclusão nas suas estratégias e práticas são questões abordadas a seguir.

E, por fim, uma reflexão sobre a mediação como cerne da atividade e existência do museu enquanto espaço público e sobre o papel da educação para a sociabilização e para integração das instituições culturais no quotidiano.

Em «Pensamento» um artigo dedicado ao Portal do Arqueólogo (página eletrónica da DGPC que possibilita o acesso a conteúdos relacionados com o património arqueológico e a atividade arqueológica em Portugal continental) e uma reflexão acerca da importância da figura legal da zona especial de proteção (ZEP) como instrumento de salvaguarda, gestão e valorização dos bens imóveis classificados, onde se explanam constrangimentos, virtualidades e metodologias. A questão da salvaguarda da paisagem urbana histórica é abordada através de um praticamente desconhecido estudo pioneiro desenvolvido no final dos anos 60 para o Algarve; o Património Industrial e Técnico e toda a problemática que lhe está associada são também temas tratados nesta rubrica.

O novo Museu Nacional dos Coches fica documentado em «Projetos», através de quatro artigos — do sítio e do sentido da arquitetura do novo edifício, a relação do projeto expositivo com o novo edifício e com os objetos móveis expostos, o percurso criativo do coche para uma nova marca, concluindo com uma visão técnica e histórica do coche. Um texto sobre os restauros realizados no Claustro do Silêncio e na Sala das Conclusões do Mosteiro de Alcobaça, síntese descritiva e metodológica, e ainda um artigo sobre o inventário do património cultural — o caso do arquiteto Norte Júnior, dando conta da extensa e riquíssima obra deste arquiteto em Lisboa — completam esta rubrica.

Em «Opinião» somos conduzidos por um universo de arquiteturas e patrimónios habitualmente menos conhecidos, alguns insólitos, outros raros, cobrindo uma vasta cronologia e enquadrando-os dentro de uma visão territorial. Por fim, «Sociedade» proporciona-nos uma reflexão sobre a relação entre o campo da educação escolar e o tratamento da herança patrimonial, com base em dois casos paradigmáticos do último quartel do século XIX; outro artigo relata-nos a experiência de um circuito turístico industrial implementado em S. João da Madeira, falando-nos das dinâmicas geradas à sua volta e do seu impacto no desenvolvimento local. Com a diversidade temática que a caracteriza e um leque alargado de contribuições e perspetivas disciplinares, a RP3 pretende assim contribuir para o necessário debate de ideias em torno do papel do património cultural na sociedade.

**Manuel Lacerda**, diretor da *RP*

## índice

património cultural  
e comunicação

# 6

**Mediação e Património:  
cultura e mnemotécnicas**

Maria Teresa Cruz

# 14

**Retos en la  
comunicación  
del patrimonio  
cultural**

Santos M. Mateos Rusillo

# 18

**Da incerteza  
à estratégia**

Manuel Lacerda

# 24

**O tempo do  
património e o tempo  
dos *media***

António Guerreiro

# 32

**O património  
do serviço público  
de *media***

Nuno Artur Silva

# 38

**Muro de palavras**

Pedro Bidarra

# 42

**Os museus  
seduzem-nos?**

Inês Fialho Brandão

# 46

**Educação  
e mediação  
– uma função  
partilhada**

Liliana Coutinho

pensamento

# 54

**Património**

Eduardo Lourenço

# 56

***Struggle for pleasure:*  
o Portal do Arqueólogo**

Filipa Neto

# 60

**A zona especial  
de proteção  
como instrumento  
de gestão dos bens  
imóveis classificados**

Patrícia Zimbarra

Paulo Duarte

# 70

**O pioneirismo  
de Cabeça Padrão na  
salvaguarda do património  
urbano do Algarve**

José Aguiar

Vítor Ribeiro

Miguel Reimão Costa

# 82

**Património industrial:  
conceitos de hoje,  
valores de futuro**  
Jorge Custódio

projetos

# 96

**Do Museu dos Coches  
e do chão da cidade**  
Ricardo Bak Gordon

# 104

**O novo Museu  
dos Coches:  
projecto expositivo**  
Nuno Sampaio

# 112

**A viagem do processo  
criativo de uma marca.  
Museu dos Coches**  
António Roquette

# 120

**Viaturas hipomóveis:  
símbolos de Poder**  
Silvana Bessone

# 126

**Restauros no  
Mosteiro de Alcobaça.  
O Claustro do Silêncio  
e a Sala das Conclusões**  
Antónia Tinturé  
Irene Frazão  
Maria Fernandes  
Isabel Costeira  
Filipa Avellar

# 134

**Norte Júnior:  
um inventário, um  
autor, uma obra**  
Deolinda Folgado  
Catarina Oliveira

opinião

# 144

**Arquiteturas marginadas**  
Paulo Pereira

sociedade

# 154

**Uma história do presente:  
inscrição e mobilização  
do património na  
cultura escolar no final  
de Oitocentos**  
Jorge Ramos do Ó  
António Henriques

# 162

**Turismo industrial:  
um caso de sucesso em  
São João da Madeira**  
Alexandra Alves

acontece

# 168

abstracts

# 180

N.º 3 – DEZ. 2015

Diretor-Geral do Património Cultural  
João Carlos dos Santos

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

Diretor  
Manuel Lacerda

Coordenação editorial  
Deolinda Folgado

Colaboração especial na secção Caderno  
Anabela Carvalho

Colaboraram neste número:

Alexandra Alves  
Antónia Tinturê (DGPC)  
António Guerreiro  
António Henriques  
António Roquette  
Catarina Oliveira (DGPC)  
Deolinda Folgado (DGPC)  
Eduardo Lourenço  
Filipa Avellar  
Filipa Neto (DGPC)  
Inês Fialho Brandão  
Irene Frazão (DGPC)  
Isabel Costeira (DGPC)  
José Aguiar  
Jorge Custódio  
Jorge Ramos do Ó  
Liliana Coutinho  
Manuel Lacerda (DGPC)  
Maria Fernandes (DGPC)  
Maria Teresa Cruz  
Nuno Artur Silva  
Nuno Sampaio  
Patrícia Zimbarra (DGPC)  
Paulo Duarte (DGPC)  
Paulo Pereira  
Pedro Bidarra  
Ricardo Bak Gordon  
Santos Mateos Rusillo  
Silvana Bessone (DGPC)

Colaboraram na secção Acontece:

Ana Carvalho Dias (ACD), DGPC/DEPOF  
Ana Cristina Araújo (ACA), DGPC/LARQ  
Ana Quinta (AQ), DGPC/DEPOF  
Ângelo Silveira (AS), DGPC/DEPOF  
António Carvalho (AC), DGPC/MNA  
António Faria (AF), DGPC/DDCI  
Anouk Faria da Costa (AFC), DGPC/DBC  
Clara Camacho (CC), DGPC/DMCC  
Clara Vaz Pinto (CVP), DGPC/MNT  
Flipa Neto (FN), DGPC/DBC  
Isabel Cruz de Almeida (ICA), DGPC/MJ e TB  
José Carlos Alvarez (JCA), DGPC/MNTD

Manuel Oleiro (MO), DGPC/DMCC  
Margarida Donas Botto (MDB), DGPC/DDCI  
Maria Antónia Pinto de Matos (MAPM), DGPC/MNAZ  
Maria Fernandes (MF), DGPC/DEPOF  
Museu Nacional de Arte Antiga (MNA), DGPC  
Museu Nacional de Arte Contemporânea  
(MNAC), DGPC  
Nuno Fradique (NF), DGPC/DMC  
Patrícia Soares (PS), DGPC/DEPOF  
Paulo Costa (PC), DGPC/MNE  
Rui Ferreira da Silva (RFS), DGPC/DDCI  
Samuel Rego (SR), DGPC  
Sónia Gabriel (SG), DGPC/LARQ  
Teresa Abreu (TA), DGPC/DDCI  
Teresa Pacheco Albino (TPA), DGPC/DPIMI  
Teresa Mourão (TM), DGPC/DMC

Design gráfico  
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.

ISSN: 2182-9330

Depósito legal N.º  
365161/13

N.º de edição  
1020861

RP – Revista Património  
Publicação da DGPC – Direção-Geral  
do Património Cultural  
Palácio Nacional da Ajuda  
1349-021 Lisboa  
Tel: +351 213614336  
Fax: +351 213628472  
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 do Côa. Sala A. José Paulo Ruas/DGPC, 2010.  
Dedicado à arte paleolítica do Vale do Côa  
(Património Mundial da Humanidade), 2010.

Visita escolar Monika S.  
Jorge Tropa. Fundação de Serralves, Museu de Arte  
Contemporânea, Porto, 2015.

Artur Agostinho entrevista João Villaret, 1957.  
Arquivo RTP.

Museu da Fábrica do Inglês em Silves, interior.  
Jorge Custódio, 2001.

Locomotiva a vapor, Estação ferroviária do Tua.  
Manuel Lacerda, 2010.

Exterior do Museu dos Coches.  
José Paulo Ruas/DGPC, 2015.

Imagens Contracapa

O aeroporto internacional,  
símbolo e placa giratória da globalização.  
Manuel Lacerda, 2014.

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.  
EU no musEU – projecto de aproximação à arte de  
públicos com demência (e. g. doença de Alzheimer) e  
seus cuidadores informais – Menção honrosa, Prémio  
Acesso Cultura 2015.

Castro Marim: panorâmica.  
Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 14  
(Castro Marim, 1968), foto 4.

**INCM**  
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA



# património cultural e comunicação

# Mediação e Património: cultura e mnemotécnicas

**Maria Teresa Cruz**

Universidade Nova de Lisboa  
Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens





Museu do Côa. Sala A. José Paulo Ruas/DGPC, 2010.  
Dedicado à arte paleolítica do Vale do Côa  
(Património Mundial da Humanidade), 2010.

Setor Expositivo: IGESPAR – IP e PAVC – Parque  
Arqueológico do Vale do Côa, com arquitetos  
Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, CECL – Centro  
de Estudos de Comunicação e Linguagens da  
FCSH/UNL, UAUM – Unidade de Arqueologia da  
Universidade do Minho, CEG – Centro de Estudos  
Geográficos da FL/UL (coordenação: Eng.<sup>a</sup> Lúcia  
Gonçalves de Brito).



**As tecnologias da comunicação e da informação estão hoje no centro de um processo de transformação e inovação aceleradas da cultura. Dado o ritmo veloz destas transformações, o tempo de reflexão parece pouco para compreender se estas são transformações de fundo ou apenas revoluções tecnológicas passageiras que rapidamente se tornarão obsoletas. Será preciso acompanhá-las e transformar em conformidade as nossas instituições culturais? Esta reflexão pretende contribuir para a compreensão das tecnologias da informação enquanto técnicas culturais e, mais especificamente, enquanto mnemotécnicas, isto é, técnicas de mediação e transmissão da experiência que são por isso inerentes à própria ideia de património.**

O que distingue o humano é a possibilidade de relacionar passado, futuro e presente: registar e comunicar experiência. As operações de retenção e de transmissão da experiência, i. e., a constituição de uma certa forma de memória e a sua partilha, são portanto o que define a cultura e o humano, porquanto esta memória é precisamente distinta da memória filogenética e da memória somática, que existem em todos os animais. A constituição de uma terceira forma de memória (uma memória não biológica, mas externa e artificial) é algo que só os seres humanos são capazes de produzir e é por isso que os animais são desprovidos de cultura. Este processo tem a sua gênese no surgimento mutuamente implicado do gesto técnico, da linguagem e de mediações, inerentes às operações de comunicação e de partilha da experiência. É com esta possibilidade que se inicia a exteriorização de um meio propriamente humano da vida — a cultura — e é também essa possibilidade que prosseguimos hoje por via das novas tecnologias da comunicação e da informação e do modo de operar que lhes corresponde. É esta condição que devemos, no seu conjunto, designar como «cultura digital», e que não se confunde portanto com um mero novo conjunto de «ferramentas». Dela decorre na verdade uma transformação complexa da ciência, da organização social, da economia, e também do que se estabeleceu já como a agenda cultural da década — as artes e humanidades digitais. Prossegui-la exige a compreensão relacionada de todos estes aspetos e não apenas a adoção de um programa de atualização tecnológico das instituições culturais.

É este processo complexo da constituição da cultura que permite a transmissão de uma herança de modo não hereditário, sendo esta herança não hereditária e propriamente antropológica a base do que chamamos o «património». É através dela que nos tornamos seres temporais, que nos projetamos no tempo, que preservamos não apenas os traços relevantes do que passou, como procuramos apropriar-nos do futuro, moldando-o a partir do que transmitimos às gerações futuras. A memória humana não é pois unicamente composta pelos traços de uma identidade humana pré-constituída e assimilável a uma entidade biológica e espiritual. Pelo contrário, é de

um processo de produção e de exteriorização de algo distinto de si que o humano e a cultura procedem. O processo de exteriorização de uma memória é pois a dimensão mais relevante da própria antropogênese e esse processo de exteriorização coincide com a tecnogênese e com a emergência do pensamento simbólico.

Recordando Leroi-Gourhan, nomeadamente a obra seminal *O Meio e as Técnicas* (1945), os humanos interagem com o meio vital formando eles próprios um «meio técnico». A produção deste «meio técnico» é propriamente a cultura, sendo constituída pelas operações, pelos objetos e pela linguagem. Bernard Stiegler, um filósofo francês, cujo trabalho tem incidido sobre a técnica e a cultura contemporâneas, retomou também nas suas análises a visão de antropólogos como Leroi-Gourhan (1911-1986) e, em particular, Gilbert Simondon (1924-1989), e retirou todas as consequências que é possível extrair desta verdade paleontológica do humano e da cultura. «A técnica como traço específico da hominização é aquilo que humaniza a memória. A sua espiritualidade, a sua capacidade de se transmitir de geração em geração — e regressar como o espírito da humanidade» (Stiegler: 2010) depende precisamente da técnica. Segundo Stiegler, toda a técnica é, em última análise, mnemotécnica, noção central da sua obra *La Technique et le Temps* (3 vols.: 1994, 1996, 2003). Este conceito abarca por isso para o autor todo o desenvolvimento de operações e de linguagens que têm permitido, desde a rutura com uma identidade puramente biológica do humano, a produção de uma herança material e imaterial da nossa experiência, inclusivamente a imaginária ou fantasmática. Desta memória vão também fazendo parte, por inerência, os próprios gestos técnicos (hábitos, sistematizações e codificações do comportamento) e também por isso esta memória é, em todos os sentidos, memória técnica e técnica da memória. Algumas destas técnicas são na verdade, segundo Stiegler, «tecnologias do espírito» ou «logotécnicas». É a este tipo de técnicas que mais especificamente confiamos, desde há vários milénios, a transmissão e a interpretação da experiência, como evidenciam os engramas e mitogramas que surgem nas extraordinárias pinturas e gravuras



↑

**Instalação interativa *Dez Mandamentos para a Conceção de Um Jardim*.**

Fundação Calouste Gulbenkian, Márcia Lessa.

Um projeto da Fundação Calouste Gulbenkian, com o CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da FCSH/UNL e o Centro de Investigação em Comunicação Aplicada e Novas Tecnologias da ULHT (coordenação: Dr.ª Maria João Botelho, Arqt.ª Aurora Carapinha).

rupestres do paleolítico e, após a sedentarização, há cerca de 10 000 anos, os primeiros sistemas de numeração e de escrita.

A importância destes sistemas de notação, nomeadamente o da escrita alfabética, no âmbito específico da retenção e transmissão da experiência e as suas implicações na sofisticação do pensamento simbólico e na aceleração da sua evolução, não necessita de ser argumentada. Embora as ciências cognitivas tenham avançado muito na explicação neurobiológica de uma memória somática e da maneira como o cérebro armazena e utiliza essa memória (na relação com a perceção, a motricidade, a cognição e as emoções), sabemos que o cérebro não está determinado a fazê-lo sempre do mesmo modo, ou numa base puramente molecular, sendo em muito determinado pelas mediações e tecnologias que assistem a nossa capacidade simbólica e a nossa perceção. Catherine Malabou, uma filósofa que se tem interessado pelas ciências cognitivas,

diz a este respeito que «a vida do cérebro joga-se entre programa e desprogramação, entre determinismo e possibilidade de mudar», «sendo portanto ao mesmo tempo aquilo que se herda e aquilo que se cria» (Malabou: 2004, p. 142).

Concebemos por exemplo há muito a possibilidade de pensar por imagens, embora após a invenção do alfabeto nos tenha sobretudo parecido impensável pensar sem discorrer, i. e., sem o discurso e as palavras. Porém, cem anos após a invenção do cinema e meio século apenas após a invenção da televisão, começamos a intuir que o fluxo audiovisual e a cinética que nos envolve se confundem com o fluxo do nosso próprio pensamento. Diziam por isso alguns dos críticos iniciais do cinema que este nos impedia de pensar. Mas alguns filósofos contemporâneos estão prontos a admitir que este se terá transformado no próprio modo moderno da consciência, tornando-se evidente que ele é hoje um meio de exame



#### **LX – Conventos, 2013–2015.**

Extinção dos conventos e o desenvolvimento do espaço urbano oitocentista. Um projeto do IHA da FCSH/UNL, em associação com NOVA LINCIS – Laboratório de Ciência da Computação e Informática da FCT/UNL, financiado pela FCT (coordenação: Prof.<sup>a</sup> Doutora Raquel Henriques da Silva).

e pensamento do mundo tão importante quanto a escrita e o livro. Significa isto que a racionalidade é moldada pelas suas mediações, as quais se tornam, por sua vez, em modalidades técnicas do próprio pensamento ou em tecnologia. Ora, depois de um longo período de «monopólio da escrita» (Kittler: 1999) as «mnemotecnologias» (Stiegler) entraram num processo de transformação acelerado, que é também cada vez mais abrangente relativamente às dimensões do humano que expressa ou exterioriza. Tomámos mais claramente consciência do seu papel e do seu efeito, precisamente em virtude da sua rápida mutação e do «choque» que provocaram sobre o nosso sistema nervoso central, para usar a imagem explicativa de vários intérpretes muito relevantes do início da modernidade, tais como o poeta Charles Baudelaire (1821–1867), o pai da psicanálise, Sigmund Freud (1856–1939), e Walter Benjamin (1892–1940), célebre filósofo e crítico cultural.

Igualmente importante é o fenómeno da industrialização das mnemotecnologias modernas, precisamente responsável pela aceleração dos seus efeitos. A industrialização das técnicas áudio e vídeo analógicas é bem diferente da industrialização da escrita, que ocorreu por via da imprensa mecânica: um dos aspetos mais determinantes da industrialização das tecno-

logias analógicas, por contraste com as tecnologias simbólicas da escrita, é a sua tendência para registarem, por inerência, tudo o que lhes está presente. Operando analogicamente no fluxo do tempo, *registam* e *reproduzem* ou *transmitem* todos os acontecimentos, mas também todos os acasos e banalidades: o significativo e o insignificante do fluxo contínuo das impressões, produzindo como tantas vezes tem sido assinalado na crítica à cultura moderna dos *media*, uma espécie de fantasmagoria ou duplo da realidade. Como mnemotécnicas, os *media* analógicos modernos constituem uma espécie de potenciação da função de retenção e de transmissão da experiência, mas a cultura moderna entendeu-as antes, curiosamente, como uma espécie de espoliação ou alienação da experiência – isto é, como uma perturbação da possibilidade de unificar e partilhar esse registo num relato significativa da experiência, operando por isso esse registo alargado numa espécie de lógica antipatrimonial, que convida antes à receção passiva de uma reprodução contínua e insignificante da realidade e ao seu esquecimento. Para acrescentar ao paradoxo, estes registos representações audiovisuais próprias são, por sua vez, difíceis de preservar, de arquivar e de disponibilizar como suportes de uma experiência passada. As mediatecas



que temos vindo a constituir não são nada fáceis de organizar e de inventariar, adequando-se mal aos sistemas de arquivo herdados de Alexandria, organizados pela escrita e para a escrita. A imensidão desta memória audiovisual da experiência moderna, registada quase ao segundo, ou ao ritmo da atualidade, corresponde a um presente contínuo que se esvai e esmorece num passado sem espessura.

Uma outra característica da industrialização das mnemotecnologias modernas é a do modelo fordista que a inspirou: o da produção e distribuição em massa, o que na linguagem dos *media* e da telemática que lhes esteve associada equivale a um modelo de difusão. Aquilo que na história demorou às vezes muitos séculos e impérios a conseguir, o império dos *media* modernos conseguiu-o mais eficazmente do que qualquer religião: comunicar, tornar comum, uma mesma visão do mundo. A visão do mundo difundida pelos *mass media* transcende vastos espaços em tempo real, promove uma receção conforme e controla de modo apertado o número e o regime daqueles que acedem ao plano da produção, formatando as mensagens e as linguagens. Tal é a forma dominante do património moderno: a de percepções e apreensões do mundo disseminadas massivamente. Esta é a forma da memória moderna, que tem

estado, como sabemos, debaixo de uma pesada crítica por parte da alta cultura (lida através de categorias como «passividade», «espetáculo», «alienação», «reprodução», «estereótipo», etc.) mas que em breve teremos que encarar como parte muito relevante do património moderno. A arquivagem e interpretação sistemática deste património ainda não ocorreu de um modo e numa escala significativos, mas tal não deixará de acontecer. Saberemos nós o que fazer com o património da tardo-modernidade?

Mas também este cenário, que durou pouco mais de um século, está já em mutação acelerada debaixo de alguma euforia. As novas tecnologias da informação fizeram caminho tão rapidamente quanto se entranharam na experiência contemporânea. A era da informação, ou melhor, da informática é a era da recodificação de todas as linguagens (simbólicas) e de todos os sinais (analógicos) pelo número, e do seu processamento automático através de uma nova forma de cálculo ou de computação, a do digital. Calculabilidade, virtualidade, metamediação, convergência, variabilidade, hibridação, ubiquidade, redes, são algumas das novas palavras de ordem, debaixo das quais a retenção e transmissão da experiência está já a fazer-se. As possibilidades abertas por estas mnemotécnicas são

→

**UnPlace – Um Museu sem Lugar**  
(<http://unplace.org/>), cartaz e website.

Museografia Intangível e Exposição Virtual.

Um projeto do ICIST – Instituto de Engenharia de Estruturas, Território e Construção, do IST/UL, com o Instituto de História da Arte da FCSH/UNL e o programa Próximo Futuro da Fundação Calouste Gulbenkian, financiado pela FCT (coordenadora: Arqt.ª Helena Barranha).





Website da arte paleolítica do Vale do Côa ([www.arte-coa.pt](http://www.arte-coa.pt)).

Coordenação: IGESPAR, IP e CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, FCSH/UNL.

efetivamente novas: recodificação generalizada da cultura, regresso do simbólico sobre forma de data e de metadata; possibilidades retroativas ou de interação com os dados; conexões ou hiperligações e sistemas de integração cada vez mais alargados, formação de gigantescas arquiteturas da informação (*big data*) – isto é, a era da informação no seu estado cibernético. Tudo isto exige, diz Stiegler, uma nova «política industrial do espírito»<sup>1</sup> que é preciso assumir de modo refletido, em vez de a deixar de novo entregue aos critérios da economia dos *media* e da captura dos desejos cada vez mais exauridos das audiências. É preciso com efeito construir uma resposta à altura das enormes possibilidades, dos enormes desafios e do risco equivalente desta nova fase hiperindustrial da cultura e das logotécnicas, debaixo da qual se procederá a uma radical transformação da cultura e do humano. McLuhan (1964) anunciou-a com duas imagens que se tornaram pregnantas: a da total exteriorização ou «prótese do nosso sistema nervoso central» e a do regresso de uma espécie de forma tribal de comunidade, a da «aldeia global».

As novas mnemotécnicas poderão vir a realizar-se como tecnologias do controlo, como assinalou Gilles Deleuze (1990), mas parecem também oferecer possibilidades acrescidas de expressão e de participação finalmente alargadas a todos, colocando em causa a separação entre produtores e consumidores e entre emissores e recetores na qual se baseou o domínio moderno dos *media* e do *marketing*. A ideologia do momento, que ressoa também fortemente nos discursos sobre o património, é a da economia criativa e contributiva, rumo a uma nova forma de comunidade, em que a lógica patrimonial poderá absorver os traços deixados por cada um, na medida em que estes encontram restituição e disseminação imediata. Uma nova lógica patrimonial poderá emergir a partir de uma imensidão de produções textuais, fotográficas ou videográficas, trocadas diariamente nas redes de informação, mas também nas experiências de *open source*, de *crowd sourcing* e de edição coletiva tais como as da Wikipédia ou do Google Translator. Um gigantesco património material e imaterial emerge cada vez mais sem rosto, para se juntar ao comum. Os «perfis», as «*selfies*», os «*vines*», os «*blogs*», os «*posts*», os «*tutoriais*» – os escritos e as imagens de uma multidão atomizada de «eus» parecem fazer uma última aparição histriónica numa cultura que parece estar finalmente em condições de devir uma cultura de artistas e de autores, como prometeu a arte contemporânea, mas também de críticos, de curadores e de mestres, que se tornam ao mesmo tempo regimes

discursivos intercambiáveis e em dissolução, dissolvendo com eles os critérios e os lugares de arbitragem do que é ou não é património.

O imenso arquivo digital é o lugar onde tudo se sedimenta, em arquiteturas cada vez mais fluidas e não hierarquizadas. Ao mesmo tempo que suscita com sofreguidão o presente, a infraestrutura digital suscita também o acolhimento de todos os acervos e arquivos do passado, e também por isso se associa hoje, quase obsessivamente, património e ICT. Não surpreende pois que o património seja um dos poucos tópicos que a Europa parece disposta a implementar no âmbito das ciências humanas. O espírito do tempo, ou melhor, o espírito tal como se exterioriza tecnicamente neste início do século XXI não consegue mais não deixar traço nem apagar os seus traços. Eis porque este será, certamente, o século dos acervos, dos arquivos e da curadoria da informação, rumo a uma nova ideia virtual de património.

## NOTAS

1. Missão da associação por ele criada, a *Ars Industrialis* – Associação Internacional para Uma Política Industrial das Tecnologias do Espírito [<http://arsindustrialis.org/>].

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles – *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. Pourparlers* (1972–1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 240–246.

KITTLER, Friedrich – *Gramophone, Film, Typewriter*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 1999.

LEROI-GOURHAN, André – *Evolução e Técnicas II – O Meio e as Técnicas* (1945). Lisboa: Edições 70, 2008.

MALABOU, Catherine – *Que faire de notre Cerveau?* Paris: Bayard, 2004.

MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

STIEGLER, Bernard – *La Technique et le Temps*. Paris: Galilée, (tome 1 – *La Faute d'Épiméthée*; tome 2 – *La Désorientation*; tome 3 – *Le Temps du Cinéma et la Question du Mal-être*), 1994, 1996, 2003.

STIEGLER, Bernard – *Mnemotécnica. Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura, Secção Cultura* (coord. editorial A. Fernando Cascais; M. Augusta Babo; José A. Bragança de Miranda; M. Teresa Cruz; M. Medeiros; José Mourão). Lisboa: CECL/IGESPAR, 2010 [disponível em <http://www.arte-coa.pt/>].



# Retos en la comunicación del patrimonio cultural

**Santos M. Mateos Rusillo**

Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, Barcelona, España

**La comunicación del patrimonio cultural ha experimentado una evolución muy positiva en los últimos años, aunque aún son muchos los retos que hay que asumir para que este puntal de la gestión patrimonial pueda desplegar todo su potencial. Entenderla de forma global, atendiendo a todos los aspectos que tienen relación con la proyección comunicativa de los bienes culturales; integrar de forma natural lo tecnológico con lo no tecnológico, lo *online* con lo *offline*; exprimirla para conseguir experiencias memorables, sostenibles e inclusivas, y aplicarla de forma estratégica, creativa e innovadora, son algunos de los desafíos que deberían *afrontarse*.**

## Hacia una gestión global de la comunicación

### Sumar la comunicación «en el» (mediación) y «del» (comunicación institucional y comercial) patrimonio

Entender la comunicación del patrimonio cultural de forma global es fundamental para proyectarlo a la sociedad con plenas garantías. A diferencia de otros ámbitos culturales, el del patrimonio cultural tiene una característica que lo singulariza: al flujo comunicativo que lo proyecta a la sociedad (para darlo a conocer, por ejemplo), se le suma una realidad comunicativa intrínseca, basada en su capacidad para comunicar contenidos culturales (de tipo histórico, artístico, etnológico, etc.).

Integrar ambas esferas, trabajando conjuntamente los contenidos que generan los recursos patrimoniales (mediación) y la comunicación con sus *stakeholders* (comunicación institucional y comercial), asegura la sintonía entre ambas, algo que solo puede generar beneficios.

### Integrar de forma natural lo online y lo offline

La revolución digital está generando nuevas posibilidades comunicativas que afectan tanto a la mediación como a la comunicación; novedades que deberían integrarse de forma natural, facilitando la convivencia de lo tecnológico con los medios tradicionales, de lo *online* con lo *offline*.

Como en los clásicos debates entre «apocalípticos» e «integrados» ante la cultura de masas o entre «paranoicos» *versus* «utilitaristas» ante el turismo cultural, en este caso la opción sensata no es ni la del papanatismo tecnológico (todo es bueno) ni las visiones apocalípticas (todo es negativo). Hay que ser pragmático y valorar críticamente cual es la mejor opción de mediación cultural (tecnológica o no tecnológica) atendiendo a todo un conjunto de variables: tipo de recurso patrimonial, público al que se dirige, etc.

## Hacia una mediación capaz de generar experiencias

### Ofrecer experiencias memorables al visitante

Vivimos una época en la que muchas visitas se han disneyficado: puro entretenimiento, fugaz y epidérmico. Visitar un recurso patrimonial debería ser una aventura por el conocimiento (Asensio & Pol: 2002, p. 143), algo que se consigue en parte con el planteamiento de mediación cultural que se despliegue, capaz de conseguir un impacto cultural duradero y profundo.

Una mediación que se limite a informar no hace más que alimentar la superficialidad. Por el contrario, una mediación basada en disciplinas como la Interpretación del Patrimonio o la Educación patrimonial es capaz de incidir de forma profunda en el visitante, consiguiendo experiencias memorables o *UNIQUE: Uncommon, Novelty, Informative, Quality, Understanding & Emotions* (Schouten: 1995, p. 260). Planteamiento que además huye de uno de los mayores peligros que la acechan: aburrir al visitante (Sivan: 1996, p. 40).

### Favorecer el equilibrio entre uso y conservación

Los bienes culturales son en muchos casos masivamente visitados como recurso de la industria turística y del sistema educativo. Realidad que genera disfunciones que afectan a su propia conservación.

Junto con otras medidas de gestión, como el control de la capacidad de carga y del flujo de visitantes, la comunicación aporta valiosas herramientas para conseguir un tipo de visitante *mindful* o consciente (Moscardo: 1999), favoreciendo la sostenibilidad.

Una de las opciones, vinculada a la conservación preventiva, es la sensibilización del visitante sobre la fragilidad del patrimonio (Ardemagni: 2008) o Difusión preventiva, una «estrategia de sensibilización para informar y persuadir al público





↑

**Mapping de Sant Climent de Taüll (Lleida), tecnología digital al servicio de la reconstrucción y divulgación del patrimonio perdido y deslocalizado.**  
Centre del Romànic de la Vall de Boí, 2014.

**Visita para bloggers a la exposición Pintar hace mil años. Los colores del románico.**  
Museu Episcopal de Vic, 2014.

→

**Recreación histórica del armamento y técnicas de combate de los gladiadores en el anfiteatro de Tarragona, XVI edición del Festival Tarraco Viva.**  
Santos M. Mateos, 2014.

↗

**Cuando se adopta el design for all se consigue un equipamiento patrimonial inclusivo.**  
Vilamuseu, 2015.

**Mensaje que explicaba al visitante las singulares condiciones climáticas de la exposición Arte japonés y japonismo.**  
Museo Bellas Artes de Bilbao, 2014.



visitante de la extrema fragilidad de los recursos patrimoniales, con la intención de incidir en una actitud capaz de fomentar comportamientos respetuosos y colaborativos». (Mateos, Marca & Attardi: 2011, p. 8).

### **Conseguir recursos patrimoniales accesibles e inclusivos**

Que los bienes patrimoniales sean accesibles para todas las personas no debería ser una opción en sociedades desarrolladas como la nuestra, debería ser una obligación. Como comentan Antonio Espinosa y Carmina Bonmatí: «La museología y la museografía que no son accesibles e inclusivas [...] no solo son injustas, sino que contravienen la legalidad.» (Espinosa & Bonmatí: 2013, p. 19.)

Por ello, deberían aplicarse los principios del *design for all*, capaz de generar una museografía para todas las personas, independientemente de su edad, género, capacidades o bagaje cultural. Una museografía de la felicidad, según la feliz denominación de Joan Sibina.

### **Hacia una comunicación estratégica, creativa y original**

#### **Exprimir las posibilidades de la comunicación**

Aunque en este aspecto se ha avanzado mucho en los últimos años, todavía se sigue entendiendo la comunicación como algo táctico y se sigue practicando con viejas fórmulas muy alejadas de la innovación.

Exprimir la comunicación es aplicarla con estrategia, creatividad y originalidad (Mateos: 2012, p. 12).

Estrategia para pensar antes de hacer, entendiendo la comunicación como nuclear y no como mero recurso de última hora o apagafuegos.

Creatividad para mostrar de forma seductora, algo que se conseguiría exprimiendo las posibilidades de la publicidad creativa.

Originalidad para hacerlo de forma diferente, sea para plantear la manera de relacionarse con los medios de comunicación o para hacerlo con nuevos prescriptores nacidos al calor de la revolución digital.

#### **Lo que no se comunica no existe**

Comunicar no es una opción, es una necesidad. Algo realmente sencillo hoy en día, pues gracias a la revolución digital comunicar es cuestión de conjugar el verbo querer. Si antes era cuestión de poder (disponer de los recursos para hacerlo), ahora existen multitud de plataformas y herramientas para que el hecho comunicativo se haya convertido más en una cuestión de voluntad que de posibilidades.

#### **Lo que no se comunica perpetúa una imagen equivocada**

Se tendría que olvidar por un momento la comunicación de producto (promocionar alguna actividad, la mayoría de las ocasiones) para poner en marcha campañas de comunicación institucional que sean capaces de trasladar a la sociedad el valor e importancia del patrimonio cultural.

Solo si la sociedad es consciente de ello se podrán eliminar muchas de las acciones que lo ponen en riesgo de desaparición y evitar que se convierta en puro decorado para su consumo compulsivo y frívolo.

### **BIBLIOGRAFÍA**

ARDEMAGNI, Monica — El público y la conservación del patrimonio. *La comunicación global del patrimonio cultural*, coord. Santos M. Mateos Rusillo. Gijón: Trea, 2008, pp. 111-129.

ASENSIO, Mikel; POL, Elena — *Nuevos escenarios en educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Buenos Aires: Aique, 2002.

ESPINOSA, Antonio; BONMATÍ, Carmina (eds.) — *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Gijón: Trea, 2013.

MATEOS RUSILLO, Santos M. — *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*. Gijón: Trea, 2012.

MATEOS RUSILLO, Santos M.; MARCA, Guillem; ATTARDI, Oreste — Sensibilizando al visitante: la Difusión preventiva. *Miradas desde la copa. e-Revista de Comunicación y Patrimonio cultural*. Vic: Grupo de Investigación en Comunicación y Patrimonio, n.º 3, 2011, pp. 5-16.

MOSCARDO, Gianna — *Making Visitors Mindful: Principles for Creating Quality Sustainable Visitor Experiences through Effective Communication*. Champaign, Illinois: Sagamore Publishing, 1999.

SCHOUTEN, Frans — Improving Visitor Care in Heritage Attractions. *Tourism Management*. Great Britain: Elsevier Science, vol. 16, n.º 4, 1995, pp. 259-261.

SIVAN, Renée — El futuro del pasado. El producto turístico y la conservación de los bienes culturales. *Difusión del Patrimonio Histórico*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1996, pp. 38-43.



# Da incerteza à estratégia

**Manuel Lacerda**

Arquiteto  
Direção-Geral do Património Cultural

**Refletir sobre comunicação do património cultural é refletir sobre a relação entre património e sociedade, entre cultura e sociedade. Num contexto de incerteza, de mudanças rápidas de paradigmas e de modos de produção, troca e consumo de informação, de globalização, é inevitável que os gestores e os comunicadores do património cultural tenham que se ressituar permanentemente, com uma visão abrangente das inter-relações que estabelecem com muitos outros atores. A comunicação do património cultural, para ser eficaz e atuante, terá de ter uma geometria variável, criando e adotando permanentemente estratégias alternativas que conciliem os desígnios do interesse público na salvaguarda de valores fundamentais de memória e de identidade com fenómenos sociais irruptivos, com crises, e com o desenvolvimento cultural, social e económico.**

## **Onde estamos?**

Nas últimas dezenas de anos o património cultural registou grandes alterações, acompanhando muitas outras grandes mudanças nas sociedades. Basta pensarmos no uso social limitado que tinha há cerca de 30 anos, comparando-o com a situação atual; hoje é acessível em massa, graças a uma espécie de democratização cultural decorrente do fenómeno da globalização. Grande parte da população mundial pode aceder a uma quantidade não quantificável de informação, a uma velocidade vertiginosa, realidade completamente inimaginável há cerca de 15 anos. As inovações no domínio das tecnologias de informação e comunicação induzem gradualmente novas perceções da realidade, enquanto largos milhões de habitantes de todas as partes do mundo se deslocam anualmente pelo planeta, cada vez mais facilmente e com acesso a um cada vez maior número de lugares. A oferta de produtos nas áreas do espetáculo, do lazer, do turismo, da televisão, da Internet, dirigida a grandes massas de consumidores, é imensa, caótica, tendencialmente facilitadora de um consumo acrítico. Praticamente tudo pode ser visto em todo o lado através do novo mundo das tecnologias; as particularidades tendem a perder-se numa imensa teia confusa, onde se cruzam essencialmente *slogans*, produtos, marcas e modas, através de permanentes ações de publicidade, *marketing* e *branding*. Neste quadro não é fácil vislumbrar o(s) sentido(s) que o património cultural pode ter hoje para as sociedades e estabelecer: 1) o quê, 2) porquê e 3) como os responsáveis pela sua gestão deverão fazer chegar aos diferentes destinatários (tendencialmente consumidores). A comunicação do património cultural, por aquilo que este representa de mais profundo nas sociedades, pela sua função

←

**Visita de estudo ao Museu da Eletricidade, Lisboa.**

Manuel Lacerda, 2015.

O conhecimento e a cultura também assimilados através de experiências sensíveis e emocionais, ligadas ao mundo real.

na manutenção e reconstrução permanente de memórias e identidades individuais e coletivas, e também pelo potencial criativo que encerra, terá necessariamente de se ressituar face a esta nova realidade mutável, confusa e incerta, que agora percebemos melhor.

## **Gestão e comunicação do património**

A gestão do património (e aqui refiro-me em particular ao universo dos monumentos, museus, sítios arqueológicos, do património urbano, do património arquitetónico em toda a sua panóplia de tipologias, do património imaterial, do território como paisagem cultural, dos outros e novos patrimónios, expectantes, esquecidos e marginais...) centrou-se, num já longo percurso com cerca de 30 anos, nas áreas do conhecimento, da proteção, da valorização e da divulgação informativa, promovendo um considerável acréscimo no desenvolvimento técnico/científico das áreas disciplinares que orbitam à sua volta. Contudo a realidade não nos ilude, e o descompasso entre a evolução verificada ao nível do conhecimento especializado e a integração do património pela sociedade em geral tornou-se cada vez mais evidente; a comunicação do património cultural, mediadora do conhecimento com as pessoas, não acompanhou, regra geral, aquela evolução<sup>1</sup>. As dinâmicas socioeconómicas foram-se encarregando de lançar um claro alerta para a distância existente entre a oferta do património enquanto produto cultural, com uma inerente função social, e as ofertas massificadas de conteúdos, em especial na televisão, no cinema, na *web* e em múltiplas atividades dirigidas à ocupação dos tempos livres, no mundo do espetáculo e da diversão, apoiadas em múltiplos suportes tecnológicos. Essas mesmas dinâmicas



foram também pondo em evidência incontáveis mal-entendidos acerca das formas de utilização do património. Culturas nascentes, correspondendo a novas formas de viver e a novas mentalidades, valores e paradigmas, resultam da convergência de uma globalização galopante com uma crise económica generalizada; uma larga proliferação e fragmentação na oferta de conteúdos com ampla difusão nos *mass media*, aliados a um decréscimo gradual do seu nível de qualidade, confrontam-se com os redutos de um património cultural já muitas vezes dissociado desta realidade<sup>2</sup>.

## Comunicar na complexidade

O património cultural encontra-se em relação com um grande número de variáveis, atividades, interesses e processos. Na perspetiva do interesse público, o património é o bastião da identidade das pessoas, dos lugares, das comunidades, das regiões, dos países e dos continentes (a Europa, um património comum, um mosaico de culturas...); é a reserva das memórias coletivas, incorporando uma enorme complexidade de experiências que permitem a cadeia de transmissão de valores e referências intergeracionais e, em última análise, o progresso. Na perspetiva do interesse privado, o património cultural é hoje objeto de inúmeras leituras decorrentes, fundamentalmente, da dinâmica socioeconómica, dos mercados e de uma livre concorrência desregulada<sup>3</sup>; o património passou a ser «útil» para promover territórios e cidades como destinos turísticos, numa competição feroz a nível internacional; passou a ser «útil» para conferir chancelas de prestígio a operações de *marketing*, que grande parte das vezes soçobram rapidamente; património-cenário, património-imagem, património-espetáculo, *versus* património-memória, património-identidade, património-conhecimento.

A comunicação do património cultural reparte-se e realiza-se, em simultâneo, por diferentes níveis, que se inter-relacionam, e por inúmeros parceiros: públicos, privados, locais, regionais, nacionais e internacionais; a sua latitude e complexidade extravasam largamente as organizações da administração local, central ou regional que o tutelam. Na realidade, em torno do património cultural estabelece-se um sistema de relações entre a sociedade (na sua diversidade de interesses e atores) e todas as organizações responsáveis pela sua gestão e comunicação (públicas e privadas); independentemente do nível de comunicação de património cultural que consideremos (comunicação num museu, num monumento, comunicação na rádio, na televisão ou na *web*...), existem inúmeros domínios aparentemente separados que se encontram numa relação de complementaridade e interdependência<sup>4</sup>. A comunicação do património contém a potencialidade de estabelecer relações e integrar; essa integração gradual poderá ser o denominador comum de estratégias cruzadas que coloquem o património na ordem do dia, no quotidiano das pessoas e das comunidades, de uma forma criativa, atualizada, sedutora e viva, dando-lhe visibilidade<sup>5</sup>. É nesta teia de relações incertas, mas reais, que os comunicadores do património cultural se encontram (qualquer que seja o seu nível de intervenção), e onde terão que ir definindo, atualizando, corrigindo e reinventando permanentemente os seus objetivos, as suas estratégias e os instrumentos que melhor se forem adaptando aos seus contextos; a comunicação do património terá de ser resiliente e terá sempre de ter uma geometria variável.

## Património e comunicação nas agendas

Não restam dúvidas sobre o crescente «êxito» do património cultural como recurso económico, numa relação direta com o crescimento exponencial da indústria do turismo de massas, onde se insere obviamente, também, o turismo cultural. Uma relação cada vez mais discutida em fóruns nacionais e internacionais, também no âmbito da União Europeia. O documento da Comissão Europeia «Para uma visão integrada do património cultural europeu» (dirigido ao Parlamento Europeu, ao Conselho de Ministros, ao Comité Económico e Social e ao Comité das Regiões, em julho de 2014)<sup>6</sup> coloca o património cultural no centro das preocupações da União Europeia, reconhecendo que tem sido subestimada a sua contribuição para o crescimento económico e para a coesão social, reforçando a sua importância enquanto fonte de inovação social ao serviço de um crescimento inteligente, sustentável e inclusivo, e a sua posição central na agenda europeia da cultura. Faz parte da agenda tornar a Europa o primeiro destino turístico mundial, cruzando dois domínios: o desenvolvimento económico e o reforço do mosaico identitário europeu, onde o património tem um papel fulcral. O debate sobre os resultados do acesso ilimitado aos bens culturais que a indústria do turismo permite está presente em todos os fóruns. Entre os riscos da banalização dos aspetos vitais do património cultural (como fundamento de valores essenciais para a sociedade) e a constatação da riqueza económica que o fenómeno de massas traz, da explosão de criatividade que transforma os lugares e as identidades à luz de trocas interculturais, de novas visões do mundo e do futuro, e dos interesses e das perspetivas das novas gerações, coexistem uma série de matizes possíveis de equacionar, refletir e explorar. Já não há verdades absolutas, a quantidade e a rapidez da troca de informação encarregam-se de abrir permanentemente novas perspetivas, embora incertas. A sustentabilidade (essa palavra gasta) do património cultural exige uma visão holística, que relacione inteligentemente as interdependências que atrás foram referidas. Exige uma visão em rede, aberta, incerta. A sustentabilidade depende basicamente do nível de envolvimento de todos e da compreensão de todos os fatores envolvidos, que possam promover os efeitos mais profundos e duradouros, do ponto de vista social. Na conferência *Heritage First! (O Património em Primeiro Lugar!)* realizada em março de 2014 em Atenas, promovida pela União Europeia no âmbito da presidência grega<sup>7</sup>, o património cultural foi claramente apresentado como uma componente essencial e um fator determinante da sustentabilidade social, económica e ambiental, com um enorme potencial de benefícios para a sociedade do presente e do futuro. Também na conferência europeia *O Património Cultural conta para a Europa*, realizada em Oslo em junho de 2015<sup>8</sup>, o seu relatório final releva o papel crucial do património cultural, apontando como recomendações, entre outras, a transversalidade da cultura e a partilha da comunicação de informação e dados. Não é estranho, numa sociedade em transição de valores, de modelos económicos, de formas de assimilação e expressão cultural, que as pessoas, os públicos, os consumidores, se confrontem com uma consciência diferente quanto ao valor real das coisas — do emprego, do serviço público, da segurança no quotidiano, da ocupação do seu tempo de vida, da reciclagem, do reuso, da cultura e do património. Não será estranho também que o património cultural, legado da história, com o qual as pessoas tecem per-



←  
**Suportes de comunicação dirigidos a diferentes públicos; cartazes, flyers, guias, publicações.**  
DGPC, 2015.

↑  
**Informação institucional em websites e redes sociais.**  
DGPC, 2015.  
A adesão crescente aos *websites*, redes sociais e blogs dedicados ao património cultural em Portugal corresponde a um acréscimo de participação dos públicos nas atividades «reais».



manentemente novas relações afetivas e emocionais e que, em última análise, expressa as suas crenças, as suas fés, as suas tradições, as suas convicções, e as situa numa zona de conforto pessoal e social, deixe definitivamente de ser algo para se proteger meramente como um fim em si mesmo, para passar a ser um capital social que promove o envolvimento, a participação pública, a felicidade, um desenvolvimento que inclua e seja, ele próprio, protetor do património cultural.

### Um papel para a comunicação

A capacidade integradora da comunicação do património cultural pode contribuir para potenciar um uso responsável, proveitoso e atrativo, que integre a sua proteção com a sua utilização pela sociedade. Em causa está o modo de relacionar interesses distintos que se cruzam (públicos/privados), obrigando a entender, em cada momento, o que se torna prioritário a médio e longo prazo (a educação, o desenvolvimento social...), e desenhar estratégias que permitam, em simultâneo, dar resposta a necessidades de curto prazo (o desenvolvimento económico, a criação de emprego...). Aspetos anteriormente tratados de forma compartimentada que hoje não podem ser senão integrados num processo aberto, inclusivo e cíclico.

### Estratégias abertas e relacionadas

Talvez o menos incorreto fosse falar numa integração de estratégias de comunicação de património cultural, procurando, nos seus diferentes níveis e contextos, alinhá-las para um objetivo comum, num processo em permanente construção. Onde a educação, nos *curricula* de ensino a diferentes níveis, deveria integrar a componente histórica com conteúdos de geografia, ambiente, paisagem, arquitetura, refletindo a nossa sociedade

contemporânea multicultural e não compartimentada (próxima da visão multifacetada mas fragmentada que a *web* possibilita); onde os *media*, agentes multiplicadores fundamentais, assumindo a responsabilidade social que lhes compete — e não só aos prestadores de serviço público —, calibrassem a qualidade da produção de conteúdos de modo a reverter para a reconstrução de valores e referências; onde as organizações (públicas e privadas) responsáveis pela gestão de museus, monumentos, sítios arqueológicos, centros culturais, implementassem a comunicação inclusiva (física, social e intelectualmente) e participada. Na comunicação do património cultural a relação crítica património-sociedade exige estratégias que tenham como ponto de partida o conhecimento: 1) dos recursos, 2) dos produtos culturais que lhe estão associados, 3) das inter-relações possíveis desse recurso com outros recursos (redes), 4) dos objetivos a atingir (sociais, culturais, económicos) que terão de se construir numa base técnica e política (local, regional e nacional). Cada nível de comunicação deverá procurar relacionar-se com outros níveis, através da constituição de parcerias e redes para projetos comuns, que permitam ações integradas, coerentes, eficazes, criativas e com escala, fundamental para uma maior visibilidade do património cultural num contexto de ruído.

A comunicação do património cultural não pode, no mundo atual, ser trabalhada isoladamente de uma multiplicidade de fatores que condicionam os seus objetivos e as suas estratégias, sob risco do fracasso. Partindo da ideia de que a cultura atualmente é um importante conceito operatório de modelo de construção da sociedade, e de que deverá estar presente na definição das linhas estruturantes do desenvolvimento económico e social, o património cultural é recurso e instrumento no desenho de novos modelos, abertos à criatividade e à inovação, num contexto dominado pelas incertezas e pelas mudanças de paradigmas e de crenças. Assim, a comunicação do património cultural, nos seus diferentes contextos e níveis,



←

**Publicidade às Jornadas Europeias do Património em Portugal, em caixas ATM.**

Manuel Lacerda, 2013.

O património cultural presente em pequenos gestos habituais do nosso quotidiano.

**O aeroporto internacional, símbolo e placa giratória da globalização.**

Manuel Lacerda, 2014.

Largos milhões de habitantes de todas as partes do mundo deslocam-se permanentemente pelo planeta, cada vez mais facilmente a um cada vez maior número de lugares.

**MUPI com publicidade ao Dia Internacional dos Monumentos e Sítios.**

Manuel Lacerda, 2013.

terá necessariamente de assumir um papel integrador dos conteúdos realmente importantes para serem transmitidos à sociedade, não podendo deixar de se atualizar e ressituar dentro da gradual complexidade de relações que estabelece com os seus diferentes públicos, utilizando os processos, as ferramentas e as estratégias mais atuais, mais inovadoras, mais diretas, mais eficazes, que consigam perceber e trabalhar dentro das tendências globalizadoras e massificadoras que contribuem para o esvaziamento da memória e para a perda de identidade de todos.

**NOTAS**

1. A mediação com os potenciais consumidores culturais do património, relegada para um plano secundário durante longos anos, encontrou instrumentos operativos nas ainda recentes disciplinas da difusão e da interpretação do património; sendo inegável o esforço e o avanço considerável neste domínio, com excelentes resultados em projetos públicos e privados, é, no entanto, evidente a frágil integração do património pela sociedade em geral.
2. É notável, por exemplo, o desfasamento entre a utilização exponencial das novas tecnologias de informação e comunicação pelas camadas mais jovens, e a potencialidade de descoberta que é proporcionada por estes meios, e o modo como são estruturados e comunicados conteúdos específicos no domínio do património cultural nos *curricula* escolares.
3. O que hoje resulta mais evidente é o claro aproveitamento do património, quer através da reutilização-custe-o-que-custar, quer na promoção de atividades económicas em ações de *marketing* e *branding*, como produtos apelativos, onde a essência dos valores culturais acaba, grande parte das vezes, por estar ausente.
4. Os recursos culturais no território e a forma da sua integração nos planos de ordenamento e na gestão urbana, as medidas de proteção do património integrando ações de sensibilização da sociedade, os serviços prestados pelos equipamentos culturais (no campo

da educação, das programações, da promoção, da investigação), a promoção turística/cultural interna e externa através de variadíssimos meios, a investigação aplicada realizada por universidades e institutos politécnicos, os programas de entretenimento e divulgação nas televisões e rádios, os *sites*, *blogues*, páginas de Facebook de associações cívicas ou ONG dedicadas a diferentes domínios da salvaguarda, do conhecimento e da gestão do património e dos museus...

5. Nesta relação entre a sociedade e as organizações que comunicam e gerem o património cultural situam-se as parcerias entre entidades públicas, privadas e associativas, fundamentais no desenvolvimento de ações de difusão, educação e criação; o turismo cultural e os *mass media* nas suas diferentes formas de desenvolvimento e atuação são atualmente elementos nucleares nesta relação gerando efeitos diretos na sociedade, com diferentes tipos de impacto (como o impacto económico direto ou indireto, ou o impacto induzido – em tudo o que é indústria decorrente e concorrente para o património – ou o impacto no reforço ou na fragilização das identidades, e ainda o impacto no acréscimo ou no decréscimo de cultura em todos os tipos de públicos).

6. Documento da Comissão Europeia COM (2014) 477 Final, Bruxelas 22.07.2014.

7. Conferência *Heritage First! Towards a Common Approach for a sustainable Europe*, Atenas, março de 2014.

8. <http://www.encatc.org/culturalheritagecountsforeurope/concluding-conference/>.







# O tempo do património e o tempo dos *media*

António Guerreiro

Jornalista



**O dever e o trabalho da memória tornaram-se questões fundamentais no nosso tempo e estão na base do trabalho historiográfico. Esta hipertrofia da memória é responsável por uma obsessão patrimonialista — um culto do património e uma tendência para a musealização — que no entanto traz consigo os traços de uma amnésia: a atitude perante o património não corresponde a uma verdadeira consciência da história, mas a formas de temporalização da história que os *media* promovem e potenciam, na pressa com que se aplicam a fazer balanços epocais e a descobrir mortes e recomeços constantes. As representações do património cultural nos *media* não se distinguem muito do diletantismo turístico e transformam tudo em *kitsch*, em algo que se reduz sempre à proximidade e às familiaridades sem espessura. O património fica assim completamente exposto à lógica do fetichismo da mercadoria.**

O nosso tempo é o de uma patrimonialização e musealização generalizadas, ao ponto de haver quem tenha diagnosticado uma «doença patrimonial», que não pode ser confundida com as manifestações do «culto moderno dos monumentos», a que o historiador de arte Alois Riegl (Viena: 1858-1905) dedicou um célebre estudo com esse título, em 1903, decisivo para a conceção moderna de património e para a definição dos princípios de uma política patrimonial. Este fenómeno contemporâneo segue a par de uma hipertrofia das questões da memória, que fez da díade memória/história uma das problemáticas mais obsessivas do nosso tempo, prova de que as representações construídas na esfera subjetiva e privada passaram a ser modos de conhecimento e de retorno do passado que a ciência historiográfica teve de ter em conta. De tal modo que as questões da «memória coletiva» e dos «lugares da memória» impregnaram de maneira decisiva o trabalho dos historiadores. A memória tornou-se um dos grandes temas atuais e a atitude patrimonialista deve ser entendida como uma resposta aos deveres que ela incute.

Um dos paradoxos da patrimonialização (bem visível quando o seu objeto são os centros históricos de muitas cidades) é que ela retira do uso, daquilo que deveria fazer parte do curso normal da vida quotidiana, aquilo que é assim classificado, exhibe-se como passado fossilizado e sublinha com grande relevo os anacronismos e os traços de artificialidade. Ou seja, o que traz a salvação traz também consigo sinais de morte. A propósito da hipertrofia da memória, importaria hoje, talvez, reatualizar o gesto de Nietzsche, quando o filósofo alemão, na segunda metade do século XIX, entrou em polémica com o historicismo que dominava a cultura do seu tempo e denunciou, na sua segunda «Consideração intempestiva», intitulada, *Das Vantagens e Inconvenientes da História para a Vida*, uma «doença histórica» que, segundo ele, tinha o efeito devastador de

esterilizar e aniquilar as forças criativas. De certo modo, foi isso que fez o filósofo Hermann Lübbe, que diagnosticou na cultura ocidental contemporânea uma obsessão pelo passado como nunca tinha acontecido antes, bem visível na proliferação de museus e memoriais. Mesmo muitos monumentos do século XIX, marcados por uma enorme pobreza estética e pelo único objetivo de legitimar a política — desprezados e «demolidos» pelo modernismo e pelas vanguardas históricas — beneficiam agora da nossa intensa cultura memorial.

Mas há um profundo paradoxo nesta nova sensibilidade temporal. E esse paradoxo manifesta-se com grande intensidade nos *media* atuais que, parecendo muitas vezes estar sintonizados com esta lógica de celebração, monumentalização e rememoração do passado, segregam uma cultura da amnésia e difundem-na em larga escala. Essa amnésia é, antes de mais, o efeito de uma aceleração do tempo que os meios de comunicação promovem. A velocidade destrói o espaço e apaga a distância temporal. A lógica totalitária dos *media* é o *zapping* e o que os move com mais força é a fantasmagoria do novo, mesmo que esse «novo» seja o antigo fetichizado como mercadoria e esterilizado como memória ativa. Nos *media*, a preocupação patrimonial não é muito diferente daquela que move geralmente o turista, na sua pretensão de satisfazer o desejo de viajar pelo passado ou, até, de fazer viagens ao país dos arquétipos. Percebemos assim as condições em que florescem as fantasmagorias do novo, do inédito, do que nunca tinha sido descoberto antes, em todos os domínios (da arte, das letras, da moda, dos costumes e do património, evidentemente), e está sempre a começar ou a recomeçar, sob a forma de uma nova época, de uma nova geração, de uma nova década, de um novo ano. O escritor alemão Botho Strauss apreendeu exatamente esta situação num breve texto em que afirma que «nenhuma outra época produziu em tão pouco tempo tan-



↑  
**Teatro D. Maria II e estação do Rossio, Lisboa.**  
 José Paulo Ruas/DGPC, 2010.



↗  
**Largo de Camões, Lisboa.**  
 José Paulo Ruas/DGPC, 2010.

→  
**Monsaraz.**  
 Manuel Lacerda, 2012.

to passado como a nossa». Esta lógica, que levou um filósofo como Odo Marquard a falar da nossa época como «época das epoquizações», conduz à identificação de unidades de tempo cada vez mais breves, até ao ponto em que o novo coincide com a efeméride e a comemoração (o fenómeno do *revival* a que estamos hoje tão habituados é disso uma manifestação evidente). Podemos hoje ver como os *media*, de um modo geral, mais não fazem do que passear pelo passado patrimonial como turistas que seguem um roteiro, e por conseguinte escamoteando a verdadeira dimensão histórica, homogeneizando um tempo-património que é morto, embalsamado, comemorado. E fazem-no segundo a mesma lógica com que se aplicam constantemente a fazer a lista dos novos talentos e a catalogar as formas novas e as tendências epocais nas artes e no pensamento, numa busca desenfreada pela novidade que é uma espécie de versão nihilista da ideologia do progresso. Em parte, essa atitude é uma manifestação eloquente do que se passa hoje com a obsessão da memória: seja sob a forma de dever de memória ou de trabalho da memória, não se promove uma consciência mais aguda da historicidade, mas relega-se tudo o que não releva do presente imediato quer para o

esquecimento quer para o museu. A museificação acaba por ter, paradoxalmente, um efeito amnésico, e o passo museificado não parece impor nenhuma outra responsabilidade que não seja apresentar-se como mercadoria turística atrativa. Em 2002, o historiador de arte italiano Salvatore Settis publicou um livro, chamado *Italia S.p.A* (Einaudi) onde defendia que estava em curso, em Itália, um «assalto ao património cultural». O assalto não tem o mesmo grau de violência em todas as latitudes, mas por todo o lado descobrimos facilmente que ele se tornou uma regra.

Mas esta questão não pode ser colocada apenas no modo como os *media* representam ou se servem do património cultural. A questão é mais funda e tem a ver com o modelo de temporalidade que os *media* instituem e do qual, ao mesmo tempo, são uma criação: a memória individual e coletiva é hoje afetada pela emergência de uma nova estrutura de temporalidade gerada pela aceleração da vida material, por um lado, e pela aceleração das imagens mediáticas, por outro. Chegámos ao limite máximo de uma temporalização da história que não deixa que nada se sedimente. Este fenómeno que começou com a modernidade é determinado por um aumento progres-







Largo e Igreja de S. Domingos, Lisboa.  
José Paulo Ruas/DGPC, 2010.



Cais das colunas, Praça do Comércio, Lisboa.  
José Paulo Ruas/DGPC, 2010.



sivo da velocidade de destruição do espaço e de apagamento da distância temporal. E quanto mais resgatamos a memória do fundo dos arquivos ou das ruínas de pedra, mais o passado é aspirado no nosso presente, pronto a ser projetado num ecrã. O tempo dos *media* é o da simultaneidade de todos os tempos, subtraído a qualquer sentido do antes e do depois, das continuidades e descontinuidades. Tudo é acessível ao presente, que é a única dimensão do tempo que prevalece, e a percepção da distância espacial e temporal é completamente apagada. O tempo dos *media* é o tempo do passeio turístico. E este «presentismo», induzido pela simultaneidade das imagens, é em boa medida imaginário. É como a desrealização narcísica operada pelas *selfies*. Deste modo, nada é tão eficaz como os *media* para anular a diferença entre passado e presente e para tornar impercetível a alteridade no tempo histórico ou na distância geográfica. Poder-se-ia dizer de um qualquer objeto ou monumento do património histórico e cultural o que Walter Benjamin disse da aura, mas invertendo os termos: em vez de ser a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja (assim definiu Benjamin a aura de uma obra de arte), o património monumental — sobretudo esse — é a aparição de algo próximo por mais distante que esteja. Ora, esta excessiva proximidade é um efeito mediático. Nada escapa a esta lei do familiar que é uma característica do *kitsch*. Tudo se apresenta e se representa num horizonte previsível e exaustivamente calculável. O que significa que não há lugar

para uma experiência de conhecimento. Visitar hoje o centro histórico de uma cidade é seguir um roteiro que nos assegura que nenhuma verdadeira experiência pode ter lugar porque tudo é feito para que a visita seja de reconhecimento: tudo é previamente representado e representável, pelo que somos subtraídos a toda a experiência da distância; e tudo coincide consigo mesmo, está assegurada a máxima adequação imanentista. Há, em suma, uma determinação exclusiva do próximo, do reconhecível, do conforme. Isto corresponde a uma «kitschificação» generalizada, que vai a par da transformação do património em mercadoria. E enquanto mercadoria ele não tem outra «temporalidade» que não seja a circulação, uma circularidade temporal que é uma espécie de «eterno retorno». A questão que se coloca hoje, quando o modelo de temporalidade é eminentemente mediático, é esta: que consciência histórica nos é dada pelo património quando entramos na lógica de um apagamento ou de uma denegação veemente da temporalidade — uma denegação que chega ao extremo da sua lógica no sistema mediático e «tele-económico» em que vivemos? Por conseguinte, o problema não é tanto as representações (verdadeiras ou falsas) ou as omissões do património cultural nos *media*, mas muito mais a maneira como percebemos e vivemos a nossa temporalidade, numa época em que os *media* visuais invadiram todos os aspetos da vida pessoal, política e cultural.





# O património do serviço público de *media*

Nuno Artur Silva



Um país e uma cultura são tanto mais ricos quanto maior é a qualidade e a diversidade das suas ficções, das ficções que são criadas, difundidas e perpetuadas nas redes das imagens em movimento dos nossos dias. Mais do que nunca, é preciso pensar o serviço público de *media* como o principal instrumento de criação de património audiovisual para o futuro. Não é só o que é preservado, através do seu arquivo — e das novas formas de o pensar, de o tornar acessível, de o programar —, mas igualmente o que é a aposta na criação e produção de conteúdos novos, aquilo que é investido nas gerações de criadores do presente para gerar património que seja um passado comum no futuro. Um serviço público de *media* deve lutar pelo património audiovisual, pela inovação e pela memória, pela qualidade e pela diversidade.

←  
Canto e Castro e Catarina Avelar  
em *Uma Ação no Tribunal*, 1968.  
Arquivo RTP.

↑  
Rita Blanco e Miguel Guilherme  
em *Conta-me como Foi*, 2007.  
Arquivo RTP.

→

**Fialho Gouveia, Raul Solnado e Carlos Cruz no *Zip Zip*, 1969.**

Arquivo RTP.

**Milu e Artur Agostinho no programa *Curto Circuito*, 1970.**

Arquivo RTP.

**Artur Agostinho entrevista João Villaret, 1957.**

Arquivo RTP.



Não é verdade que não se possa definir o que é serviço público de televisão. Está definido há muito tempo e no essencial resume-se a princípios simples e democráticos — promover a diversidade e a qualidade, e não tratar os espetadores como consumidores, mas como cidadãos.

Tal como no passado, mas hoje num contexto completamente diferente, é necessária uma empresa de serviço público de *media* em Portugal.

Poderemos ser levados a pensar, com a proliferação dos canais privados no cabo e dos conteúdos audiovisuais na Internet — com a diversidade crescente dos meios de distribuição, que hoje em dia todos podem ter tudo ao seu dispor, dispensando a existência de uma estrutura empresarial que garanta o serviço público de *media*. Mas isso não é verdade.

Já não falando na questão do custo de acesso a esses conteúdos ou do domínio e do condicionamento da lógica comercial e do seu *marketing*, que se estende em todos esses territórios mais generalistas ou mais temáticos, há uma dimensão e um posicionamento no mundo audiovisual contemporâneo que fica por cumprir sem um serviço público de televisão nacional: a de um grande programador e produtor de conteúdos audiovisuais local com difusão mundial no universo da língua portuguesa e da sua expansão — com a missão de criar, produzir, estimular, promover, agregar, programar e preservar o que de melhor e diferente esse universo tenha para dar.

E não, esse serviço não pode ser prestado totalmente por privados. Pode e deve ser prestado parcialmente por privados, no sentido em que estes têm também obrigações de prestar um serviço público, mas os privados estão sempre reféns da sua condição de serem um negócio e da sua necessidade de pôr o lucro como primeiro objetivo.

Esse é um serviço que tem de ser prestado por uma empresa pública de *media* radicalmente afastada de um posicionamento comercial. Mas que tenha uma ambição e uma estratégia para chegar a todos os diversos públicos, para que possa ser relevante.

Confundir relevância com audiência imediata é um erro trágico que se vem repetindo. É confundir contagem de público com interesse público. E é sobretudo reduzir uma realidade complexa de diversos canais, conteúdos, produção, programa-





←

**Prof. Vitorino Nemésio em *Se Bem me Lembro*, 26 de fevereiro de 1970.**

Arquivo RTP.

**Assis Pacheco em *As Profecias de Bandarra*, 1959.**

Arquivo RTP.

**Almada Negreiros no *Zip Zip*, 1963.**

Arquivo RTP.



ção, distribuição — e preservação — a uma medida simplista e redutora que é a audiência linear de um único canal.

É como confundir ficção audiovisual contemporânea com telenovelas ou séries afins que são fluxo narrativo básico. Ou trocar o investimento em formatos locais com ambição internacional pela imitação local de formatos internacionais que o mercado dos privados naturalmente absorve.

Hoje, a primeira prioridade de um serviço público de *media* não pode esgotar-se no êxito da emissão linear de um único canal de televisão, mas sim na estratégia conjunta e articulada do seu conjunto de canais e missões pela defesa do património audiovisual, pela inovação e pela memória, pela qualidade e pela diversidade.

Contra esta opção poderá ser arremessado o habitual chavão do «não há serviço público sem público». Mas o que é o «público» hoje que não um plural, uma rede complexa e diversificada de públicos.

E o que é mais serviço público: exibir um ciclo de filmes de um realizador clássico, enquadrado numa programação articulada, por exemplo, com um documentário, e ter 100 000 pessoas a ver, ou gastar dez vezes mais num qualquer concurso que qualquer privado poderia ter e ter um milhão a ver? Eu não tenho dúvida, é só lembrar-me da quantidade de filmes clássicos que vi na RTP em miúdo e que, nessa altura, não podia ver noutro lado, e que hoje, apesar de toda a oferta, também dificilmente está acessível.

Mas ver televisão hoje é diferente de ver filmes, séries e documentários. Isto é cada vez, cada dia, mais verdade.

Ver televisão, ver canais de televisão é uma coisa. Outra coisa é ver os chamados conteúdos — os filmes, as séries, as músicas... que podemos ver e ouvir como, onde e quando queremos.

Há uma diferença, cada vez mais assinalável, entre os conteúdos de fluxo e os de *stock* (de armazém, existências, reserva, provisão), entre o que se esgota no momento e o que é feito para ficar (ainda que possa haver momentos do fluxo que ficam e obras para a posteridade que são para esquecer).

Esta cada vez mais clara separação, que a mudança tecnológica e digital tem provocado, vem pôr em causa as definições estabelecidas de organização de conteúdos e, entre elas, a definição do que é hoje um canal e do que é programar um canal.



José Carlos Garcia e Ana Nave  
em *Depois do Adeus*, 2013.  
Arquivo RTP.

Rita Brütt e Miguel Guilherme  
em *Conta-me como Foi*, 2007.  
Arquivo RTP.

Veja-se o caso português e a forma como os canais de sinal aberto se têm transformado em canais quase exclusivamente de fluxo. Um contínuo de diretos (ou faz de conta que são diretos, *live on tape*), desde manhã à noite, televisão de companhia: os *talkshows*, a informação (maioritariamente local e simplificada, com grande destaque para o futebol que ocupa um tempo absurdo), os *reality shows* e esse género de ficção (que não é senão a forma mais próxima de *reality show*, ficção de companhia) que são as telenovelas, ficção de fluxo.

Estes canais são o mundo das apresentadoras e dos comentadores residentes, uma mitologia de bairro, fofoca sem aventura, feira de vaidades locais que, verdade se diga, sempre foi o modelo dominante em Portugal, desde logo na estação pública que sempre foi muito mais uma estação de variedades do que uma estação de filmes e séries com histórias e personagens de diferentes épocas históricas e imaginárias, documentários, património ficcional de qualidade.

Hoje, com a segmentação e pulverização das audiências, já não há canais generalistas e são muito pontuais os conteúdos transversais, quase sempre grandes acontecimentos reais ou eventos desportivos e espetaculares de grande escala. E quando se diz que os portugueses todos estiveram a ver é quase sempre mentira, a maior parte não viu, nem vai ver. A não ser que seja um momento realmente especial, um segmento, que possa ser visto e partilhado mais tarde.

Quem vê televisão, esta televisão linear de sinal aberto, são cada vez mais só os mais velhos (que, é certo, são muitos em Portugal). Os mais novos, agora e quando forem mais velhos, podem espreitar ou passar pelo fluxo televisivo, mas estarão sempre mais tempo a ver o que querem, quando quiserem, no ecrã que querem. A televisão linear, quando veem, é para comentarem (quase sempre com ironia ou sarcasmo), em simultâneo, num segundo ecrã, nas redes sociais.

Depois há o universo do cabo. Os canais temáticos — de informação/futebol, de fluxo, e os de *stock* — de séries, filmes, documentários, música, comédia, infantis, etc.

Em países mais desenvolvidos, como os EUA, a segmentação já é maior por causa da oferta de pacotes de televisão pela *net*, tipo Netflix, que competem com os pacotes cabo na oferta de conteúdos.

Esta é a tendência, a cada vez maior personalização dos menus de oferta de canais e conteúdos, feitos à medida dos gostos dos espetadores. A juntar a isto, os vários modelos de sistemas tipo TiVo, catchtv, gravação automática, etc., que aumentam o leque das formas e possibilidades de visionamento. Para não falar do novo mundo das aplicações.

Com o cruzamento destas plataformas com os motores de busca e as redes sociais misturam-se a experiência do *zapping* com a do *linking*, mas também a digressão dispersiva e ao acaso com a busca logarítmica, a escolha por proximidade ou afinidade (se gostou disto, talvez goste disto) com a recomendação personalizada das personalidades e dos amigos facebookianos ou afins.

Neste universo, os agregadores deixam de ser as estações e os canais e passam a ser os conteúdos individualizados. Perdem força os distribuidores e intermediários e ganham força os autores e produtores, os criadores das marcas.

Se eu quero ver determinada série é-me relativamente indiferente em que canal a vou ver.

A única maneira das estações e dos canais sobreviverem é terem uma identidade forte — marcada. E isso só é possível se passarem a ser produtores ou coprodutores de conteúdos originais (sendo esta última a melhor solução, para tirar o máximo partido da oferta de produção independente). E se forem grandes agregadores e programadores, com uma notoriedade e prestígio que reúnam à sua volta uma comunidade que se reveja nessa programação.

No caso dos operadores de serviço público, é preciso mudar radicalmente as prioridades. Mudar as estratégias hoje ainda praticamente todas centradas nos canais de sinal aberto e na programação de fluxo, nos programas da manhã e da tarde, nos *reality* e *talent shows* e nas telenovelas.

É preciso investir mais no que a comunidade tenha de distintivo e de melhor. É preciso aqui, como noutras áreas, procurar a excelência e a diferença. E procurar mais por conteúdos que possam ser feitos para ficar, para perdurar.

No meio de toda a oferta avassaladora de conteúdos cabe ao serviço público de *media* — mais do que nunca — distinguir o que fica do que passa, procurar na expressão múltipla da cultura audiovisual contemporânea aquilo que é sinal dos tempos e aquilo que deverá ficar com o tempo, aquilo que é essencial no seu tempo.

Mais do que nunca, é preciso pensar o serviço público de *media* como o principal instrumento de criação de património audiovisual para o futuro. Não é só o que é preservado, através do seu arquivo — e das novas formas de o pensar, de o tornar acessível, de o programar —, mas igualmente aquilo que é a aposta na criação e produção de conteúdos novos, aquilo que é investido nas gerações de criadores do presente para gerar património que seja um passado comum no futuro.

Um país e uma cultura são tanto mais ricos quanto maior é a qualidade e a diversidade das suas ficções, das ficções que são criadas, difundidas e perpetuadas nas redes das imagens em movimento dos nossos dias.

# Muro de palavras

**Pedro Bidarra**

Psicólogo, escritor, consultor de *marketing* e comunicação

**Duchamp disse um dia que a arte se assemelhava cada vez mais à religião. É verdade. E uma das mais herméticas, com os seus acólitos, diferentes igrejas e capelas, santos e praticantes, e sacerdotes e sábios que falam com outros sábios e olham, de longe, para o povo incapaz de entender o mundo de rituais verbais e ideias feitas que existe nas suas caras, vazias e frias catedrais. O muro de palavras que cerca o mundo da arte, e que impede o**

**neófito de entrar, tanto quanto impede os que lá vivem de olhar para o resto do mundo, é o contrário de comunicação. O que é curioso e paradoxal, porque a arte europeia começou por ser comunicação ao serviço da iluminação da palavra. Foi esse o seu papel durante séculos: iluminar o que não se entendia, explicar, mostrar o inacessível, abrir ao público em geral – e geralmente analfabeto – o difícil mundo de palavras e dos conceitos que era (e é) a religião.**

«A preocupação latente nesta exposição prende-se com a ambiguidade e com os paradoxos inerentes ao exercício da hospitalidade, com os postulados que definem e condicionam os usos da arquitetura. Os conteúdos e situações geradas pelos trabalhos ali presentes destabilizam as regras e os compromissos subjacentes à ocupação e uso do espaço para levantar questões acerca dos lugares do dia-a-dia, da forma como nos relacionamos com eles e como eles nos fazem relacionar com o outro. Na intimidade que estabelecem entre lugar e ocupante cada um dos trabalhos exerce formas de hospitalidade. Seja para evidenciar os conflitos inerentes ao seu exercício ou para lembrar a urgência da sua aplicação, para instigar encontros inesperados ou para promover oposições, ou convergências, ou combates, ou consensos.» Texto de um curador.

A maior barreira à entrada no mundo da arte, e à entrada nos museus e galerias que o celebram, sempre foi, para mim, o muro de palavras que o envolve: um muro erigido por

críticos, jornalistas, curadores, comissários e, às vezes, pelos próprios artistas; um muro de palavras que não comunica. Esta reflexão, que aqui partilho, surgiu de um gentil convite para falar sobre comunicação no Encontro Museus e Monumentos, no Convento de Cristo, em Tomar, realizado em novembro de 2013. Aparentemente, neste nosso mundo sem dinheiro, a principal preocupação dos gestores da cultura é atrair novos públicos para a sua causa: a causa da arte e dos eventos culturais. Ou seja, a preocupação é com o *marketing* da arte.

Como é sabido, o mundo da arte é, tendencialmente, alérgico ao *marketing*. E com toda a razão. O *marketing* é uma prática que tem como objetivo criar vantagem e apelo nas marcas e produtos para atrair os consumidores. Mas apenas uma parte do *marketing* é comunicação, a parte mais cara, não a mais importante. A mais importante é o desenho do produto ou do serviço de modo a satisfazer necessidades do consumidor.



↗  
Ilustração da cena da última ceia, quando Jesus lava os  
pés aos discípulos, cerca do ano 1000.  
Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4453 fol. 237r.





Não é, obviamente, esse o papel da arte. Pelo menos não é esse o seu papel imediato. Talvez seja o de satisfazer as necessidades da comunidade ou da sociedade, mas, para o fazer, nem sempre satisfaz as necessidades do dia, do contemporâneo; as necessidades das instituições e pessoas com alicerces na convenção e no *status quo*. O benefício das artes e dos seus conceitos só mais tarde são visíveis na sociedade. Nesse sentido, podemos ver a arte como um investimento que só rende lá longe; como a investigação tecnológica e laboratorial. Mas, ao contrário das invenções, que são mantidas secretas nos laboratórios até chegar o momento da sua utilidade brilhar à luz do dia, a arte e os seus conceitos, para cumprirem a sua missão, têm que ser tornados públicos. «Se uma árvore cai na floresta e não houver lá ninguém para ouvir (se não houver um tímpano para vibrar) a árvore não faz barulho» diz-nos um provérbio chinês. E é por isso que a comunicação é necessária: a comunicação que comunica, claro está.

Não que os textos herméticos, sofisticados e complexos não tenham valor e não tenham que ser escritos; não que as obras não tenham que ser analisadas e contextualizadas; mas estes textos que aparecem em jornais, catálogos e na comuni-

cação, e que constituem, muitas vezes, o único interface com o mundo, não têm valor comunicacional para os novos públicos que os museus, as galerias e a arte procuram. O muro de palavras que cerca o mundo da arte, e que impede o neófito de entrar, tanto quanto impede os que lá vivem de olhar para o resto do mundo, é o contrário de comunicação.

«O pós-estruturalismo, com origem linguística no francês, tem uma obsessão por palavras que o torna incompetente para iluminar qualquer forma de arte que não seja a literatura [...] uma das razões para a actual marginalização das belas artes radica no facto de os artistas falarem para outros artistas e para um círculo fechado de *hip cognoscenti* que perdeu o contacto com o público em geral, cujos gostos e valores eles caricaturam e troçam» diz-nos Camille Paglia no seu livro *Glittering images*<sup>1</sup>.

### **Obscurecer em vez de iluminar**

Durante a preparação desta intervenção, «O muro de palavras», pedi a pessoas para lerem alguns textos que acompanham as obras de artes e as exposições. Mostrei textos de crítica, de

anúncios de eventos culturais, textos dos curadores de exposições, comunicados à imprensa e artigos da imprensa especializada, e perguntei aos sujeitos que os leram do que tratam? que dúvidas tinham? o que não percebiam? o que esperam encontrar na dita exposição? e se têm ou não vontade de ir vê-la? Textos como o que está transcrito no início deste artigo. As pessoas que entrevistei para esta reflexão são cidadãos com formação universitária, gente que viaja e que têm hábitos de leitura. Pessoas acima da «média», portanto. Como a Susana, de 40 anos, formação superior, psicoterapeuta, com dois filhos e que vive na grande Lisboa; não tem hábito de ir a exposições e museus, a não ser quando convidada para um evento de croquetes, o que acontece uma vez por ano, mas vê imagens de arte e *design* nas redes sociais, Pinterest e noutros *sites*; tem livros de arte em casa. Ou como o Miguel, também com formação superior, gestor, lisboeta, leitor compulsivo de romances e dos clássicos; não tem amigos artistas nem frequenta meios intelectuais; não foi a uma única exposição ou museu no último ano; mas é um viajante frequente e visita tudo o que é museu e monumento por esse mundo fora. A estas e a outras simpáticas cobiadas dei a ler os textos que referi e percebi que as palavras não ajudavam, não abriam portas, não iluminavam; antes pelo contrário. Percebi que os textos, ao cercar o mundo da arte de vocábulos e conceitos nem sempre entendíveis para o público não *habitué*, o afasta em vez de atrair. Obscurece em vez de iluminar. Percebi que, sendo muitas as barreiras a remover para que as pessoas que têm capacidade para entender o fenómeno cultural e artístico tenham também vontade de o procurar, a comunicação é uma das maiores. Mas tem que ser assim? Haverá, como há na cabeça de muitos dos habitantes do chamado «mundo da arte», apenas dois tipos de arte e dois tipos de texto: o elitista e o infantilizado?

A comunicação e a sociedade não são assim tão binárias como estas pseudocabeças a veem. Para atrair novos públicos não é necessário fazer arte ou produzir obra que o público goste ou queira ver — isso é o que faz o *marketing* de produtos quando os molda aos gostos e necessidades dos consumidores. É necessário, sim, revelar a obra através de uma comunicação didática e entusiasmante; uma comunicação que a ilumine e que ajude o neófito a ler ou, pelo menos, a querer ler a obra; uma comunicação que veicule, para os novos consumidores, os benefícios de as ver e entender. Nem toda a gente nasce preparada para a arte. Como nem toda a gente não nasce preparada para a matemática. Isto não significa que não possa explicar-se uma equação, um problema e a sua resolução a quem não é génio ou a quem não entende intuitivamente a matemática. Isto faz-se com boa comunicação.

## Iluminar pela palavra

«A pintura faz pelos iliterados o mesmo que a palavra faz pelos que conseguem ler.» Papa Gregório, *o Grande*.

O que é curioso e paradoxal, no muro de palavras que envolve a arte e a cultura, é que a arte europeia começou por ser comunicação ao serviço da iluminação da palavra. Foi esse, afi-

nal, o seu papel durante séculos: iluminar o que não se entendia, explicar, mostrar o que estava inacessível, abrir ao público em geral — e geralmente analfabeto — o difícil mundo de palavras e dos conceitos que era (e é) a religião. Durante séculos, uma das principais funções da arte na cultura europeia foi ajudar a trazer às igrejas, e à fé, públicos renitentes, que não chegavam lá pela palavra, porque não entendiam e não os motivava. Duchamp, numa entrevista à BBC no fim da vida, dizia que a arte se assemelhava cada vez mais à religião. É verdade. Uma religião das mais herméticas. Uma religião com os seus acólitos, com as suas diferentes igrejas e capelas, como os seus santos, os seus praticantes, os seus sacerdotes e os seus sábios, que falam com outros sábios e que olham, ao longe, para o povo analfabeto e incapaz de entender o mundo de rituais verbais e ideias feitas que existe nas suas muito caras, vazias e frias catedrais. Como dizia um diretor de museu, com *gravitas*, «a arte é uma coisa muito séria, com a arte não se brinca». Soa mesmo a religião.

«[Em Roma] os frescos e as pinturas das igrejas estão no centro das conversas, as pessoas comprimem-se para ver as novas obras, esperando, por vezes horas, para atingir a soleira da porta das igrejas» diz-nos Gilles Lambert num texto sobre Caravaggio<sup>2</sup>.

Foi o que aconteceu com a estreia do *Martírio de S. Mateus*, de Caravaggio, na Igreja de S. Luigi dei Francesi, no início de 600. O povo fez fila para ir à igreja ver a «palavra». A palavra difícil, distante, iluminada pela arte. Se a arte, hoje uma religião cheia de dogmas, com os seus textos herméticos, os seus mistérios e eucaristias, quiser mais fiéis, terá que utilizar estratégias para melhor comunicar: para iluminar as suas obras. Como fez o cristianismo quando convocou as artes para iluminar a palavra.

Talvez, numa inversão da história, seja o tempo da palavra que ilumina. Talvez a palavra possa ser uma chave, e não o muro que impede a entrada de mais fiéis nos museus.

## NOTAS

1. PAGLIA, Camille — *Glittering images: a journey through art from Egypt to Star Wars*. New York: Pantheon Books, 2012, p. 11.
2. LAMBERT, Gilles — *Caravaggio*. [S. l.]: Taschen/Público, 2003, p. 59.



# Os museus seduzem-nos?

Inês Fialho Brandão  
Museóloga



**Este texto procura respostas para a pergunta, lançada pela DGPC, sobre a capacidade de os museus seduzirem o público geral. De facto, existem grupos demográficos que têm um sentimento de não-pertença ao espaço museológico. Defendemos que a «sedução» do público depende da capacidade de o museu integrar o valor da inclusão na sua missão e nas suas práticas. Este processo requer que o museu questione de que modo promove, ou inibe, a acessibilidade física, intelectual e social do seu espaço e da sua programação. Se bem que administrações e tutelas de museus tenham demonstrado que querem conhecer os públicos e formar os seus técnicos, o setor ainda se pauta pela falta de estratégia nesta área, bem como pelo sentimento de que as questões de acessibilidade são opcionais para o museu.**

*«Há tantas crianças neste país que olham para museus [...] e pensam para consigo, 'este lugar não é para mim, ou para quem se parece comigo, ou para quem vem do meu bairro.' Posso garantir-vos que, neste preciso momento, crianças que vivem a menos de uma milha de aqui nunca sequer pensariam que são bem-vindos neste museu. [...] Eu própria fui uma dessas crianças. Por isso, eu sei o que é sentir que não se pertence a um espaço como este. E hoje [...] sei como esse sentimento [de não-pertença] limita os horizontes dos nossos [cidadãos] mais novos.»*

Michelle Obama, na inauguração do Whitney Museum, 30 de abril de 2015.<sup>1</sup>

Não queria iniciar um discurso que pode parecer brutal e/ou utópico, sem antes reconhecer que o quotidiano dos profissionais de museus está em muitos casos marcado pelo «sacrifício, investimento pessoal e exploração»<sup>2</sup>, como diz Maria Vlachou, diretora executiva da Acesso Cultura, organização sem fins lucrativos, e na qual participo enquanto membro de direção<sup>3</sup>. Aliás, as crónicas semanais desta especialista em comunicação em instituições culturais, no seu blogue *Musing on Culture*, recomendam-se a todos os que veem o autoquestionamento como parte integrante da sua prática profissional.

## Inclusão e acessibilidade

Para o museu seduzir, o público deve sentir-se bem-vindo, desejado. Uma instituição que seduz o chamado público geral — que se presume refere o público não-especializado que visita os museus — é uma instituição que se questiona sobre, e que melhora, as suas práticas inclusivas. Ou seja, que se questiona sobre como promove a acessibilidade ao seu espaço, aos seus acervos, à sua programação.

O termo «acessibilidade» não é necessariamente esclarecedor no que concerne a abrangência de contextos a que se aplica. Para uma vasta maioria, incluindo os agentes políticos que se pronunciam sobre estes temas, a acessibilidade reduz-se à capacidade de receber visitantes com mobilidade reduzida. E, de facto, a acessibilidade física é a única consagrada por lei<sup>4</sup>. A própria rede portuguesa de museus dá prioridade à acessibilidade física sobre as outras no processo de credenciação de museus — sendo que o incumprimento parcial ou total deste critério não é um fator de exclusão automática.

Se bem que a acessibilidade física seja a única consagrada por lei, a acessibilidade das instituições culturais não deveria limitar-se à possibilidade de pessoas portadoras de deficiência física atravessarem a entrada do museu. Aliás, um museu utilizar a lei como o culminar da sua ação, e não como o alicerce de uma política abrangente de acessibilidade, parece, nos dias de hoje, senão elitista, pelo menos preguiçoso. E como conheço de perto a dedicação e o sentido de compromisso dos meus colegas, duvido que seja a preguiça que os limita. Esta é uma questão de falta de estratégia institucional, a cargo das direções e tutelas.

## Para além das rampas

A acessibilidade de um museu mede-se também pelo tom e pela linguagem escolhidas para interpelar o visitante, e pela capacidade de atrair, e de buscar, aqueles que à partida olham a instituição com desconfiança, porque sentem que não pertencem. O museu inclusivo abrange a acessibilidade intelectual e social.

A esfera intelectual pressupõe a acessibilidade de conceitos e conteúdos expositivos. Ou seja, que os públicos consigam entender porque se encontram os objetos expostos de acordo com uma organização específica, e compreender a informação que a instituição escolheu partilhar. Conceptualmente, estamos habituados, em museus de arte, por exemplo, a que os objetos estejam agrupados de acordo com a estrutura interna do museu (pintura, escultura, cerâmica, etc.) e, dentro de cada núcleo, organizados cronologicamente. O mesmo tipo de organização é também utilizado em museus de ciência, ou história natural. No entanto, os critérios escolhidos pelo



**Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.**

EU no musEU – projecto de aproximação à arte de públicos com demência (e. g. doença de Alzheimer) e seus cuidadores informais – Menção honrosa, Prémio Acesso Cultura 2015.

museu – trata-se de uma escolha entre outras possíveis – não são comunicados ao público, que pode ou não compreender a razão da sua existência, dependendo do seu conhecimento e ou formação académica na área. Este sistema é inclusivo apenas para o público especializado – que reconhece as disciplinas, as técnicas e as épocas e estilos sem que o museu as tenha que comunicar; e exclui o público não-especializado, que constitui a vasta maioria das pessoas que visitam museus, e a quase totalidade dos contribuintes que financiam os museus públicos.

O exemplo mais utilizado para esta mudança no paradigma expositivo é a exposição temporária da Tate Modern. Em 2000, o museu escolheu agrupar a sua coleção em núcleos expositivos temáticos, em que objetos com suportes, técnicas e estilos distintos refletiam um de quatro grandes temas com ressonância junto de um público não-especializado: a paisagem, o corpo, a história, o objeto<sup>5</sup>. Objetos nunca antes relacionados entre si cruzavam-se numa temática com ressonância universal.

Para além do conceito, o museu deveria também questionar-se sobre o tom e a linguagem que utiliza na sua comunicação. O que é uma água-forte? O que quer dizer policromia? E que diabos é um caquesseitão? Estes termos, utilizados regularmente nos museus de arte, são opacos quando deixados por explicar. Sim, é difícil conjugar as necessidades de vários públicos, com aquilo que o museu pretende partilhar, e com as

limitações de espaços e suportes em que essa comunicação ocorre. Mas essa é a atividade principal dos museus – comunicar. E quando um museu não comunica, transforma-se num luxuoso armazém.

A acessibilidade social parece-me ser aquela em que os museus menos se envolvem. Provavelmente porque sentem que a exclusão social não se aplica à sua missão, talvez porque seja vista como uma área de ação social, e não cultural. Como se, para o museu, a sua responsabilidade para com o visitante começasse apenas no momento em que este atravessa a porta de entrada. E os que não visitam o museu, não o fazem porque se sentem ativamente excluídos do seu discurso, mas sim porque «os Portugueses não consomem cultura – não o fazem porque não são cultos, porque a escola não os educa para a cultura»<sup>6</sup>. O museu que não se autoquestiona sobre as suas responsabilidades na exclusão social demonstra como a inclusão e a sedução do público não estão nas suas prioridades.

A acessibilidade social requer que o museu saiba quem o visita – e, sobretudo, quem não o visita, e porquê. Em 2006, para as IV Jornadas do ICOM Portugal, sobre museus e públicos jovens,<sup>7</sup> convidei a associação Moinho da Juventude<sup>8</sup> para se dirigir aos profissionais de museus aí reunidos. Enquadrado por Lieve Meerschaert, um dos jovens da associação apresentou a exposição *Nos Kasa*<sup>9</sup> e resumiu as razões por que não ia a museus: não se sentia bem, o museu não tinha nada para lhe oferecer, não era para ele.

Como é possível que um jovem português, de ascendência cabo-verdiana, que tem a história dos seus antepassados decidida pela história do império português, se sinta excluído da narrativa histórica proposta pelos museus do seu próprio país? Como é possível que, enquanto profissionais de museus, aceitemos que concidadãos nossos se sintam ativamente excluídos do espaço do museu?

A explicação é provavelmente que os responsáveis da estratégia dos museus não veem a acessibilidade como parte integrante da razão de existir do museu, mas sim como um valor opcional que se pode manter, ou abandonar, conforme as prioridades imediatas — curatoriais, financeiras ou outras — da instituição. A escolha política de inaugurar o espaço do Museu dos Coches antes da instalação do que parece ser um projeto museográfico inclusivo demonstra como os decisores de topo não veem a acessibilidade enquanto prática integrada, mas sim opcional. A inclusão é opcional.

## Nem tudo é triste...

O que falta então para que os museus sejam (mais) inclusivos? Por um lado, falta estratégia — os museus de hoje, na sua maioria, não sabem nem quem são, nem para onde vão. Por outro, falta a sensibilização das estruturas dirigentes dos museus para a inclusão como valor não-negociável no desempenhar das funções do museu.

Não quer este talvez desmoralizante diagnóstico dizer que os profissionais de museus estejam completamente alheados da questão da acessibilidade. Algumas tutelas em particular têm dedicado algum esforço no diagnóstico de problemas e na formação de pessoal. Em 2004, o Instituto Português de Museus publicou *Museus e Acessibilidade*, elencando problemas e propondo soluções. A DGPC dispõe de uma equipa que trabalha a acessibilidade, e que tem levado a cabo um trabalho de diagnóstico, com resultados a anunciar<sup>10</sup>. Recentemente, a DGPC promoveu um estudo de visitantes a grande escala (o primeiro!) dos museus e palácios nacionais que, espera-se, irá finalmente permitir e compreender quem visita estas instituições, quem não as visita, e desenvolver estratégias para a inclusão.

Na Acesso Cultura, os cursos de formação, de continuidade ou de um só dia, esgotam com regularidade; os debates mensais que promove são concorridos e permitem a troca de boas práticas entre profissionais em plataformas informais e frequentes. Do acolhimento de público com necessidades especiais, aos de direitos de autor e de imagem, os profissionais de museus, sobretudo os que lidam diretamente com os públicos, têm sede de informação. Querem ser melhores profissionais, e para eles, ser melhores profissionais significa serem inclusivos.

Nas redes sociais, nomeadamente no Facebook, nota-se uma maior transparência entre os profissionais de museus entre si, e entre profissionais de museus e o público não-especializado: na página *Museum Texts*/Textos em Museus<sup>11</sup>, os profissionais debatem a qualidade, e quantidade, da informação escrita nos museus; António Filipe Pimentel, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, dialoga livremente com quem o interpela na sua página pessoal<sup>12</sup>, constituindo esta troca livre e transparente uma plataforma educativa não-negligenciável, e redimindo-se assim o seu autor da sua infeliz avaliação dos hábitos culturais dos portugueses.

Os museus seduzem-nos? Ainda não. Mas já faltou mais.

Um museu que queira seduzir deve perguntar-se de que modo garante a acessibilidade física, intelectual e social do

seu espaço e da sua programação. E, feito esse diagnóstico, desenvolver uma estratégia e um plano para a inclusão que envolva a sua equipa — e toda a sua equipa, do diretor ao assistente de sala, do bolseiro ao voluntário, dos quadros do museu aos concessionários —, levando-a a perguntar-se, diariamente, «quem é que eu estou a excluir quando faço a escolha A, B ou C, e como posso mudar a minha maneira de fazer as coisas para que essa exclusão não ocorra?». Serviço público, portanto.

E, para evitar a preguiça de citar outra vez Michelle Obama, que é «de fora», concluo com as palavras de Maria João Vasconcelos, diretora do Museu Nacional Soares dos Reis:

«É natural que quem não está habituado a circular por estes sítios sinta alguma reserva em entrar, abertamente. Mas se forem convidados a entrar, já há um pequeno passo. E depois, se se sentirem em casa e for mais evidente que qualquer um de nós tem um bocado disto — isto é nosso, de todos! —, há um sentimento de pertença que se vai trabalhando.»<sup>13</sup>

## NOTAS

1. O discurso completo está disponível em <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2015/04/30/remarks-first-lady-opening-whitney-museum>.
2. Musing on culture (versão portuguesa): <http://musingonculture-pt.blogspot.pt>.
3. Acesso Cultura: [www.acessocultura.org](http://www.acessocultura.org).
4. Lei n.º 9/89, de 2 de maio. Decreto-Lei n.º 123/97, de 22 de maio. Resoluções do Conselho de Ministros n.ºs 96/99 e 97/99, de 26 de agosto, e 110/2003, de 12 de agosto.
5. Segundo a Tate, trata-se de uma reinterpretação dos grandes temas identificados pela Escola Francesa: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/tate-modern-collection-2000>.
6. Entrevista a António Filipe Pimentel por Isabel Salema e Lucinda Canelas no jornal *Público*, publicada em 2 de novembro de 2014. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/ir-a-lisboa-e-ver-os-paineis-de-sao-vicente-tem-que-ser-um-designio-nacional-1674756?page=2#/follow>.
7. Registo da atividade em [http://www.icom-portugal.org/iniciativas\\_jornadas.132.274,detalhe.aspx](http://www.icom-portugal.org/iniciativas_jornadas.132.274,detalhe.aspx).
8. Sediada na Cova da Moura, a associação Moinho da Juventude é um projeto comunitário, construído pelos moradores que se confrontavam com problemas comuns. As atividades da associação desenvolvem-se a nível social, cultural e económico, destinadas a crianças, jovens e adultos.
9. A exposição *Nos Kasa* foi desenvolvida com a agência fotográfica Magnum e com o Centro Cultural de Belém. Mais informação sobre o projeto em: <http://www.moinhodajuventude.pt/index.php/pt/component/content/article/138-bairro/71-exposicao-nos-kasa>.
10. «Estudo diagnóstico — Acessibilidade nos serviços dependentes»: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/publicos/visitantes-com-acessibilidade-reduzida/trabalhos-em-curso/>.
11. *Museum texts*/Textos em Museus: <https://www.facebook.com/groups/museumtexts/>.
12. Página pessoal de António Filipe Pimentel: <https://www.facebook.com/antonio.f.pimentel.5?fref=ts>.
13. Entrevista a Maria João Vasconcelos por Rui Frias para o *Diário de Notícias*, publicada em 22 de outubro de 2014. Disponível em <http://150anos.dn.pt/2014/10/22/o-mais-antigo-museu-publico-do-pais-de-bracos-abertos-para-o-futuro/>.

# Educação e mediação – uma função partilhada

**Liliana Coutinho**

Curadora e investigadora; coordenadora do  
Serviço Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Serralves  
de setembro de 2013 a agosto de 2015





**Visita escolar Monika S.**

Jorge Tropa. Fundação de Serralves,  
Museu de Arte Contemporânea,  
Porto, 2015.

Visita de um grupo de alunos, orientada  
por uma educadora do Museu de Arte  
Contemporânea de Serralves, à exposição  
*Monika Sosnowska: Arquitetonação*  
(fevereiro-maio de 2015).



**Apresenta-se uma reflexão sobre a importância do trabalho realizado pelo serviço educativo das instituições culturais na mediação com os públicos, tomando como referência o trabalho desenvolvido no contexto do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Defende-se que a mediação não é uma função exclusiva do serviço educativo, estando subjacente à existência funcional de todo o museu. A noção de público para quem se programa é concebida de forma plural, o museu é entendido como espaço público e os processos educativos que aí têm lugar são tomados sob o ponto de vista da aproximação e familiarização com a arte contemporânea. Por outro lado, problematiza-se a ideia de uma educação para a sociabilização e para o estabelecimento de relações de confiança que permite que as instituições culturais se tornem parte integrante da vida quotidiana e estimulem a autonomia dos cidadãos que as visitam.**



↑

**Oficina Bichos, SE Serralves. Programa Porto de Crianças CMP.**

Fundação de Serralves, Porto.

Bichos, um projeto de longa duração promovido por Serralves ao abrigo de um protocolo estabelecido com a Câmara Municipal do Porto, e integrado no Programa Porto de Crianças do mesmo município. Este protocolo, que complementa outros níveis de programação que o Serviço Educativo disponibiliza à comunidade escolar, permite uma ação continuada ao longo de todo o ano letivo junto de 60 turmas da cidade do Porto e promove um trânsito contínuo entre o museu e a escola, contribuindo para que a arte contemporânea tenha espaço nos processos educativos formais desde a mais tenra idade.

**Conferência Crítica e Valor, Ética e Estética, Reclamando o Valor Social da Arquitetura. Museu de Arte Contemporânea, Porto, 16 de maio de 2015.**

Filipe Braga, Fundação de Serralves, Porto, 2015.

Conferência por Andres Lepik, diretor do Museu de Arquitetura da Universidade Técnica de Munique, no dia 16 de junho de 2015, integrada no ciclo de conferências Crítica e Valor, seis conferências destinadas a repensar o papel dos valores e do pensamento crítico nas construções sociais, culturais e artísticas. Ciclo comissariado por Nuno Crespo e pelo Grupo de Investigação Arte. Crítica. Política, e organizado conjuntamente pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pelo Serviço Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e pelo Goethe-Institut.

Todo e qualquer processo educativo, para além das suas premissas teóricas — ferramentas que podem ou não ser úteis no processo educativo —, tem de ter em consideração um chão concreto de experiência. Por isso, a reflexão que se segue sobre o papel da educação na mediação com os públicos de uma instituição cultural parte da minha experiência como coordenadora do Serviço Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e começa com um pequeno relato.

Em 2014, durante uma tarde do Serralves em Festa, um evento que todos os anos tem chamado milhares de pessoas ao Museu de Arte Contemporânea e ao Parque de Serralves, estando eu identificada como fazendo parte da equipa do Museu, fui interpelada por um casal que teria pouco mais de 50 anos. Tendo entrado pelo grande portão que os conduziu diretamente para os jardins, disseram-me que queriam conhecer o museu mas não sabiam como o fazer. No meio das centenas de pessoas que por ali passeavam, indiquei-lhes o caminho para a entrada, mas a dúvida era maior. Para além da entrada, procuravam saber o que podiam esperar uma vez passada a porta; o que era a «arte contemporânea» que podiam ver lá dentro; o que eram as galerias; se podiam entrar sozinhos ou se tinham de ir em grupo ou esperar que alguém os levasse; se alguém os podia ajudar se necessitassem; se havia algo para ler; quanto tempo durava a visita. Estas dúvidas, expostas de uma forma clara, generosa, franca e demonstrativa de uma grande disponibilidade em querer conhecer um terreno de experiência que lhes era completamente alheio, foram a base para uma das conversas mais instrutivas que tive nos últimos anos, instigadora de uma reflexão sobre a função e a importância do trabalho realizado pelo serviço educativo na mediação com os públicos. Estaria o trabalho que estava a fazer à altura desta curiosidade e deste desejo de conhecer?

## Do desejo de entrar à criação do espaço público

Claro que esta não pode ser uma questão somente dirigida ao serviço educativo. Se este pode ter um lugar central na mediação entre museu e público, ou seja, na criação de uma relação de entendimento entre público e museu, esse lugar não lhe é

exclusivo. A responsabilidade da mediação, de ser o intermediário que estimula a relação entre o património conservado e gerado por qualquer instituição museológica e a curiosidade, o desejo e a vontade de a experimentar, está subjacente a todas as áreas de atuação que fazem a existência de um museu. Com as especificidades que lhe são inerentes, todas elas concorrem para esta função, já que a vocação de toda a instituição museológica é a de velar pela possibilidade de acesso, físico, social e cultural, do património que conservam e geram com a sua existência. Por isso, se a consciência da vocação para a mediação é particularmente aguda no trabalho do Serviço Educativo, ela subjaz à própria função do Museu, dos seus serviços. A função de mediação está também presente na responsabilidade social que a estrutura museológica tem em participar e ter um gesto ativo no rumo que tomam as políticas e os atos culturais e económicos que permitem uma real existência democratizada destes espaços de aprendizagem, de ludicidade, de questionamento, de imaginação e de sociabilização. A pertinência social das instituições vem de elas próprias saberem que são agentes de uma dimensão cultural que é o terreno de trocas simbólicas no qual todas as nossas relações humanas se dão e que definem paradigmas comuns de existência e, conseqüentemente, o lugar dos museus e da arte nessa existência comum.

Porque um mediador não é um «instructor» de conteúdos predefinidos, quando a atividade do Serviço Educativo se foca nessa função tão particular que é mediar a relação entre o público e o património de um museu, está a trabalhar algo que vai para além do que poderia ser entendido como uma mera transmissão de conhecimentos. Está a agir no espaço da relação entre duas ou mais instâncias — público e museu; pessoa e obra de arte. Temos procurado por isso, enquanto educadores, criar modos de relação estimulantes com o património cultural, material e imaterial, que o museu simultaneamente conserva e cria, oferecendo-o à experimentação e à reflexão, contribuindo assim para a valorização pessoal e social, assim como para a autonomia, de pessoas de todas as idades e de todos os níveis socioculturais.

É importante pensarmos no plural e na diversidade que a palavra «público» insere em si. Ela refere-se a todos aqueles



←

### Leituras nas galerias.

Filipe Braga, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 2014.

Leitura de um texto teatral ocorrida no dia 25 de setembro 2014, no espaço das galerias da exposição *Marwan*, numa parceria com o programa Leituras no Mosteiro, do Teatro Nacional de São João. O texto «A aventura da cabeça do escravo Jaber» (1969), do dramaturgo sírio Sa'adallah Wannous (1941-1997), foi lido com a participação do público.

**Conversa com Monika Sosnowska e Suzanne Cotter.**

Filipe Braga, Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, 2015.

Conversa pós-inauguração entre a artista Monika Sosnowska e Suzanne Cotter, diretora do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, destinada ao público em geral e realizada no âmbito da exposição *Monika Sosnowska: Arquitetonziação* (fevereiro-maio de 2015).

que envolvemos na construção de experiência, pensamento e ação, a saber, no caso do Serviço Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, as pessoas que chegam até nós sem saber como se entra física e simbolicamente no museu; as pessoas que já nos conhecem mas que sabem que ver uma, e outra, e outra vez abre perspectivas; os artistas, os investigadores, os pensadores, os educadores, as crianças, as escolas, as famílias nas suas formas mais diversas, os turistas, os mecenas e as diversas instituições da sociedade civil. A noção de «público» acolhe ainda pessoas com referências culturais diferentes, atendendo à diversidade e multiplicidade que constitui a comunidade portuguesa e também a estrangeira; com acessos linguísticos diferentes e códigos de comunicação múltiplos (das línguas portuguesas orais às línguas gestuais, por exemplo); que variam em termos de possibilidade de acesso físico e geográfico, cultural e socioeconómico. Que ferramentas uma instituição cultural pode criar, e que alianças pode estabelecer para responder a toda esta diversidade que permite dar uma resposta democrática às características da sociedade atual?

Quando tomado sob esta perspetiva, as tipologias de atividades programadas pelo Serviço Educativo e as relações institucionais que se podem estabelecer para complementar a sua ação são múltiplas e respondem a um contexto particular que está em constante transformação. As tipologias das atividades podem ir da programação de visitas, visitas-oficina e oficinas, passando por encontros e conversas nas galerias, conferências para estimular uma melhor e mais informada receção da prática artística contemporânea, à elaboração de textos introdutórios e dossiês pedagógicos que facilitam a relação entre quem nos visita e as exposições presentes nas galerias. Já não nos referimos somente a um serviço que programa e pensa a relação com as crianças, as famílias e as escolas. A este público, tão importante porque a familiaridade com a experiência artística e com o tecido cultural deve ser estimulada desde cedo, juntam-se outros, alargando-se o espetro de ação para que o trabalho desenvolvido pelo serviço educativo possa servir a vocação primordial das instituições museológicas, que é a de aparecer como espaço público.

## Educação e autonomia

Recentrando-nos no contexto do Museu de Arte Contemporânea de Serralves enquanto espaço comum de sociabilização, parte importante da atividade educativa passa por dar



**É importante pensarmos no plural e na diversidade que a palavra «público» insere em si. Ela refere-se a todos aqueles que envolvemos na construção de experiência, pensamento e ação**



a perceber como é que as propostas artísticas representam e podem fazer mundo; como é que nos oferecem possibilidades de o sentir e de o pensar. As equipas dos serviços educativos, mais do que dizerem que mundo é feito pelas obras, ou interpretá-las no sentido mais pobre da palavra que corresponderia à simplificação da experiência e à identificação de um sentido prévio ao momento do encontro com o objeto artístico, procuram trabalhar no sentido de dar a experimentar as vantagens da experiência partilhada, estimulando simultaneamente a autonomia do espetador. Para além do conhecimento teórico e histórico acerca dos objetos, dos contextos e das práticas artísticas que estão a mediar, é necessária, da parte do educador, a competência relacional que ajude alguém que entre no museu a sair dele com a capacidade de se relacionar autonomamente com os objetos artísticos<sup>1</sup> ampliada. Pensar os modos de relação com o público é tão importante como estruturar os conteúdos que serão abordados, deixando inclusive espaço para que surjam derivas interpretativas inesperadas a partir da relação com as obras. Nessa altura, o trabalho do educador poderá ser o de voltar a reconduzir o olhar do visitante ao objeto de experiência para desta forma restituir o diálogo sensível com este. Sem o sobrecarregar com uma ideia, com uma interpretação ou projeção, indica-se assim que a entrada para esse espaço que se desconhece — que pode ser o de um museu ou o da experiência da obra de arte — tem múltiplos caminhos.

Ainda uma última consideração: nos últimos anos os profissionais do «serviço educativo» têm questionado esta nomenclatura. É mesmo educação o que fazemos no museu, ou num teatro, por exemplo? Se tomarmos como referência a educação escolar, ou se confundirmos educação com transmissão de conteúdos ou a limitarmos ao cumprimento de metas curriculares, não será esta a nossa função. Neste texto, mantive a designação de serviço educativo sem a questionar mas com um entendimento particular. Por um lado, a palavra serviço relembra-nos que as instituições culturais e os museus não existem por, e para, si mas estão «ao serviço de...» e, por outro, como relembra um filósofo francês, Albert Jaquard, em *L'utopie ou la mort* [*A Utopia ou a Morte*]: «Demasiadas vezes agimos como se a etimologia da palavra educação fosse *educare*, uma palavra latina que evoca a comida; educar seria alimentar um cérebro de um conhecimento pré-digerido. Na verdade, a raiz latina é *educere*, evocando a necessidade de conduzir um pequeno homem para fora de si mesmo, para que ele entenda que tem que se construir com a ajuda de outros<sup>2</sup>.» Parece-me continuar a ser pertinente que um departamento de um museu possa ter um nome que o torna responsável por colocar a criatividade e o conhecimento ao serviço desta construção compartilhada de nós mesmos e do espaço comum que habitamos.

## NOTAS

1. Um exemplo do que pode ser esta autonomia: no mês de maio de 2015, teve lugar a primeira visita de um ciclo de visitas guiadas em língua gestual portuguesa. No dia seguinte fui cumprimentada por um dos participantes nessa visita, que tinha voltado ao museu para mostrar e falar da exposição que tinha visto no dia anterior a um amigo. A visita tinha-o capacitado para tal, não tanto, ou não só, por causa dos conteúdos que foram transmitidos, mas pela forma como os participantes desta visita foram envolvidos na acesa discussão e partilha sobre o encontro que estavam a ter com aquelas obras, sobre a forma como estas agiam na sua experiência.

2. «Trop souvent nous agissons comme si l'étymologie du mot éducation était le verbe latin *educare*, qui évoque la nourriture; éduquer serait nourrir un cerveau d'un savoir pré-digéré. En vérité, la racine latine est *educere*, évoquant la nécessité de conduire un petit d'homme hors de lui-même, pour qu'il comprenne qu'il lui revient de se construire avec l'aide des autres.» Cf. JACQUARD, Albert — *L'utopie ou la mort*, coll. Les Grands Luminaires. Dole: Canevas Éditeur, 1993, p.51.

pensamento

# Património

Eduardo Lourenço

O

que caracteriza o património cultural de um país é o seu carácter intrinsecamente irreal, simbólico. O seu capital ou a sua essência é de ordem memorial. Quer dizer, a sua capacidade de escapar ao tempo que o viu nascer, por suscitar em épocas futuras não só uma emoção e um sentido análogos aos que incar-

naram quando surgiram, mas uma espécie de aura imortalizante, suplementar, de um passado mais fulgurante que o puro presente. Todas as obras humanas têm o seu tempo contado. Mas não da mesma maneira. Aquelas que camoneanamente nos existem para lá do fogo que as consome, escapando «à lei da morte», são justamente aquele fantástico panteão memorial de nós mesmos que chamamos «património»: aquelas obras que com intenção ou sem ela encarnaram a pulsão e a paixão da imortalidade que as criaram ou inventámos para ser imaginariamente os deuses que não somos.

Desde os tempos mais obscuros os homens deixaram e confiaram às mais perduráveis matérias, sílex, bronze, mármore, o poder de resistir ao tempo e figurar os deuses sem morte que nos sonhamos. Que são por essência os guardiões da cidade humana. Desse diálogo sem mais interlocutores que nós mesmos como deuses supostos nasceram os ídolos de que fiamos a nossa salvação, os templos a que antes de mais rezamos a nós próprios, a prodigiosa procissão de imagens e estátuas, cartas, livros, poemas que constituem a única Odisseia da alma humana e, uma vez inventada, a pátria ou memória coletiva a que chamamos Património. Pátria nossa e pátria de todas as culturas, que a humanidade é uma só. Das estátuas imemorais da Babilónia sacrificadas à loucura fanática de bárbaros de uma espécie desconhecida, recebemos a mesma ferida incurável que receberíamos se os nossos Jerónimos pátrios se convertessem em cinza. Património é tudo o que de século em século se conserva como se fosse uma única chama o esplendor nenhum e sem fim do nosso coração imperecível e prometido à morte.



Praça do Rossio, Lisboa.  
José Paulo Ruas/DGPC, 2005.





# *Struggle for pleasure: o Portal do Arqueólogo*

**Filipa Neto**

Direção-Geral do Património Cultural.  
Departamento de Bens Culturais

**O Portal do Arqueólogo é uma página eletrónica que tem como principal função permitir o acesso a diversos conteúdos relacionados com o património arqueológico e a atividade arqueológica em Portugal continental. A sua implementação surgiu da necessidade de simplificar e agilizar os procedimentos de autorização de trabalhos arqueológicos, de modo a estabelecer uma dinâmica mais célere entre os órgãos de tutela patrimonial e o profissional. Deste**

**modo, permitiu fornecer aos arqueólogos um mecanismo para submissão *online* de requerimentos, ao mesmo tempo que dotou os serviços de uma ferramenta de consulta e análise mais eficiente para o cumprimento das competências do Estado em matéria de gestão e salvaguarda do património arqueológico. Possibilita ainda o acesso à informação sobre as ocorrências patrimoniais registadas na base de dados do património arqueológico Endovélico.**

A atividade arqueológica profissional no espaço europeu tem vindo, nas últimas duas décadas, a caracterizar-se como um fenómeno convergente com tendência para um alinhamento internacional de políticas e estratégias na gestão das práticas arqueológicas (Ciuchini: 2010). Esta situação deve-se, em grande medida, ao impacto que a Convenção Europeia para a Proteção do Património Arqueológico, assinada em Valença, produziu nos países que a ratificaram, nomeadamente no que se refere à criação de sistemas legais de proteção e preservação do património e, conseqüentemente, de estímulo à própria atividade arqueológica.

Como tal, assistiu-se em Portugal, durante vários anos, a uma curva ascendente do número de trabalhos arqueológicos, com o seu auge em 2009 (Bugalhão: 2011), em parte consequência do novo quadro legal que rege estes trabalhos<sup>1</sup>. Por inerência, o elevado volume de procedimentos administrativos e técnicos, associados aos processos decorrentes da supervisão estatal da prática arqueológica, contribuiu para o adensar da máquina burocrática e acentuou a propensão para a lentidão dos serviços que partilham a tutela da arqueologia<sup>2</sup>, especialmente sentido após a última reestruturação da administração cultural no âmbito do PREMAC. De modo a contrariar esta tendência, sob a subdireção de Ana Catarina Sousa, no ano de 2012, foi estruturado um modelo de colaboração entre a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e as Direções Regionais de Cultura (DRC) para simplificar a tramitação dos processos, agilizar procedimentos administrativos, desmaterializar o arquivo e promover a relação entre os órgãos de tutela e os arqueólogos. Assim, desenvolveu-se uma plataforma eletrónica acessível através da página da DGPC, designada de Portal do Arqueólogo (PA).

O PA estrutura-se em dois ambientes distintos. Um dedicado a assuntos de gestão dos processos de licenciamento e

da atividade arqueológica e o outro direcionado para o acesso à informação sobre património arqueológico registado na base de dados da DGPC – Endovélico<sup>3</sup>.

Este portal permite vários níveis de acesso de acordo com o utilizador e o tipo de informação a que pretende aceder. Para os profissionais de arqueologia, o acesso é feito mediante uma senha fornecida pelos serviços, após análise da habilitação curricular, e permite a apresentação de pedidos de autorização e de projetos de investigação, a gestão dos processos que dirigem e o acesso integral à informação sobre património arqueológico, incluindo dados geográficos. Para as empresas enquadrantes de trabalhos arqueológicos é também facultado um acesso registado, mas apenas para consulta de processos aos quais se encontram associadas. Um terceiro nível de acesso registado permite disponibilizar as fichas de património arqueológico com a respetiva localização geográfica, sendo especialmente dedicado a estudantes de arqueologia e profissionais de património que careçam desta informação para o seu desempenho profissional. Finalmente, é ainda facultado um acesso a utilizadores não registados, para dados genéricos sobre o património arqueológico.

É reconhecida a importância do PA, que consta do novo Regulamento de Trabalhos Arqueológicos, como sendo um instrumento essencial para uma eficiente gestão integrada do património arqueológico. Em termos quantitativos os números mostram que tem uma ampla utilização, possuindo já 1771 utilizadores e um nível elevado de acessos. Só em 2014 registou-se um total de 149 207 acessos, correspondendo 22 410 à página de sítios arqueológicos, 15 872 aos trabalhos arqueológicos, 11 104 aos projetos arqueológicos e 5746 às imagens disponíveis *online*.

O sucesso da apropriação do PA pela comunidade arqueológica tem-se traduzido numa constante otimização e investi-

→

**Museu Monográfico de Conímbriga.**

José Paulo Ruas/DGPC, 2014.

**Ação de divulgação do património,  
Parque Arqueológico do Vale do Côa,  
Canada do Inferno.**

José Paulo Ruas/DGPC, 2008.



mento em novos serviços *online*, estando prevista para breve a disponibilização dos relatórios técnicos em formato digital, para utilizadores registados, assim como conteúdos de sítios arqueológicos com contextos funerários.

## **O Portal do Arqueólogo – inovação, monitorização e divulgação**

O PA surge no contexto da arqueologia europeia e mundial como uma plataforma inovadora e praticamente sem paralelo no que diz respeito à sua funcionalidade como ferramenta de submissão e consulta de documentação por profissionais. Apenas em Espanha, no Principado das Astúrias e na Junta de Andaluzia se encontram sistemas semelhantes. Este projeto coloca Portugal na vanguarda da oferta de serviços *online* para o setor da arqueologia.

Uma infraestrutura deste tipo assenta na necessidade de criar sistemas cuidados e transparentes que, em especial com a consolidação da arqueologia preventiva, interferem nas escolhas e determinam as consequências dos processos de gestão do património arqueológico. O facto de em Portugal não existirem sistemas de controlo de qualidade para a prática arqueológica, seja na certificação e credenciação profissional (Sousa: 2013; Costa: 2014) seja na garantia da qualidade do conhecimento produzido, indispensável para o desenvolvimento das estratégias integradas de gestão patrimonial (Willem e Dries: 2007), pode gerar alguma inépcia e dificuldade na prossecução destas políticas. Assim, a obrigatoriedade do registo dos profissionais de arqueologia nesta plataforma, indicando as respetivas habilitações, treino e experiência profissional, veio facilitar a análise e o processo de decisão.

Concomitantemente, a ausência de normas de qualidade para a elaboração de relatórios reflete-se na existência de um vasto número de documentação com insuficiente rigor técnico e científico (Sousa, A.: 2013), não obstante o esforço empregue pela DGPC e pelas DRC em suprimir as lacunas observadas aquando da sua análise.

Acresce ainda que a grande maioria dos relatórios não são publicados, representando esta componente um valor muito residual na função do arqueólogo (cerca de 8 %), conforme o relatório mais recente do projeto DISCO (Costa: 2014).

Deste modo, a futura disponibilização dos relatórios no PA visa promover, ainda que de forma indireta, o aumento da qualidade informativa, assim como habilitar os profissionais de mais e melhor informação para o desempenho das suas funções.

Outra inovação conseguida com esta plataforma foi a acessibilidade a dados geográficos sobre património arqueológico, para os utilizadores registados, constituindo-se como uma importante ferramenta de trabalho.

Também ao nível do cidadão comum o PA funciona de modo exemplar, por disponibilizar abertamente a informação registada no Endovélico, e assim devolver conhecimento à comunidade, reforçando comportamentos de coesão social e sentido de responsabilidade partilhada na salvaguarda e valorização dos bens arqueológicos.

É cada vez mais categórica a consciência de que importa rever as premissas que suportam as escolhas e decisões envolvendo todos os agentes dos processos, promovendo a comunicação, cooperação e partilha de informação (Tys: 2015). Neste sentido, esta plataforma ajuda a aperfeiçoar a noção de património arqueológico enquanto valor de evidência, histórico, ascético e comunitário (Fairclough: 2015), essencial para a correta execução das políticas de gestão patrimonial.

A implementação do PA vem responder a algumas das orientações contidas na Convenção de Faro (2005) e nas diretivas base da União Europeia (UE) para o património cultural (Council of Europe: 2014). As últimas recomendações da UE apontam para a constituição de novos modelos governamentais que envolvam o setor privado e a sociedade civil numa participação mais informada sobre o património cultural. Deste modo, sugerem a criação de novas soluções e caminhos na gestão patrimonial, dando primazia ao recurso às novas tecnologias e à disseminação do conhecimento, com destaque para o envolvimento de um novo tipo de comunidade – comunidade patrimonial, que integra o público interessado em participar na conservação e na transmissão do património às gerações futuras (Council of Europe: 2005). Estamos, todavia, ainda longe de cumprir as metas desejadas.

Este panorama não é exclusivo de Portugal, mas transversal ao espaço europeu. Iniciativas como a criação de uma infraestrutura europeia de partilha de dados de património arqueológico – ARIADNE (Niccolucci: 2015), financiada pela



Comissão Europeia, e em que Portugal participa com a integração da sua base de dados, visam estimular novas formas de usar competências e conhecimentos em benefício do património cultural.

Hoje em dia é incontornável o facto de que a tecnologia acrescenta valor ao setor patrimonial, transforma-o numa fonte reutilizável de conhecimento, promove a sua rápida e ampla difusão, faculta integração e diálogo entre gerações e culturas, e em última instância cria empregos e assim tem por consequência impacto a nível económico e social.

Com a criação do PA desbravou-se terreno rumo a novas formas de gestão patrimonial, e a continuidade deste projeto, promovendo o desenvolvimento e integração de novos conteúdos, dirigidos sobretudo ao envolvimento de comunidades patrimoniais (técnica, científica e geral), virá certamente valorizar o repositório de conhecimento insubstituível que é o património arqueológico.

#### NOTAS

1. Lei de bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro. Regulamento de Trabalhos Arqueológicos, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 270/99, de 15 de julho, e recentemente atualizado pelo Decreto-Lei n.º 164/2014, de 4 de novembro.
2. Decreto-Lei n.º 115/2012 (lei orgânica da DGPC) e Decreto-Lei n.º 114/2012 (lei orgânica das DRC), ambos de 25 de maio.
3. Para mais informação sobre a base de dados da DGPC – Endovêlico consultar GOMES, A. S. *et alii*: 2012.

#### BIBLIOGRAFIA

- BUGALHÃO, J. – A arqueologia portuguesa nas últimas décadas. *Arqueologia e História*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, n.º 2, 2011, pp. 19-43.
- CIUCHINI, P. – *Archaeological policies and practices across Europe: national developments and international trends*. Archeojobs, 2010. Disponível em <http://archaeojobs.blogspot.com/2010/07/archaeological-policies-and-practices.htm>.
- Council of Europe 1992: *European Convention on the Protection of Archaeological Heritage (revised) (Valletta Convention)*, European Treaty Series 143. Disponível em <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/143.htm>.

Council of Europe 2005: *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, (Faro Convention), European Treaty Series 99. Disponível em <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/199.htm>.

Council of Europe 2014: *Conclusions on cultural heritage as a strategic resource for a sustainable Europe*. Disponível em [https://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms\\_data/docs/pressdata/en/educ/142705.pdf](https://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/142705.pdf).

COSTA, C. *et alii* – *Discovering the Archeologists of Portugal 2012-2014*, Associação Profissional de Arqueólogos, 2014. [http://www.discovering-archaeologists.eu/national\\_reports/2014/PT%20DISCO%202014%20Portugal%20national%20report%20portuguese.pdf](http://www.discovering-archaeologists.eu/national_reports/2014/PT%20DISCO%202014%20Portugal%20national%20report%20portuguese.pdf).

European Commission 2014: *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. Towards an integrated approach to cultural heritage for Europe*. COM (2014) 477, Brussels. Disponível em [https://ec.europa.eu/culture/library/publications/2014-heritage-communication\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/culture/library/publications/2014-heritage-communication_en.pdf).

FAIRCLOUGH, G. – «I wanted to be an archaeologist» – a 21<sup>st</sup> century crisis of confidence? *Proceedings of the International Conference, Amersfoort, The Netherlands, 20-22 March 2014 Setting the Agenda: Giving New Meaning to the European Archaeological Heritage*. Brussels: Europae Archaeologia Consilium, n.º 10, 2015, pp. 37-44.

GOMES, A. S. *et alii* – Inventariação e gestão do património imóvel na Direção-Geral do Património Cultural. Mingucci, R.; Bartolomei, C.; Bravo, L.; Garagnani, S. (eds.). *Documentazione e conservazioni del Patrimonio Arquettonico ed Urbano*. DISEGNARECON – DoCo. 5:10, numero speciale, 2012. Disponível em <http://disegnarecon.unibo.it/article/view/3290>.

TYS, Dries – Dare to choose: make research the product. *Proceedings of the International Conference, Amersfoort, The Netherlands, 20-22 March 2014 Setting the Agenda: Giving New Meaning to the European Archaeological Heritage*. Brussels: Europae Archaeologia Consilium, n.º 10, 2015, pp. 69-74.

NICCOLUCCI, Franco – Digital archaeological archives of Europe: opportunities and challenges. *Proceedings of the International Conference, Amersfoort, The Netherlands, 20-22 March 2014 Setting the Agenda: Giving New Meaning to the European Archaeological Heritage*. Brussels: Europae Archaeologia Consilium, n.º 10, 2015, pp. 111-118.

WILLEM, Willems; DRIES, Monique van den – Quality assurance in Archaeology the Dutch perspective. Willem J. H. Willems and Monique H. van den Dries (eds.). *Quality Management in Archaeology*. Southampton: Oxbow Books. 2007, pp. 50-65.

#### NOTA

A autora agradece a Ana Catarina Sousa e Leonor Alfaro no apoio e revisão do texto.

# A zona especial de proteção como instrumento de gestão dos bens imóveis classificados

**Patrícia Zimbarra**

Arquiteta.

Direção-Geral do Património Cultural.  
Departamento de Bens Culturais/  
Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial

**Paulo Duarte**

Arquiteto.

Direção-Geral do Património Cultural.  
Departamento de Bens Culturais/  
Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial

**Vista do Forte de Santa Apolónia (restos), com evidência da envolvente pouco qualificada que o enquadra.**  
Paulo Duarte, 2015.



**A zona especial de proteção, instrumento legal criado há décadas, tem-se revelado importante na proteção e gestão das envolventes dos bens imóveis classificados. Para limitar a discricionariedade na apreciação dos projetos, há muito criticada**

## **Enquadramento Legal A lei de bases do património cultural (LBPC)**

A Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural. Esta lei fundamental determina que a proteção legal dos bens culturais assenta na classificação e na inventariação.

Como forma de proteger os bens imóveis classificados (BIC)<sup>1</sup>, a lei prevê a criação de zonas de proteção (ZP)<sup>2</sup>: as automáticas, designadas zonas gerais de proteção (ZGP), com 50 m contados a partir dos seus limites externos<sup>3</sup>, e, logo que possível, as definidas caso a caso, designadas zonas especiais de proteção (ZEP), que resultam do estudo da sua interação com a envolvente<sup>4</sup>. Nestes termos, a proteção e valorização de um BIC respeita quer ao próprio bem quer ao ambiente envolvente, quaisquer que sejam as suas características.

Interessa perguntar: como se protegem essas envolventes dos BIC? A LBPC refere que «[a]s zonas de proteção são servidões administrativas, nas quais não podem ser concedidas pelo município, nem por outra entidade, licenças para obras de construção e para quaisquer trabalhos que alterem a topografia, os alinhamentos e as cercas e, em geral, a distribuição de volumes e coberturas ou o revestimento exterior dos edifícios sem prévio parecer favorável da administração do património cultural competente»<sup>5</sup>.

Desta forma, ficou determinado legalmente quais as áreas (ou zonas) protegidas e o tipo de operações a fiscalizar. Faltou determinar como se gerem, isto é, quais as ações que são, ou não, permitidas em cada ZEP. Assim, durante muitas décadas<sup>6</sup>, a tutela do património limitou-se a delimitar as ZEP, sendo as intervenções analisadas caso a caso, sem qualquer suporte normativo.

Por isso, há muito que os agentes interessados, quer da administração pública (central, regional e municipal) quer, especialmente, da sociedade civil (proprietários, promotores, projetistas e empresas), clamavam pelos diplomas de desenvolvimento da LBPC, de modo a clarificar os princípios de intervenção, quer nos bens imóveis classificados quer nas respetivas ZEP<sup>7</sup>.

## **O Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro**

Independentemente do grau de justiça de tais críticas, é um facto que foram publicados, num curto lapso temporal, dois diplomas de desenvolvimento da lei de bases, o Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de junho, que estabelece as regras de intervenção nos bens classificados, e o Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro, que estabelece o procedi-

**por proprietários e projetistas, o Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro, veio considerar as ZEP como unidades de planeamento autónomas que permitem antecipar as virtudes da figura do plano de pormenor de salvaguarda.**

mento de classificação dos bens de interesse cultural, o regime jurídico das zonas de proteção e o regime jurídico do plano de pormenor de salvaguarda (PPS).

Este último diploma refere que «[a] partir de agora as zonas especiais de proteção têm a extensão e impõem as restrições adequadas à proteção e valorização do imóvel classificado, permitindo, através da respetiva modulação, que os interessados saibam, com maior celeridade e segurança jurídica, quais as operações urbanísticas que aí podem realizar»<sup>8</sup>. O legislador determinou, assim, a obrigatoriedade de regras de intervenção nas ZEP, de modo a diminuir a discricionariedade nas apreciações e, por consequência, aumentar a confiança dos proprietários e investidores nas intervenções de reabilitação urbana, face ao abandono a que muitos núcleos antigos estavam votados.

Até ao Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro, era prática estabelecer ZEP de grandes dimensões como forma de proteger os núcleos históricos, pois eram fáceis de justificar, uma vez que não havia regras prévias. Nesse sentido, era frequente estabelecerem-se ZEP conjuntas (que abrangiam vários BIC) ou fazer-se coincidir os seus limites para que não houvesse áreas intersticiais sem proteção. Havia um entendimento lato da figura, mas hoje as regras são muito mais restritivas.

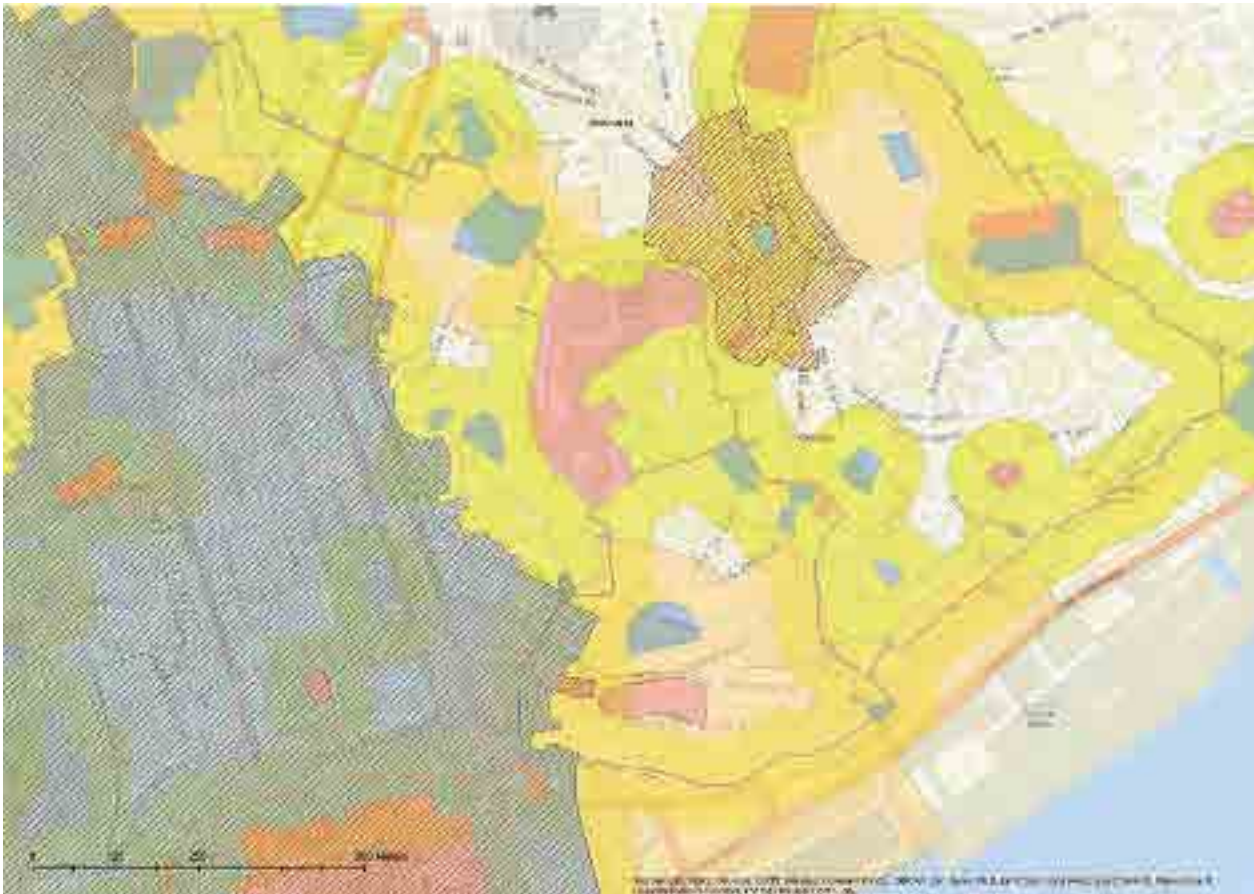
Refere igualmente o diploma que «as zonas de proteção são agora configuradas tendencialmente como unidades de planeamento autónomas que permitem antecipar as virtualidades do plano de pormenor de salvaguarda, cuja iniciativa e elaboração compete aos municípios»<sup>10</sup>. Isto é, pese embora o alcance e importância que atribui à figura da ZEP, o diploma refere claramente que o objetivo final é envolver os municípios na promoção de PPS ou de planos de pormenor de reabilitação urbana<sup>11</sup>, que são, em seu entender, as figuras de planeamento mais eficazes do ponto de vista da salvaguarda e valorização, quer dos bens imóveis classificados quer das suas envolventes.

## **A intervenção da administração local, regional e central**

Importa então analisar a intervenção da administração local e da administração regional/central<sup>12</sup>.

A publicação em simultâneo dos Decretos-Leis n.ºs 309/2009 e 307/2009<sup>13</sup> obedece a uma mesma estratégia. Nessa data o Estado assumiu um novo paradigma ao dar prioridade à reabilitação em detrimento do modelo, velho de décadas, da construção nova nas periferias<sup>14</sup>.

A mensagem foi clara: os municípios devem assumir a responsabilidade da otimização dos seus recursos, onde se incluem, naturalmente, os tecidos urbanos antigos<sup>15</sup>. Assim, o Decreto-Lei n.º 307/2009 atribui aos municípios instrumen-



↙  
**Imagem da pesquisa georreferenciada do Atlas do Património Classificado e em Vias de Classificação.**  
 DGPC [http://geo.patrimoniocultural.pt/flexviewers/Atlas\\_Patrimonio/default.htm](http://geo.patrimoniocultural.pt/flexviewers/Atlas_Patrimonio/default.htm).

↙↙  
**Imagem da pesquisa georreferenciada do Atlas do Património Classificado e em Vias de Classificação. Zonas especiais de proteção, algumas conjuntas, com os limites coincidentes.<sup>9</sup>**  
 DGPC [http://geo.patrimoniocultural.pt/flexviewers/Atlas\\_Patrimonio/default.htm](http://geo.patrimoniocultural.pt/flexviewers/Atlas_Patrimonio/default.htm).

Exemplo (da esquerda para a direita): ZEP conjunta da Capela de S. Jerónimo/Capela de Santo Cristo/palacete da Rua de Pedrouços/edifício do século XVIII na Rua de Pedrouços (1996); ZEP da Torre de Belém (1992); ZEP do Mosteiro de Belém (1960); ZEP da Igreja da Memória (1960); ZEP do Palácio Nacional da Ajuda (1959); ZEP do Palácio Nacional de Belém (1967); ZEP da Central Tejo; ZEP conjunta da Capela de Santo Amaro/Palácio Burnay/Salão Pompeia/Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha (1996); ZEP do Palácio Sabugosa e jardins.





**Uma ZEP existe exclusivamente «em função da proteção e valorização do bem imóvel classificado», pelo que a sua extensão, graduação e restrições devem limitar-se ao estritamente necessário**





←

**Vista geral, que mostra a partir de um ponto de vista mais elevado, a envolvente do Forte de Santa Apolónia (restos).**

Paulo Duarte, 2015.

tos operativos, no sentido de agilizarem os procedimentos de intervenção (as operações de reabilitação urbana)<sup>16</sup>, quer com instrumentos de execução<sup>17</sup> quer com instrumentos de apoio<sup>18</sup>. Se não o fizerem, aceitam implicitamente que a tutela do património cultural<sup>19</sup>, a propósito da figura da ZEP, estabeleça regras no seu território. Daí que no estabelecimento de uma ZEP seja a DGPC/DRC a liderar o processo, «em articulação» com o município respetivo, para, invertendo-se o percurso no estabelecimento de um plano (PPS/PPRU), ser o município a elaborá-lo, «em articulação» com a DRC/DGPC. A ZEP, digamo-lo assim, é um instrumento de preparação do plano (PPS/PPRU).

### **Limites legais da zona especial de proteção**

Uma ZEP existe exclusivamente «em função da proteção e valorização do bem imóvel classificado»<sup>20</sup>, pelo que a sua extensão, graduação e restrições devem limitar-se ao estritamente necessário. Para se ter uma ideia da limitação deste instrumento, veja-se a dificuldade em proteger o que fica para além do espaço público, isto é, os interiores dos edifícios, os logradouros e os jardins privados, pois não interferem com a contemplação e usufruto do BIC.

Fica claro que as ZEP não são estabelecidas pelo seu valor intrínseco, como por vezes somos tentados a crer, e como era antes do Decreto-Lei n.º 309/2009. Se determinado bem, inserido numa ZEP, tem valor cultural de alguma relevância, deve então ser protegido pela figura da classificação<sup>21</sup>, ou então por uma figura de planeamento adequada (PPS/PPRU).

Assim, no estabelecimento de uma ZEP, a regra fundamental é aferir o grau de empatia entre o BIC e a sua envolvente. Por outras palavras, é necessário respeitar o princípio da proporcionalidade, isto é, a razoabilidade dos ónus<sup>22</sup> face ao objetivo da proteção e valorização do BIC.

E como se determina este grau de empatia, face à enorme diversidade de situações existentes? Na verdade, situações há em que a relação entre o BIC e a sua envolvente é fortíssima, logo esta é determinante para o significado cultural do bem na sua relação interpretativa, e que se reflete, nomeadamente, na proteção do enquadramento e dos sistemas de vistas do BIC, como forma de otimizar a sua contemplação e fruição. Casos há, no outro extremo, em que a relação de um BIC com a sua envolvente se encontra muito ou totalmente comprometida. Nestes casos, a ZEP é, quase, uma simples figura de retórica.

As situações são ainda muito diversificadas, devido à natureza do BIC, pois é diferente a relação que um castelo ou um santuário barroco estabelece com a envolvente, face a um marco miliário ou uma lápide, por exemplo. De igual modo, é muito diferente considerar uma envolvente em ambiente rural (uma ermida na paisagem) ou uma envolvente em ambiente urbano, face à enorme diferença de perspectivas e sistemas de vistas. Como é diferente, ainda, considerar um contexto urbano coevo do monumento, com outro ambiente de realização recente. Muitos outros exemplos se poderiam apontar.



## Uma proposta de trabalho

Face ao que se referiu, depreende-se que estabelecer uma ZEP exige uma análise cuidada e particular de cada situação. Ainda assim, arriscamos explicar alguns princípios para uma metodologia<sup>23</sup>.

O Decreto-Lei n.º 309/2009 determina que estudado um BIC e a envolvente, na sua relação recíproca, se caracterizem três determinantes da ZEP:

- 1.ª – Extensão (dimensão e configuração);
- 2.ª – Graduação (zonamentos);
- 3.ª – Restrições (regras a adotar).

Quanto à extensão, deve ter a dimensão estritamente necessária para a contemplação e interpretação do BIC. Na sua delimitação, devem procurar-se limites precisos, contínuos e estáveis (i. e., dificilmente alteráveis), tomando em conta o cadastro das propriedades, os acidentes notáveis da orografia, os marcos da paisagem, os arruamentos, etc.

Quanto à graduação (i. e., criação de zonas dentro da ZEP), esta estabelece-se, por norma, em envolventes muito qualificadas, usando o critério da relação visual com o BIC para delimitar uma primeira coroa com maiores restrições. De igual modo, em ZEP mais extensas, por exemplo para proteger as perspetivas de um castelo ou santuário, podem criar-se zonas com diferentes afastamentos relativamente ao BIC, logo com graduação de restrições.

Quanto às restrições<sup>24</sup>, estabelecem-se em função do grau de empatia<sup>25</sup> entre o BIC e a envolvente e em consonância com os eventuais zonamentos.

Vejamos duas situações limite.

### 1 – Forte de Santa Apolónia (restos), em Lisboa<sup>26</sup>

Neste caso, a envolvente do BIC já se encontra muito comprometida com construções de grande dimensão, levadas a efeito nas últimas décadas, que desvirtuaram o seu enqua-

dramento, nomeadamente a relação do BIC com o rio. Assim, a ZEP a estabelecer limitar-se-á a impedir novas construções na sua envolvente imediata, de modo a evitar maior depreciação face ao monumento.

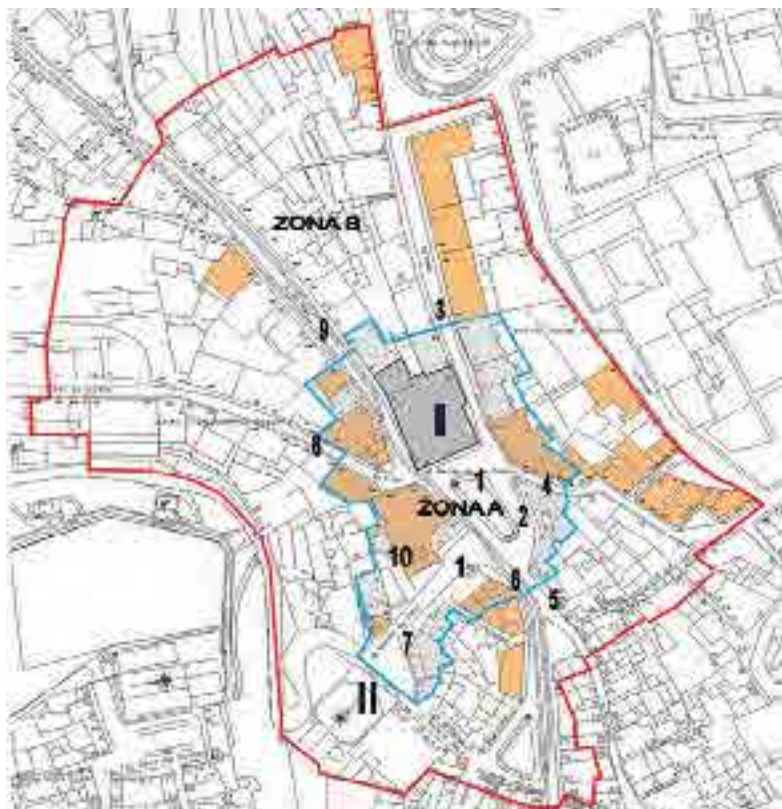
### 2 – Palácio dos Condes de Figueira, em Lisboa<sup>27</sup>

Este palácio situa-se no seio de uma malha urbana de origem medieval que é absolutamente fundamental para a sua interpretação, usufruto e contemplação. Assim, a ZEP proposta prevê duas zonas: a primeira para proteger os espaços com relação visual direta; a segunda para proteger as vias e quarteirões envolventes, fundamentais como atmosfera (ambiente) do monumento. Foram propostas restrições que variam em função das duas zonas criadas e que explicitam, edifício a edifício, o que deve ser mantido, o que pode ser alterado (e como) e o que pode (excepcionalmente) ser demolido. Estabeleceram-se ainda regras mínimas (alinhamentos, alturas, ausência de balanços, rácio cheios/vazios) para a eventualidade de alguma construção nova.

## Reflexão final

A ZEP, como instrumento de salvaguarda e valorização do património cultural, varia muito (logo os seus ónus) de acordo com a sua natureza (existe para proteger determinado BIC) e enorme diversidade de situações (a relação entre o BIC e a sua envolvente). O Decreto-Lei n.º 309/2009 veio colocar maior exigência na sua implementação, pela necessidade de estabelecer regras à partida<sup>28</sup>, e reforçar a necessidade de implementar planos (PPS e PPRU) como forma de otimizar a proteção dos BIC.

No entanto, como uma ZEP «visa proteger o enquadramento arquitetónico, urbanístico e paisagístico de um imóvel», a sua ação limita-se, por princípio, ao espaço público<sup>29</sup>, o que, em contextos muito qualificados do ponto de vista cultural (e



1. Largo Rodrigues de Freitas
2. Travessa do Açogue
3. Calçada da Graça
4. Rua de Santa Marinha
5. Rua do Salvador
6. Ria de São Tomé
7. Largo do Menino Deus
8. Rua Costa do Castelo
9. Calçada de Santo André
10. Beco do Fróis

- Zona A
- Zona B
- Os imóveis assinalados integram a Zona A
- Imóveis com interesse patrimonial abrangidos pelas restrições da Zona A

I - Palácio dos Condes de Figueira, MIP

II - Igreja do Menino Deus, MN



Vista sobre o rio Tejo a partir do caminho de ronda do Forte de Santa Apolónia (restos).  
Paulo Duarte, 2015.



Proposta de ZEP do Palácio dos Condes de Figueira, com os dois zonamentos.  
Patrícia Zimbarra, 2013.



Vista a partir do Castelo de S. Jorge do Palácio dos Condes de Figueira e sua envolvente.  
Paulo Duarte, 2015.





com grande cumplicidade com o BIC), é muito limitativo, pois pode dar azo à proteção de simples cenários de enquadramento (fachadas e muros), logo com perda da autenticidade do ambiente envolvente ao BIC, isto é, com diminuição da sua função interpretativa.

Fica ainda a dúvida acerca do grau de adesão dos municípios à criação de PPS e ou PPRU, apesar do reforço legal e dos aliciantes que estes instrumentos hoje apresentam<sup>30</sup>.

## NOTAS

1. Podem assumir as categorias de monumento, conjunto ou sítio. Os bens imóveis em vias de classificação, embora não mencionados ao longo do artigo, por economia de discurso, estão também sujeitos a condicionantes legais.

2. A figura zona de proteção (ZP) inclui ZGP, ZEP e ZEPP.

3. Em alternativa, e quando a ZGP se revele insuficiente ou desadequada para a proteção e valorização do bem imóvel pode ser fixada uma zona especial de proteção provisória (ZEPP) com a decisão de abertura do procedimento de classificação ou durante a instrução do mesmo (artigo 18.º).

4. Artigo 43.º

5. Artigo 43.º/4.

6. O conceito de ZP de 50 m surge na legislação nacional com a Lei n.º 1700, de 18 de dezembro de 1924 (artigo 50.º), e o conceito de ZEP pode depreender-se do Decreto n.º 11 445, de 13 de fevereiro de 1926 (que regulamenta a Lei n.º 1700), no artigo 130.º: «Nenhuma instalação, construção ou reconstrução poderá ser executada nas proximidades de um imóvel classificado, sem aprovação do Conselho Superior de Belas Artes, confirmada por despacho ministerial, devendo este Conselho indicar às autoridades competentes, a respeito de cada monumento, qual a área a que estende essa medida de defesa.»

7. No entanto, os técnicos envolvidos nas questões do património sabem que determinar à partida as regras de intervenção numa ZEP não é fácil, face à enorme diversidade de situações (características do BIC e da sua envolvente, e grau de cumplicidade entre ambos), e que tal só é verdadeiramente possível com estudos profundos, realizados por equipas pluridisciplinares, como é o caso dos planos de pormenor de salvaguarda (PPS) ou dos planos de pormenor de reabilitação urbana (PPRU).

8. Preâmbulo.

9. Esta ação correspondeu a uma estratégia de proteger a frente ribeirinha, enquadrada no *Plano de Salvaguarda e Valorização de Ajuda/Belém* (1988).

10. Preâmbulo.

11. Esta figura de planeamento é regulada pela Lei n.º 32/2012, de 14 de agosto (Regime Jurídico da Reabilitação Urbana), que veio substituir o Decreto-Lei n.º 307/2009, e equipara-se à figura do PPS, sempre que na área por si abrangida existam BIC.

12. Para este efeito, o território continental está dividido em cinco regiões, a saber: Direção Regional de Cultura do Norte, Direção Regional de Cultura do Centro, Direção Regional de Cultura do Alentejo, Direção Regional de Cultura do Algarve e Direção-Geral do Património Cultural. Este último é um organismo central que, aquando da sua criação em 2012, assumiu as competências da então extinta Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo.

13. O Decreto-Lei n.º 307/2009, de 23 de outubro, que estabelece o Regime Jurídico da Reabilitação Urbana, foi entretanto revogado pela Lei n.º 32/2012, de 14 de agosto.

14. Não cabe num pequeno artigo explicar as motivações para a mudança de sistema, mas podemos referir, como razão fundamental, a perceção da falência do antigo sistema, seja por razões demográficas (ausência de crescimento), seja por razões económicas (nomeadamente a crise internacional), seja por razões institucionais (a ratificação, em 2008, por parte do nosso país, da Convenção de Faro, de 2005, que assumiu que o património cultural, para além de ser um direito dos cidadãos e um fator de coesão nacional e internacional, é também um recurso fundamental, tornando-se necessário favorecer um ambiente económico e social propício à sua utilização e rentabilização), entre outras motivações.

15. Pequenos lugares, aldeias e centros urbanos, onde com frequência existe património classificado.

16. As ORU podem ser simples ou sistemáticas. Estas últimas configuram-se na figura do PPRU ou do PPS.

17. Nomeadamente, a capacidade de impor restrições, simplificação dos mecanismos de expropriação, de renda e venda forçada, pressão fiscal para imóveis abandonados e devolutos, etc.

18. Nomeadamente, incentivos fiscais, económicos e de simplificação dos procedimentos administrativos.

19. A DGPC e a DRC territorialmente competente.

20. Artigo 43.º/1, do Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro.

21. Em qualquer das três graduações/designações: interesse nacional, interesse público ou interesse municipal.

22. Isto é, as restrições ou regras que se estabelecem na ZEP.

23. Atualmente a informação tipo da DGPC contempla: 1) Legislação aplicável; 2) Imóveis classificados e servidões administrativas na área abrangida; 3) Instrumentos de gestão territorial em vigor; 4) Antecedentes processuais; 5) Breve caracterização do BIC; 6) Caracterização da envolvente; 7) Critérios de delimitação; 8) Zonamentos (arquitetura/arqueologia/paisagismo); 9) Restrições.

24. Previstas no artigo 43.º (Conteúdo da ZEP) do Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro, nomeadamente a eventual criação de zonas vedadas à construção, de áreas de sensibilidade arqueológica, as regras a adotar nas obras (de demolição, alteração ou construção nova, nomeadamente, quanto à morfologia, cromatismo e revestimento), para além das regras de publicidade exterior.

25. A empatia entre BIC e envolvente afere-se de vários modos, nomeadamente pela cumplicidade tipológica, cronológica, volumétrica e espacial, esta enquanto contributo para a definição de espaços urbanos de enquadramento.

26. Também denominado Baluarte de Santa Apolónia ou Bateria do Manique, na Rua do Forte de Santa Apolónia, Lisboa, freguesia da Penha de França. Está classificado como imóvel de interesse público (IIP), conforme Decreto n.º 2/96, de 6 de março. Não dispõe de ZEP.

27. Palácio dos Condes de Figueira, classificado como monumento de interesse público (MIP), conforme Portaria n.º 740-BO/2012, de 24 de dezembro. Fixação da ZEP (em fase de consulta pública).

28. De modo «que os interessados saibam, com maior celeridade e segurança jurídica, quais as operações urbanísticas que aí podem realizar» – preâmbulo.

29. Mesmo este princípio admite exceções. Veja-se a diferença, ao nível do sistema de vistas, entre contemplar um castelo a partir da sua envolvente (ponto de vista baixo) ou fazê-lo a partir do seu caminho de ronda (ponto de vista alto). Esta última situação levará, certamente, a que se estabeleçam restrições em áreas privadas.

30. As figuras do plano de pormenor (criada em 1971) e do plano de pormenor de renovação urbana (1973) tiveram em Portugal um alcance muito reduzido, por vária ordem de razões, nomeadamente pela sua complexidade jurídica, e por falta de capacidade técnica, económica e vontade política dos municípios.

# O pioneirismo de Cabeça Padrão na salvaguarda do património urbano do Algarve

**José Aguiar**

Professor associado,  
CIAUD – Faculdade de Arquitetura  
da Universidade de Lisboa

**Vítor Ribeiro**

Doutorando,  
CIAUD – Faculdade de Arquitetura  
da Universidade de Lisboa

**Miguel Reimão Costa**

Professor auxiliar,  
CEAACP/CAM – Universidade  
do Algarve





**Armação de Pêra: panorâmica.**  
Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 10  
(Armação de Pêra, 1967), foto 10.

**A salvaguarda da paisagem urbana histórica é hoje um tema dos mais atuais e dos mais complexos na discussão da teoria e da práxis da conservação. A UNESCO proclamou uma recomendação a este propósito (em 2011) e o ICOMOS está a tentar redigir, já há mais de uma década, uma carta de referência — diga-se que sem conseguir os consensos necessários, tantos são os desacordos conceptuais resultantes da disparidade dos olhares disciplinares que sobre este assunto incidem. No fim dos anos 60 Portugal foi um dos primeiros países do mundo a institucionalizar dentro da sua gestão**

## **Do restauro dos monumentos à salvaguarda da cidade**

A emergência do conceito de património urbano foi o resultado de um prolongado debate sobre os valores da cidade tradicional (i. e. antes do Moderno). Nos anos 60, na Europa, países como a Inglaterra, com o estabelecimento das «*conservation areas*», e a França, ao publicar a pioneira *Loi Malraux* em 1962 (que estabeleceu os planos de «*mise en valeur*» de «*secteurs sauvegardés*»), introduzem metodologias de conservação já não apenas de monumentos mas de extensivas áreas com relevante valor enquanto património urbano.

Em Portugal a segunda metade da década de 1960 foi um momento decisivo, neste processo, com o aparecimento de três iniciativas distintas para a conservação de património urbano: *i*) o «Estudo das zonas ou unidades urbanas de carácter histórico-artístico em Lisboa», de José Augusto França, delimitando e redesenhando «zonas privilegiadas para preservação» estabelecidas no Plano Diretor de Urbanização de Lisboa para núcleos urbanos da reconstrução pombalina (França: 1967); *ii*) o «Estudo da renovação urbana do Barredo», coordenado pelo arquiteto Fernando Távora, que à demolição de bairros insalubres na área da Ribeira Barredo contrapõe o novo desígnio da reabilitação e com o propósito de estabelecer um modelo passível de ser alargado a toda a cidade do Porto (Távora: 1969); e, por fim, *iii*) o estudo de «Prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve»<sup>1</sup>, coordenado pelo

**urbanística práticas de estudo e planeamento da paisagem urbana e rural. Ilídio de Araújo é um dos grandes pioneiros destes primeiros estudos, mas a história esqueceu o contributo de Joaquim Cabeça Padrão, que, na então Direção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU), coordenou o estudo de «Prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve», propondo a valorização da paisagem urbana histórica de toda uma região que sofria processos de profunda transformação, instaurando um modelo que gradualmente seria extensível a todo o País.**

arquiteto Cabeça Padrão e realizado sob a alçada da Direção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU), que preconizava a valorização da paisagem urbana histórica — tema tão contemporâneo — à escala de toda uma vasta região e com clara preponderância de apreço pela sua arquitetura vernacular (Padrão *et alii*: 1965-70).

A proposta de Cabeça Padrão surge ainda em perfeita contemporaneidade com a divulgação das teses de Kevin Lynch sobre a imagem da cidade (1960) e, sobretudo, das ideias de Gordon Cullen (primeiramente fixadas no célebre *Townscape*, de 1961), definindo um modelo pioneiro integrando quer as «áreas urbanas genéricas de qualidade», quer as «as áreas viárias de qualidade» (Padrão *et alii*: 1965-70, vol. 4).

## **Algarve, património e turismo: o contexto**

Até ao início da década de 60 do século passado, as descrições do Algarve reiteravam a ausência histórica de infraestruturas consideradas fundamentais para o seu desenvolvimento. Mas o significativo incremento da atividade turística que se dará por esta altura, com as consequências daí decorrentes ao nível do património urbano e da paisagem da região, cedo levará a que a esse discurso sejam contrapostas chamadas de atenção e críticas sobre a excessiva transformação dos aglomerados urbanos e da paisagem costeira. Keil do Amaral (1961), logo no início da década, é o principal porta-voz destas novas preocupações ao pressagiar «nuvens negras sobre o futuro do Algarve».





**Ferragudo: panorâmica ilustrativa de uma harmonia urbana prestes a desaparecer.**

Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 4 (Ferragudo, 1965), foto B.



**Castro Marim: panorâmica.**

Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 14 (Castro Marim, 1968), foto 4.



**Mapa do Algarve com os aglomerados prospetados.**

Padrão: 1971.



É neste contexto que o Plano Regional do Algarve (PRA), entregue na primeira metade da década de 1960 a uma equipa coordenada pelo urbanista italiano Luigi Dodi, assumirá como um dos seus principais pressupostos combinar a dinamização do turismo e da economia com a salvaguarda dos valores paisagísticos e ambientais, com atenção à história, à arqueologia e aos valores dos aglomerados urbanos, prevendo a imposição de limitações à edificação e relevando a importância da integração nos diversos contextos (Brito: 2009, pp. 168-169).

Este propósito conciliatório não se traduz, no entanto, na afirmação do património cultural como um dos principais recursos, já que o previsto desenvolvimento do turismo assentava nas praias e no clima, privilegiando a orla costeira às restantes subunidades regionais (Freitas: 2010, p. 268). No entanto, este plano enquadrava a elaboração de três estudos complementares relativos ao «Ordenamento agrário», ao «Ordenamento paisagístico» e um pioneiro «Estudo de prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve» (EPDPUA), considerando um conjunto de princípios inovadores quanto à «defesa e valorização da paisagem rural e urbana da região» (Barreto *et alii*: 1971, p. 123).

Importa também considerar como muito relevante, para este particular e tão inovador momento do nosso urbanismo, a criação em 1968 dentro da DGSU dos muitíssimos pioneiros

— mesmo numa visão mundial — Serviço de Ordenamento da Paisagem Rural e Serviço de Defesa e Recuperação da Paisagem Urbana.

### O levantamento e estudo da paisagem urbana histórica

A estrutura inicial do «Estudo de prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve» (EPDPUA) previa a elaboração de 50 volumes: um correspondente ao enquadramento no plano regional e à caracterização da região numa perspetiva pluridisciplinar (1.º volume); outro, intitulado «Prospecção marginal viária», que de forma inédita estenderia os propósitos do estudo à área de influência dos principais eixos viários (2.º e 3.º volumes); e os planos de 47 aglomerados que se pretendia salvaguardar<sup>2</sup>. A maioria dos núcleos prospetados situa-se na orla litoral, confirmando as dissemelhanças de povoamento que distinguem as diversas sub-regiões algarvias (Costa: 2010) e a estratégia do PRA, tendo sido também considerado, numa afirmação da relativa autonomia da DGSU em relação a este plano, um número significativo de aglomerados do Algarve interior (Azinhal, Estoi, São Brás de Alportel, Loulé, Alte, São Bartolomeu de Messines, Silves, Monchique, Odeceixe e Aljezur).



Com o EPDPUA pretendia-se contrariar o desaparecimento do património arquitetónico e urbano, antecipando e condicionando a elaboração de futuros planos de urbanização (Passos: 1972, p. 9), delimitando diferentes classes de espaços, em cartografia e regulamento, visando a integração de diferentes disciplinas com o propósito de estabelecer uma rutura com as tradições de «fazer cidade nova no sítio da cidade antiga» (Padrão: 1969, p. 132).

O modelo assentava na delimitação de «áreas de interesse histórico-artístico», remetendo para um articulado genérico de premissas (condições de uso, condições de volume e condições estéticas) e para um conjunto de propostas de intervenção detalhadas nas fichas realizadas tanto para o «espaço público» como para «edifícios isolados»<sup>3</sup>. O documentário fotográfico que acompanha estas prospeções constitui hoje uma peça fundamental para a caracterização deste património, compreendendo as panorâmicas captadas a partir do exterior e as fotos do interior dos lugares incidindo em edifícios isolados ou em conjuntos de edifícios.

Considerando a dimensão matricial que o conceito da paisagem urbana adquire nestes estudos, é curioso registar o parco recurso ao espírito da «visão serial» teorizada por Cullen (1984). Nalguns casos, esta poderá constituir, também, uma das limitações deste acervo, uma vez que as fichas (e, portanto,

também as fotografias) incidem fundamentalmente em «edifícios destacados — quer pela sua extrema qualidade arquitetónica, quer pela falta dela» (Padrão *et alii*: 1965-70, vol. 22) —, deixando de lado os edifícios ditos «de acompanhamento» de valor fundamental para o património urbano.

### **O património arquitetónico: monumento, arquitetura espontânea e dissonância**

A dimensão propositiva do EPDPUA assentava na seleção de um conjunto de edifícios integrados na área de interesse histórico-artístico que deveria ser objeto de uma proposta de conservação ou de terapêutica particular, a considerar através do preenchimento de uma ficha-tipo. Esta compreendia a classificação prévia em diferentes categorias dos imóveis prospetados complementada com a avaliação do seu estado de conservação e adulteração, distinguindo: i) o património monumental, correspondente ao património classificado (monumento nacional ou municipal), ou a classificar, incluindo outros imóveis integráveis na categoria de «arquitetura erudita de 1.º grau»; ii) a designada «arquitetura erudita de 2.º grau» correspondente, em grande medida, a edificações do Antigo Regime (em especial do século XVIII); bem como iii) a arquitetura tradicional corrente, integrada na categoria de «arquitetura espontânea».

A importância conferida à dimensão visual e à percepção do espaço urbano acabará por resultar, especialmente nos volumes realizados por Cabeça Padrão, numa forte dimensão corretiva e cenográfica associada a um número significativo e detalhado de intervenções corretivas, propondo, quando necessário, demolições<sup>4</sup>. Se entre os elementos a «corrigir» avultam alguns elementos ornamentais característicos como as açoteias, as platibandas, as chaminés rendilhadas ou os finidos associados aos revestimentos das fachadas<sup>5</sup>, serão ainda assim as arquiteturas de influência moderna ou os edifícios ditos «pseudo-modernos» (Padrão *et alii*: 1965-70, vol. 4) que serão objeto de uma crítica mais feroz por parte dos autores do estudo, considerando a falta de harmonia provocada por volumetrias, corpos balanceados, ou recurso às palas e às grelhas ou o uso da cor.

Nas propostas mais ambiciosas, a abordagem do EPDPUA remetia para uma conceção de certo modo maniqueísta do património urbano<sup>6</sup>, tendo o considerável volume de trabalhos de correção propostos em dezenas de aglomerados prospectados, acabado por lhe conferir, ao tempo, alguma inxequibilidade política e económica.

A cristalização, a retificação com repriminção do património urbano subjacente aos estudos do Algarve é ainda mais perceptível quando se confrontam estes estudos com a proposta de Távora para o Barredo, onde se propõe uma revisão gradual do planeamento a longo prazo que considere «as constantes alterações de conceitos, de estruturas, de sistemas de relações» (Távora: 1969, p. 33), considerando a importância das manifestações das culturas passadas não apenas a partir da sua dimensão evocativa, mas também da sua dimensão pragmática, com reflexos a nível do desenvolvimento de propostas de reorganização interna das arquiteturas e de introdução de novos materiais ditadas por novas exigências a considerar de forma integrada com a conservação do património.

→  
**Cacela Velha.**  
José Aguiar, 2014.

↓  
**Cacela Velha, 1967**  
Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 11  
(Cacela, 1967), foto 44.









←  
**Cacela Velha: ontem e hoje.**  
 Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 11 (Cacela, 1967) foto 39; e José Aguiar, 2014.

↑  
**Tavira: a porta de reixa como elemento característico e valorizador da arquitetura popular.**  
 Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 23 (Tavira, 1970), foto 98, ficha 59.



↑  
**Cacela Velha: imagem denunciadora da valorização da qualidade plástica da arquitetura popular.**  
 Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 11 (Cacela, 1967), foto 31.

## O património urbano: espaço público, imagem e recomposição

Um dos aspetos mais inovadores dos estudos do Algarve está relacionado com o modo como a proposta é organizada a diferentes escalas, juntando às intervenções consideradas edifício a edifício (fichas do edificado) os espaços mais relevantes do aglomerado (fichas do espaço público), o património urbano do núcleo no seu todo e, como se verá, a transição para as áreas de expansão ou para a paisagem rural envolvente (controladas através de um regulamento e cartografia).

O princípio da «recomposição» enunciado pelos autores não se restringia à dimensão arquitetónica (na intervenção em edificações dissonantes), adquirindo simultaneamente uma expressão urbanística (Padrão: 1969, p. 132). Isto é especialmente evidente, entre outras soluções, na forma como se considera, à semelhança das demolições seletivas propostas por Gustavo Giovannoni<sup>7</sup> nas primeiras décadas do século xx, a demolição pontual de determinadas edificações, seja para efeitos de criação de um novo espaço de enquadramento a edifícios notáveis – como em Alcantarilha com a Igreja Matriz, em Tavira com a Igreja da Misericórdia ou em Portimão com o antigo Colégio Jesuíta – ou com o intuito de descobrir e deixar à vista troços das muralhas, como ocorre em Tavira, na base do castelo, ou, de forma mais expressiva, em Faro, estando a valorização da paisagem urbana associada a uma valorização

hierarquizada das edificações, com clara preponderância do valor histórico de monumentos e edifícios notáveis.

## A expansão urbana: transição, paisagem e silhueta

O princípio fundamental do modelo proposto por Cabeça Padrão para o Algarve incide, como vimos, na salvaguarda do património urbano dos centros das cidades enquadrando a sua integração num modo de vida contemporâneo (Padrão: 1969, 132). O que implica a revisão e alargamento, então em curso, do conceito de património, tomado já não só como monumento, e estabelecendo novos critérios para a reformulação da conservação do património já no âmbito do urbanismo. A dimensão urbanística das propostas desenvolvidas pelos técnicos da DGSU não se restringiu aos núcleos com valor patrimonial, equacionando a integração destes num processo de transformação e crescimento urbano, delimitando, na maior parte dos casos, uma «área de respeito e expansão» que visava garantir a adequada transição entre tecidos.

A delimitação de áreas *non aedificandi*, nestes estudos, resulta das preocupações com a silhueta e a perceção a partir do exterior do núcleo com valor histórico-artístico, sobressaindo neste campo o estudo de Campos Matos para Silves, onde se propõe a interdição de construção nas áreas agrícolas mais próximas da cidade, marcadas por um expressivo contraste entre a paisagem rural e a paisagem urbana<sup>8</sup>.



Propunha-se que essa fundamental dimensão urbana da salvaguarda patrimonial deveria incorporar os instrumentos urbanísticos a elaborar no quadro da conceção do Plano Regional do Algarve – em linha, aliás, com o que, já em 1961, Keil do Amaral havia enunciado em artigo que escreve para o *Diário de Lisboa* ao defender a premência de um modelo de planeamento que definisse, entre outras medidas, «as zonas a valorizar [...]; as reservas naturais a conservar e as zonas de protecção a certos sítios, vistas, acidentes da natureza, ou núcleos urbanos» (Amaral: 1961).

### **No limiar de uma abordagem mais integradora da conservação do património urbano**

Ainda que sem a inovadora consciência social de Távora, no estudo do Barredo, ou a profunda investigação histórica e académica que enquadra as opções da proposta desenvolvida por França para Lisboa, os estudos do Algarve partilham com esta última a importância conferida à imagem urbana que remete para os estudos então ainda recentes de Gordon Cullen (1961/1984) e de Kevin Lynch<sup>9</sup>, em novas teorias que Cabeça Padrão conhecerá cedo e bem (Padrão: 1971).

A caracterização da arquitetura incide, quase exclusivamente, nas volumetrias e nos elementos de fachada que corresponderão também ao objeto das intervenções de correção consideradas nas fichas de edifícios. Só excepcionalmente são sugeridas obras de reparação com vista à melhoria das condições de habitabilidade e raramente serão abordadas intervenções no espaço interior<sup>10</sup>.

Conceitos propostos por Cullen no conhecido livro *Townscape* serão inovadoramente ensaiados nos estudos do

Algarve, remetendo também para importância já antes atribuída por Álvaro da Fonseca, no final dos anos 40, à preservação do «aspecto geral das perspectivas monumentais ou perspectivas da paisagem ou dos sítios», bem como dos «pontos de vista» (Fonseca: 1947, pp. 70-74).

As prioridades não respondem ainda a um modelo de conservação integrada do património, como o proposto, em 1969, para o centro histórico de Bolonha ou, nesse mesmo ano, pelo já referido pioneiro estudo de Távora para a área da Ribeira-Barredo no Porto.

Ainda que seja evidenciado nalguns dos estudos do Algarve, em especial nos documentários fotográficos dos volumes de Alvor e Burgau, uma representação integrada do património urbano com as comunidades ali residentes (cf. Ribeiro *et alii*: 2013), em nenhum lugar essa dimensão será formulada como no estudo de Fernando Távora, onde existe um efetivo enfoque nas questões humanas considerando a melhoria das condições de vida das populações, a sua participação efetiva nas diferentes fases da intervenção e o seu acompanhamento após a conclusão da mesma ou a redução ao mínimo indispensável e com critérios bem definidos dos processos de realojamento decorrentes da sobreocupação dos antigos bairros (Távora: 1969).

### **Conclusões possíveis**

Os «Estudos de prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve» constituem uma proposta pioneira integrando os princípios da salvaguarda do património urbano nos instrumentos de planeamento e ordenamento do território, reven-



←

**Castro Marim: conjunto considerado de "relativo interesse" em cuja valoração é notória a influência dos conceitos propostos por Gordon Cullen em Townscape.**  
Padrão *et al.*: 1965-1970, vol. 14  
(Castro Marim, 1968), foto 23, ficha 3.

**Alte: um dos autores do estudo em ação.**

Padrão *et al.*: 1965-1970, Vvol. 25  
(Alte, 1970), foto 7.

do pressupostos do urbanismo moderno e inscrevendo-se no processo de *historização* do espaço urbano a que constantemente se refere Choay (1994, p. 157). O período em que são elaborados estes estudos corresponde a uma fase decisiva para a reflexão em torno da importância do património urbano e da imagem urbana, na afirmação de modelos que contrariam a pretensa inevitabilidade da renovação urbana substitutiva e higienizadora dos «centros históricos».

Os estudos para o Algarve preconizavam políticas de salvaguarda integradas nos planos de urbanização, inscrevendo-se num conjunto de propostas precursoras que abrem o debate da reabilitação urbana nas décadas seguintes e que também incluem os trabalhos de José Augusto França para Lisboa e de Távora para o Porto. Mas se os estudos do Algarve e de Lisboa estão ainda ligados fundamentalmente à (re)descoberta da imagem e paisagem urbana, de uma conceção de património arquitetónico e urbano assente na valorização da sua dimensão histórica e numa visualidade afeta aos inovadores conceitos de Cullen e Lynch, o trabalho de Távora constitui uma dimensão bem mais integradora, muito mais próxima dos processos contemporâneos (e iniciados nessa mesma altura) a que chamaremos pouco depois, e ainda hoje, de «reabilitação urbana integrada».

Os estudos realizados, em especial os da autoria de Cabeça Padrão, distinguem, de forma clara, as diferentes expressões do património urbano, mas privilegiando muitíssimo a conservação da arquitetura dita erudita do Antigo Regime e da arquitetura espontânea, depreciando a produção do século XIX (Padrão *et alii*: 1965-70, vol. 4), assim como a arquitetura vernacular e mais corrente da primeira metade do século XX, a influência da *art déco* e da arquitetura modernista, ou as

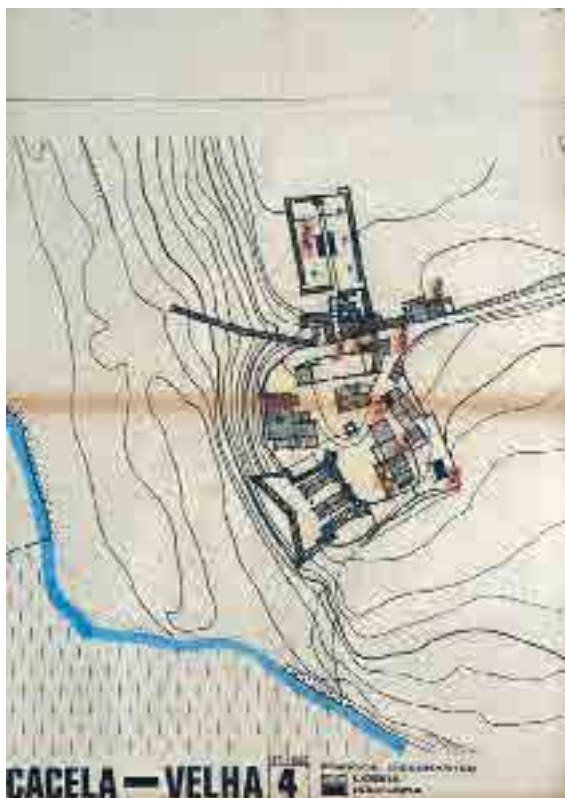
edificações que de forma mais expressiva enfatizavam as novas tecnologias e materiais construtivos (do betão e do cimento).

Os estudos do Algarve, provavelmente por terem desaparecido, ou antes, por terem sido feitos desaparecer dos arquivos da autoridade urbanística nacional num momento particularmente decisivo (estes estudos foram redescobertos há pouquíssimo tempo ainda, como por exemplo na investigação de doutoramento de Ana Pinho concluída em 2009), acabariam por ter um impacto pouco significativo naquele que constituía o seu principal propósito: a salvaguarda do património urbano dessa região (e por translação a outras regiões de Portugal), isto é, não influenciaram decisivamente nem as decisões posteriores de licenciamento municipal nem a subsequente elaboração de planos setoriais.

A redescoberta destes estudos adquire hoje a maior das relevâncias, não apenas por constituírem uma fonte fundamental para caracterização do património urbano do Algarve (ao fixarem um momento imediatamente anterior a um processo de profunda transformação e adulteração), mas também pelo contributo que deram à ulterior definição de instrumentos para a proteção dos núcleos urbanos tradicionais, designadamente a posterior fase dos planos de salvaguarda (Pinho: 2009, pp. 800-801).

O modelo dos EPDPUA é marcado por um leque alargado de influências, compreendendo o contributo dos diversos âmbitos disciplinares no quadro do debate em torno do património arquitetónico e urbano, considerando: a reflexão sobre as práticas correntes de atuação da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e da Direção-Geral dos Serviços de Urbanização; o contacto com propostas inovadoras no contexto nacional introduzidas por urbanistas estrangeiros, como





←

**Mapa 4 Cacela a Velha, Edifícios considerados dissonantes.**

Padrão *et al.*, 1965-1970: Vol. 11 (Cacela, 1967), Mapa 4.

**Cacela a Velha, Exemplo de ficha de prospecção. Espaço urbanos arquiteturados (praças e ruas); Grupos de construção espacialmente indefinidos.**

Padrão *et al.*, 1965-1970: Vol. 11 (Cacela a Velha, 1967), Mapa 5 e 7.

as metodologias conservacionistas propostas por Etienne de Gröer para os centros de Évora ou Sintra; o contacto com novos paradigmas e a abertura a novos critérios, conceitos e estratégias de intervenção proporcionado pelos estágios — sobretudo no exterior — patrocinados, entre outras instituições, pela DGSU; e a divulgação e discussão de diferentes modelos de intervenção favorecida pela realização de congressos e simpósios sobre urbanismo realizadas no território português (contribuição enaltecida, em diferentes momentos, pelo próprio Cabeça Padrão).

Essa relevância, significativa, estende-se ainda: ao caráter alargado dos propósitos à escala de (quase) toda uma região; ao esforço em contrariar o desaparecimento de um património construído que não se circunscrevia exclusivamente ao de maior valor histórico-monumental; à importância conferida às questões do método, à documentação, levantamento e inventariação («prospecção») como ponto de partida para a salvaguarda e conservação patrimoniais (resultando um acervo fotográfico que é hoje um valioso testemunho de uma realidade em acelerado processo de mutação); a inclusão das questões do contexto e da paisagem no centro da salvaguarda patrimonial (tema hoje hipercontemporâneo); e a integração da conservação do património urbano no contexto do planeamento urbano territorial.

Embora os efeitos práticos destes estudos tenham ficado muito aquém dos propósitos declarados, remetidos que estiveram durante décadas a um forçado (sintomático) esquecimento, o seu ainda recente resgate constitui uma importante oportunidade para a rescrita da nossa, ainda tão recente, história da reabilitação arquitetónica e urbana e para (re)discutirmos as ambiguidades, dificuldades e contradições com que a salvaguarda patrimonial se foi debatendo em Portugal e na Europa ao longo da segunda metade do século xx e início deste novo milénio.

**NOTAS**

1. Ainda que o título completo do estudo seja «Prospecção, preservação e recuperação de elementos urbanísticos e arquitectónicos notáveis, em áreas urbanas e marginais viárias, na região do Algarve», optamos, no âmbito do presente artigo, pela designação abreviada que figura no cabeçalho das fichas de prospecção e que sintetiza as duas dimensões fundamentais do trabalho: o levantamento (prospecção) e a salvaguarda (defesa) patrimoniais. Este título abreviado foi também considerado por um dos autores do estudo num artigo que publicou no boletim da DGSU (Passos: 1972).

2. Listam-se esses aglomerados: Albufeira (concelho de Albufeira); Aljezur e Odeceixe (concelho de Aljezur); Azinhal e Castro Marim (concelho de Castro Marim); Estoi e Faro (concelho de Faro); Carvoeiro, Estômbar, Ferragudo, Lagoa e Porches (concelho de Lagoa); Almádena, Barão de São João, Bensafrim, Espiche, Lagos e Praia da Luz (concelho de Lagos); Alte, Loulé e Quarteira (concelho de Loulé); Monchique (concelho de Monchique); Fuzeta e Olhão (concelho de Olhão); Alvor, Mexilhoeira Grande, Portimão e Praia da Rocha (concelho de Portimão); S. Brás de Alportel (concelho de S. Brás de Alportel); Alcantarilha, Armação de Pêra, Pêra, São Bartolomeu de Messines e Silves (concelho de Silves); Cabanas, Luz de Tavira, Santa Luzia e Tavira (concelho de Tavira); Barão de São Miguel, Budens, Burgau, Raposeira, Sagres, Salema e Vila do Bispo (concelho de Vila do Bispo); e Cacela e Vila Real de Santo António (concelho de Vila Real de Santo António).

3. A estrutura-tipo, com algumas variantes, comportava: uma introdução (quase sempre restringida ao encadeamento de transcrições de obras que de algum modo incidiam na localidade); as fichas para os espaços públicos e para os edifícios; o conjunto das cartas (que com algumas variantes contemplavam o zonamento, conservação dos edifícios, número de pisos, edifícios dissonantes, espaços de interesse, construções e pormenores notáveis, caráter evocativo, indicação das panorâmicas, construções prospetadas e estações fotográficas); a proposta de um regulamento geral; e, por fim, um documentário fotográfico (por vezes comentado).

4. É de salientar que à diversidade de autores que caracteriza este conjunto de estudos — para além de Cabeça Padrão, autor

da maior parte dos estudos, constam ainda da equipa Alfredo Campos Matos (Fuzeta, Olhão, Alte, Monchique, Silves), Romeu Pinto da Silva (Carvoeiro, Lagoa, Burgau) e José Manuel Silva Passos (Estômbar, Sagres e Vila do Bispo) –, corresponderá uma significativa disparidade dos critérios considerados na elaboração das análises e proposta, sobretudo ao nível das «terapias» previstas nas fichas dos «edifícios dissonantes prospetados».

5. Cuja importância havia já sido relevada por investigações já então conhecidas (Amaral *et alii*: 1961, p. 350, Oliveira e Galhano: 1994), sendo justamente alguns destes elementos que, em muitos casos, Cabeça Padrão se propõe «corrigir», defendendo a remoção da cor dos fingidos ou a demolição de platibandas, numa prática de correção linguística e não-autêntica muito similar à que Lúcio Costa promoveu no Brasil (hoje designada por «neocolonios»), propondo a repintagem de paredes caiadas a branco com marcação dos vãos a cor e beirados tradicionais.

6. Veja-se a esse propósito, no artigo que Cabeça Padrão escreve em 1969 para a revista *Arquitectura*, a forma como estabelece os termos da sua leitura a partir de uma contraposição entre o bem e o mal: «A vida de um povo lê-se nas ruas das suas cidades. O nada ser ou a cultura, a miséria ou a riqueza, o mau gosto ou a boa formação estética, a leviandade ou o bom senso, a anarquia ou o civismo urbano de um povo, tudo isto aparece claramente dito nas suas ruas. A cidade é o homem que a habita.» (Padrão: 1969, p. 131.)

7. Sem nunca referir o autor italiano, Cabeça Padrão defende um modelo que, na sua formulação, parece decalcado do método de *diradamento* (Padrão: 1969, p. 132). No mesmo artigo, Cabeça Padrão evoca ainda, a esse propósito, uma intervenção realizada em Paris por Robert Auzelle, autor muito mais próximo duma conceção funcionalista (Auzelle: 1962), o qual, no Plano Diretor do Porto, havia desenhado uma proposta mais consonante com as soluções de uma renovação urbana substitutiva do que com os princípios do que chamaríamos hoje já de reabilitação urbana, tal como foram defendidos para o Algarve sob a tutela da DGSU.

8. Paisagem que, segundo o autor, se procura «relevar por via do destaque forte que, deste modo, a cenografia urbana de Silves proporciona para quem a aborda dos três quadrantes que constituem os seus acessos principais» (Padrão *et alii*: 1965-70, vol. 30).

9. O próprio José Augusto França faz referência a Lynch quando remete expressamente o termo «imagem» que emprega para o conceito que este autor deixa implícito em *The Image of the City* (França: 1967, p. 49).

10. Como foi o caso, nomeadamente, da proposta para a povoação de Pêra (Padrão *et alii*: 1965-70, p. 10). Como já foi notado anteriormente (Pinho: 2009, p. 801), as condições de habitabilidade e conforto das comunidades residentes — em moldes como os que por exemplo caracterizaram os estudos da habitação rural (Basto e Barros: 1943; Barros: 1948) — não constituíam o objeto destes estudos que privilegiam claramente a dimensão física e a imagética do património construído.

## BIBLIOGRAFIA

AUZELLE, R. — *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace — le roman prosaïque de Monsieur Urbain*. Paris: Vincent, Féral et Cie, 1962.

BARROS, H. de — *Inquérito à Habitação Rural*. [S. l.]: [s. n.], vol. 2, 1948.

BASTO, E. A. L.; BARROS, H. de — *Inquérito à Habitação Rural*. [S. l.]: [s. n.], vol. 1, 1943.

BARRETO, A. F. V.; DENTINHO, A.; BRANCO, A. C. — Ordenamento paisagístico do Algarve. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*. Lisboa: ICAT, n.º 121/122. maio/agosto 1971, pp. 123-127.

BRITO, S. P. — *Território e Turismo no Algarve*. Lisboa: Colibri/Centro Internacional de Investigação em Território e Turismo da Universidade do Algarve, 2009.

CERVELLATI, P. L.; SCANNAVINI, R. (ed.) — *Bologna: política e metodologia del restauro nei centri storici*. Bologna: Il Mulino, 1973.

COSTA, M. R. — Alguns temas para a interpretação dos assentamentos

rurais no sul de Portugal. *As Idades da Construção. Técnicas e Saberes da Construção Tradicional e Sua Aplicação à Arquitectura Contemporânea*, M. P. VIEIRA (ed.). Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, 2010, pp. 92-107.

CULLEN, G. — *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 1984 [1961].

FONSECA, A. — Protecção dos edifícios e sítios monumentais. *Boletim da Direcção Geral dos Serviços de Urbanização*. Lisboa: DGSU, vol. 1, 1947, pp. 53-75.

FRANÇA, J. A. — *Estudo das Zonas ou Unidades Urbanas de Carácter Histórico-Artístico em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012 [1967].

FREITAS, J. G. — *O Litoral Português na Época Contemporânea: Representações, Práticas e Consequências. Os Casos de Espinho e do Algarve*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010 [tese de doutoramento].

GIOVANNONI, G. — *Vecchie città ed edilizia nuova*. Milano: Città Studi, 2.ª ed., 1995 [1931].

KEIL DO AMARAL, F. K. — Nuvens negras sobre o futuro do Algarve. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 23 de fevereiro de 1961, pp. 1-11.

KEIL DO AMARAL, F. K. [et al.] — *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, vol. 2, 1961.

LYNCH, K. — *The Image of the City*. 20<sup>th</sup> printing. Cambridge, Massachusetts, and London: The M.I.T. Press, 1990 [1960].

OLIVEIRA, E. V.; GALHANO, F. — *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

PADRÃO, J. C. [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, 21 volumes.

PADRÃO, J. C. Defesa e recuperação da paisagem urbana de qualidade. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*. Lisboa: ICAT, n.º 109, 1969, pp. 131-134.

PADRÃO, J. C. — *Townscape, its classification, preservation and recuperation*. Lisboa: DGSU/Ministério das Obras Públicas, [1971].

PASSOS, J. M. S. — Prospecção e defesa da paisagem urbana. *Boletim da DGSU/Ministério das Obras Públicas*. Lisboa: DGSU, n.º 1, janeiro 1972, pp. 7-22.

PINHO, A. C. — *Conceitos e Políticas Europeias de Reabilitação Urbana. Análise da Experiência Portuguesa dos Gabinetes Técnicos Locais*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2009 [tese de doutoramento].

RIBEIRO, V.; COSTA, M. R.; AGUIAR, J.; VALVERDE, I. — Prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve (1965-70). A arquitetura 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].

TÁVORA, F. (coord.) — *Estudo da Renovação Urbana do Barredo*. Porto: Câmara Municipal do Porto/Direção de Serviço de Habitação Porto, 1969.

# Património industrial: conceitos de hoje, valores de futuro

**Jorge Custódio**

Investigador integrado do Instituto de História Contemporânea/FCSH.UNL  
Presidente da APAI – Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial

O património industrial é uma das criações do património cultural mais recente. Emerge na Europa e no mundo depois da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, associado a uma significativa transformação económica, social e tecnológica que alterou os paradigmas das sociedades industriais dos séculos XIX e XX, herdeiras da Revolução Industrial britânica. Pretende-se mostrar o que é o património industrial hoje, embora recorrendo à perspetiva histórica

da sua afirmação no contexto dos valores do património cultural e dos seus objetos e em função do próprio entendimento do seu carácter e das realidades que se foram incorporando no cerne dos seus valores. Procuramos mostrar as mais recentes contribuições, nas quais se incluem as contribuições de casos de estudo portugueses, à luz da própria evolução do património cultural, mostrando os conteúdos que o património industrial introduziu.



← (pág.81)

**Museu da Fábrica do Inglês em Silves.  
Exterior e interior.**

Jorge Custódio, 2001.

Desenvolvimento de um projeto integrado de conservação da arquitetura industrial de uma fábrica de rolhas de cortiça, de salvaguarda do património técnico móvel e integrado e da criação de um museu da indústria, na linha da museologia industrial. Projeto de iniciativa empresarial, procurou ancorar-se nas tendências do turismo cultural e de animação. A sua perda recente (ou pelo menos a sua letargia insequente) deveu-se a problemas de gestão que requerem ser sempre equacionados no âmbito das novas práticas do património industrial.

↘

**Palácio Cristal, Porto. Cromolitografia. Fins do século XIX.**

Coleção particular.

Construído em 1865, tendo como modelo Crystal Palace da Exposição Universal de Londres de 1851. A sua destruição em 1951, para se poder construir o Pavilhão dos Desportos, destinado a albergar o Campeonato do Mundo de Hóquei Patins, deu origem a uma significativa contestação popular, uma das primeiras realizadas na Europa, para travar a demolição de edifícios da era da industrialização tal como aconteceu com o Pórtico da Euston Station, em Londres (1962), o mercado de Les Halles, em Paris (1971), e o Mercado do Born, em Barcelona (1972). Nessa altura, ainda não se falava em «arqueologia industrial» (Michael Rix: 1955).

## Do conceito

O património industrial (PI) é uma das mais modernas criações do património cultural, constituído por bens culturais tangíveis e intangíveis que testemunham, documentam e caracterizam as sociedades industriais dos séculos XVIII, XIX e XX.

Esta definição é atual no ano de 2015 dado que sintetiza o que há de mais recente na filosofia do conceito e incorpora as aquisições fundamentais da Carta de Nizhny Tagil (2003) e os Princípios de Dublin (2011). Estes documentos internacionais expressam a discussão mantida nos congressos do TICCIH – The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage (1973-2015) e os resultados do debate entre esta instituição e o ICOMOS – Comissão Internacional de Monumentos e Sítios (fundada em 1965). Estas duas instituições não esgotam a reflexão quer internacional quer nacional sobre o tema. No caso da Europa, há que considerar o papel relevante que tem tido o Conselho da Europa, com produção de documentação e que embora mantenha uma conformidade com o debate dos especialistas, se preocupa especialmente com as políticas do PI, em função da herança industrial comum da União Europeia e com a valorização dos bens culturais dos países membros<sup>1</sup>.

Dada a complexidade do PI, o problema do conceito e da respetiva definição não é fácil, por mais que queiramos simplificar. Se ressaltarmos, por exemplo, os contributos dos Princípios de Dublin entenderemos melhor o que estamos a equacionar.

Os Princípios de Dublin fixam com muito maior precisão aquilo que se deveria entender por património industrial:

«The industrial heritage consists of sites, structures, complexes, areas and landscapes as well as the related machinery, objects or documents that provide evidence of past or ongoing industrial processes of production, the extraction of raw materials, their transformation into goods, and related energy and transport infrastructures.» (Point 1.)

Reconhecem-se ainda as suas dimensões imateriais, tais como o «saber-fazer», a organização do trabalho e as práticas sociais e culturais relacionadas com os trabalhadores e as suas comunidades de vida.

Esta complexidade obrigou à redação de um guia onde se fixaram as orientações quanto aos valores e significados do PI; a compreensão das suas múltiplas evidências, dependentes dos métodos de investigação (como métodos arqueológicos e a pesquisa em arquivos empresariais), intervenção, documentação e registo; as etapas potenciais para tornar visíveis e selecionar os bens (nomeadamente ruínas), implicando o enquadramento legal para a salvaguarda, conservação e valorização, tanto no plano regional, nacional ou mundial (UNESCO); participação e fruição, implicando toda a problemática dos museus industriais, coleções de objetos industriais e técnicos, teoria e técnicas de conservação e o turismo, nas suas diferentes dinâmicas; e ainda o seu ensino e a aprendizagem, atendendo à educação e formação escolar e universitária e à importância que, hoje, a Internet detém, como espaço de pesquisa e de conhecimento *online*, à escala e distância global. Em dois anos, a obra coletiva *Industrial Heritage Re-tooled. The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation* (Drouet: 2013) tornou-se uma bíblia.

Esta complexidade não é apenas determinada pela variedade de objetos industriais e suas escalas e diversidade técnica. Advém da correlação entre investigação e intervenção, quer de estudo e trabalho arqueológico ou inventário quer de atitude de salvaguarda e conservação (que congrega múltiplos agentes, problemas técnicos, legais e jurídicos), mas ainda da proximidade temporal dos objetos em análise, da filosofia patrimonial em causa, como da exigência de sensibilização em prol dos valores a proteger. Recorde-se que se trata, muitas vezes, de objetos presentes no quotidiano das comunidades contemporâneas, que em muitos casos passaram ao estatuto de «ferro-velho», imóveis antigos, fora dos parâmetros do património «já visto», admissível de proteger.

Note-se que quando se criou o PI, nos idos da década de 70 do século xx, poucos compreenderam o verdadeiro significado daquela «revolução» cultural. Assistiam-se a reações espontâneas de defesa de estações ferroviárias de Oitocentos, ou de mercados de arquitetura do ferro ou, ainda, sinalizaram-se edifícios industriais, com equipamento técnico ou manufatureiro, que nada tinham de comum com os mosteiros, as catedrais ou os castelos da herança patrimonial de raiz artística. Eram os «monumentos da indústria», imóveis do trabalho travestidos de valores monumentais, segundo os conceitos patrimoniais da época. No grupo alargado destes «monumentos» encontravam-se fábricas de pisos da indústria têxtil ou dos novos sistemas de moagem de farinhas; evidências ou ruínas de antigos altos-fornos siderúrgicos ou de fornos de garrafa de faiança ou porcelana; os fornos contínuos — os edifícios-máquina da cerâmica de construção —; as infraestruturas de minas, bairros operários e os inúmeros vestígios de energias naturais e artificiais, entre as quais pontuava, pelo seu significado, o vapor — obra económica, técnica e científica da industrialização<sup>2</sup>. Sobressaíam ainda os patrimónios técnicos integrados de máquinas motoras, operadoras ou ferramentas, com as quais as sociedades industriais emergentes ansiavam mudar a economia europeia, americana e mundial. Tudo muito recente!

Ressalte-se pois, em primeiro lugar, a alteração do conceito de «antiguidade», que caracterizou os valores do património cultural até à emergência do PI. Não se trata tão-somente de «um novo conceito de antiguidade» (Casanelles i Rahóla: 2007, p. 62), mas de uma rutura da sua função nas categorias de valorização do património, dado que os valores em questão terminavam o seu ciclo funcional e passaram a ser admitidos — quase de imediato — no universo dos bens culturais, circunscrevendo-lhes um novo ciclo de vida<sup>3</sup>. O que está em causa não é a «antiguidade recente» (por oposição à «antiguidade remota»), mas a apropriação do «valor histórico de contemporaneidade», de algo que pela sua função, nas sociedades industriais vividas, se impôs como herança e se pretende transmitir ao futuro. Na realidade, a Revolução Industrial e a industrialização, em paralelo com a Revolução Francesa, são os fundamentos de uma nova época da história da humanidade. Reconheça-se, por outro lado, que a valorização do PI se exerce, hoje, sobre bens culturais do século xx, expressão de novos momentos históricos da industrialização, associadas à sociedade de consumo (Hudson: 1983; Stratton & Trinder: 2000), como novas indústrias (alimentação; vestuário; químicas; novos materiais — incluindo os artificiais —; equipamentos domésticos e de escritório; motores, automóvel, militar e de





↑  
**Estação Elevatória dos Barbadinhos. Casa das máquinas a vapor. Perspetiva interior vista da máquina n.º 2.**

Jorge Custódio, 2014.

Inaugurado em 1990, o Museu da Água da EPAL constitui, na altura, uma dupla conquista do património industrial português. Com ele, protegia-se um edifício-máquina com património integrado como destino e iniciava-se a criação de museus industriais modernos (logo de seguida premiado pelo Conselho da Europa). A iniciativa partia de uma empresa pública, o que se tornou notório no país.

aviação; equipamentos de fotografia, cinema e imagem; telecomunicações e computadores), sua distribuição (centrais e transitárias, transporte rodoviário), comércio (grandes armazéns, lojas de retalho e embalagens), serviços (bancos, seguradoras, laboratórios)<sup>4</sup>, consumo (coleccionismo de produtos de natureza industrial), urbanização industrial e alojamento.

A eleição social destes novos bens culturais faz-se ao invés do que caracterizara o paradigma do património cultural, tal como chegara à Carta de Veneza (1964). Atendia-se ao seu papel e significado económico (bens de consumo e de capital produzidos em espaços fabris, mineiros e industriais) e tecnológico (equipamentos, ferramentas e máquinas) e não aos valores inerentes aos objetos artísticos, à sua raridade, singularidade e excecionalidade. O carácter do PI radicava na sua funcionalidade (edifícios), inovação (sistemas técnicos) e escala (nova monumentalidade). Punha em relevo os diferentes siste-

mas construtivos e novos materiais de construção (arquitetura industrial), objetos ou bens adormecidos e até então não considerados nas histórias da arte e nas tipologias monumentais, nem reconhecidos na panóplia de edifícios da Antiguidade e da Idade Média (Nevell: 2005, pp. 177-204). Tão pouco admissíveis como valores culturais pela ideologia e síndrome da arte no pensamento das elites, dado que eram objetos oriundos das próprias transformações económicas e sociais ocorridas na Europa e no mundo, desde o século XVIII. Os edifícios fabris tinham sido concebidos para assegurar a intervenção de sistemas técnicos inovadores e conjuntos de máquinas em espaços de trabalhos, para garantir a produção industrial através de novas relações sociais de tipo capitalista, aptos — por sua vez — à criação de bens económicos, em geral produtos standardizados e ou à extensão da civilização do bem-estar [abastecimento domiciliário de água ou gás, iluminação pública e privada, saneamento e higiene, vias de comunicação e transportes mais eficientes e velozes]. Isto sem falar de armazéns, estabelecimentos comerciais ou entrepostos. E o que dizer das máquinas e das suas tipologias: motoras, operadoras, ferramentas e todos os acessórios técnicos de uma indústria por exemplo?<sup>5</sup>

Todo este conjunto de bens, recentemente designados por «bens industriais» ou «bens da industrialização» (Faustini, Guidi & Misitti: 2001; Casanelles i Rahóla: 2007, p. 62), têm um carácter comum entre si: resultaram da introdução



de sistemas técnicos e de inovação, expõem a natureza e a valorização da divisão do trabalho à mão e à máquina, em novos tipos de espaços de laboração, cuja identificação se impõe para conhecer os diferentes sistemas de organização industrial. Por sua vez, trata-se de bens sujeitos a uma constante transformação da produção, facto que os ia tornando obsoletos, num ritmo mais vertiginoso que a exposição ao tempo dos edifícios antigos, gerando uma situação rápida de desvalorização funcional.

Do ponto de vista do património arquitetónico, entre 1960 e 2015, assistiu-se ainda à salvaguarda das arquiteturas dos novos materiais (ferro, tijolo e betão), bem como à valorização do lugar dos engenheiros na sua construção, independentemente de uma melhor e maior identificação das obras assinadas por arquitetos, que durante anos esteve desvalorizada. Por outro, a chaminé industrial (destinada a escape dos motores fabris das energias artificiais ou pertença de equipamentos de queima ou fornos) tornou-se um ícone dos objetos técnicos e fabris. Também ela evoluiu e foi construída em pedra, cerâmica, metal ou betão armado. Deve-se ao PI a valorização dos revestimentos industriais modernos, que extravasaram a fábrica e se implantaram na habitação, nos edifícios públicos e nas cidades, tais como o azulejo, o mosaico hidráulico (Moro: 2015), o papel pintado, os isolamentos de cortiça, a cor com novos tipos de pigmentos, a vidraça, entre outros.

Reconheça-se que a revalorização do património técnico, depois do período do enciclopedismo e do surto das exposições universais, constitui outra das importantes realidades que estão na génese e afirmação do PI. Para além do património técnico móvel que foi protegido, por via dos museus técnicos e da ciência ao longo do século XIX e primeira metade do século XX, assiste-se hoje a um renovado interesse pelo património técnico integrado nas unidades fabris, mineiras e ferroviárias, como que a permitirem a compreensão das diferentes realidades da produção, da distribuição ou do consumo ou a exigirem a salvaguarda dos fenómenos industriais como um todo<sup>6</sup>.

Pela sua natureza, o PI é um testemunho do significado histórico dos valores da inovação e do trabalho, pertencente a grupos sociais à margem dos valores culturais tradicionais, com os quais se começaram a distinguir pelos contributos específicos na construção dos diferentes momentos da industrialização, materializados nas arquiteturas do trabalho, da produção e uso de máquinas, na organização e funcionamento das oficinas.

No horizonte da cultura imaterial falamos em proteger os «saber-fazer» técnicos (embora em Portugal ainda não tivéssemos chegado à sua recolha e ao inventário de técnicas de trabalho, para além do que fizeram alguns antropólogos) e ainda à identificação dos valores sociais, religiosos, culturais e de lazer das comunidades fabris, mineiras e ferroviárias.



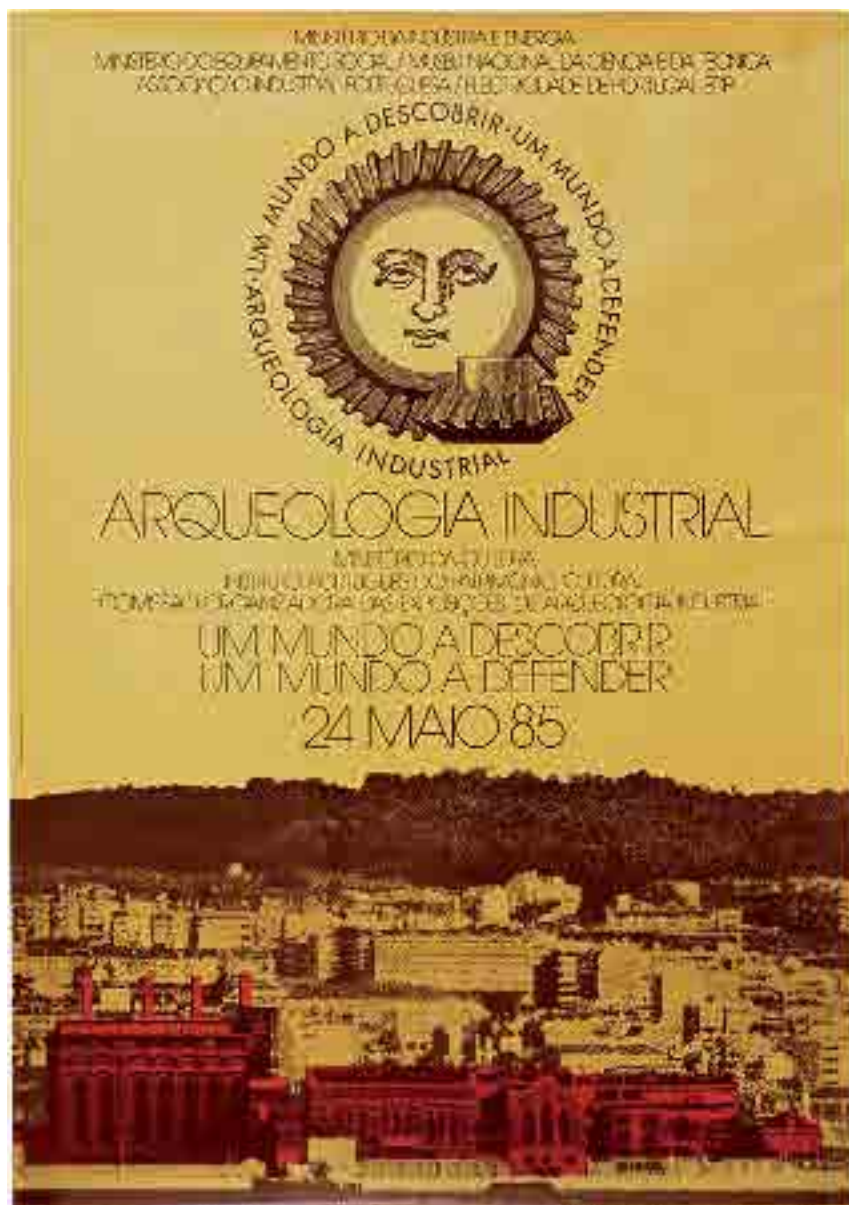
→

### Cartaz da Exposição de Arqueologia Industrial na Central Tejo.

Design Vítor Belém, 1985.

Pedro Aboim.

A exposição serviu para sensibilizar o público, consolidar alguns dos caminhos que a investigação arqueológica havia percorrido, salvaguardar alguns bens móveis e imóveis e marcar o arranque da defesa do património industrial (e o surto dos museus industriais) em Portugal. Trinta anos depois, os seus objetivos mantêm-se válidos.



## As políticas do património industrial hoje

O *boom* da valorização do PI ocorrido nas duas últimas décadas, atendendo à diversificação e ao alargamento dos bens industriais, revela as múltiplas funções que adquiriu na sociedade atual. Na era da globalização interessa cada vez mais aos especialistas, que na linha da frente procuram investigar e interpretar a diversidade dos documentos e testemunhos da industrialização, não já o PI como «monumentos-reliquia», mas como sinais sociais da história comum e da cultura técnica. Trata-se de devolver esses documentos à memória e identidade, não apenas aos atores da industrialização, mas a toda a sociedade no seu conjunto, através do seu conhecimento cada vez mais aprofundado, propondo a sua inclusão ou pertença. Não são as sociedades de hoje herdeiras das sociedades industriais? Não foram os territórios e as paisagens industriais uma construção das últimas?

A investigação dos bens industriais impõe-se em função do aprofundamento indispensável para a compreensão dos vestígios herdados que povoam os territórios industriais, apesar dos efeitos demolidores da desindustrialização dos anos 1960-1990. O significado da transformação ocorrida com a Re-

volução Industrial britânica e com as sucessivas fases da industrialização é fundamental para a compreensão do mundo contemporâneo. Têm uma escala, uma dimensão e uma dinâmica que deixaram marcas culturais e civilizacionais profundas, impressas nas paisagens, nos territórios e áreas geográficas, nas cidades e nos campos. Por estas razões e pela necessidade de estudos avançados, diversas universidades têm procurado integrar cursos ou disciplinas de Arqueologia Industrial e de PI no elenco dos programas da sua formação académica, assim como estimulando estágios de aprendizagem e treino em sítios, complexos ou espaços industriais. O ensino dos métodos de investigação ou dos valores do PI arribou à universidade por via das primeiras gerações de especialistas, que romperam de vez com o amadorismo, embora aceitando os seus pressupostos generosos. A obra materializada, para só falar em conhecimento, consiste em milhares de estudos e livros, publicados em toda a parte do mundo. É o património bibliográfico da arqueologia e do património industrial que tem contribuído para o alargamento do saber e da ação.

As tendências de ensino e investigação devem ser generalistas e de especialização, dado que um arqueólogo necessita de ter conhecimentos de arqueologia pré-industrial e industrial



←

**Reutilização de um gasómetro.**  
Cartaz alusivo à exposição dos trabalhos de 4.º ano da licenciatura de Arquitetura do ISCTE, 2005.

Pedro Aboim.

Por influência do movimento internacional de reabilitação e reutilização do património industrial em Portugal procura-se também influenciar a iniciativa privada de reuso de edifícios e equipamentos industriais e chamar a atenção dos alunos de arquitetura para um novo património que importava proteger por via da sua recuperação para habitação, serviços, escolas, bibliotecas, museus e outras atividades económicas e culturais.

para atuar em contextos de intervenção de campo. A nível de especialização deverá acentuar-se, neste século, a maior diferenciação entre arqueologia pré-industrial e industrial (Custódio: 2015, pp. 84-86), para além do alargamento temporal relacionado com outros patrimónios, como, por exemplo, o naval, o agrário, o subaquático. As intervenções de campo chamaram a atenção para o património arqueológico-industrial, para além de alargarem o horizonte temporal da arqueologia até aos finais do século xx. Por outro lado, fala-se cada vez mais em património técnico e arqueológico pré-industrial (Custódio: 1994; Custódio & Folgado: 1998; Cerdá: 2008, p. 224), requerendo-se outros estudos na sua interpretação, de modo a não confundir a sua materialidade com a etnologia ou ciências humanas afins, através de intervenções arqueológicas mais rigorosas e uma maior proteção dos seus bens.

Desde o último quartel do século xx assiste-se à especialização de novos ramos do PI, como o património mineiro, o ferroviário, o portuário, o energético, o elétrico, o rodoviário, o industrial subaquático, incluindo especializações cronológicas: era do vapor, eletricidade, arquitetura hidráulica, etc., no que respeita a momentos históricos mais relevantes. Neste sentido – enquanto aspeto ressaltado pelos documentos in-

ternacionais – o PI serve de «fonte de aprendizagem» (Clark: 2005, pp. 96-97), é, para além de um recurso social, um recurso de valor educativo e didático (Mendes: 2009).

Eusebi Casanelles, por sua vez, chamou a atenção para uma característica do património industrial que geralmente não é levada em linha de conta pelas instâncias políticas: «La singularidad de diferentes lugares productivos de un mismo sector productivo y su importancia universal no los da la técnica, sino su entorno natural e social. Muy a menudo, las máquinas son idénticas o similares en diferentes sitios, pero la historia y el testimonio que ellas contienen no. El conocimiento de la historia del lugar, que siempre añade un valor a todo lugar patrimonial, es de vital importancia en el patrimonio industrial en cuanto se refiere a su valoración. Por este motivo es necesario promover los estudios antes de cualquier actuación para conocer su importancia relativa.» (Casanelles i Rahóla: 2007, p. 63.)

Um dos pontos mais salientes da alteração do conceito de património industrial é a sua integração no ambiente, entendido num plano mais global, não apenas como documento da pegada poluidora do «homem consumidor» (Custódio: 2015), mas também como símbolo dos processos usados no crescimento económico. Fazer parte do ambiente é compre-

→

**Levada de Tomar, vista parcial. Central elétrica (fachada poente) e moagens Nabantina e A Portuguesa (ao fundo).**

Nuno Miguel Queiroz, 2015. Gentileza de Graça Filipe.

A Levada de Tomar, sítio e paisagem linear hidráulica, onde, desde a 2.ª metade do século XXI, se começaram a concentrar os moinhos e os lagares dos Templários e da Ordem de Cristo. Em atividade até 1834, veio a ser um complexo fabril e um conjunto de novas unidades industriais, sendo uma das obras mais complexas da salvaguarda e conservação do património pré-industrial e industrial do País, pela diversidade de aspetos que envolve.

ender o lugar que tem na paisagem e saber os efeitos humanos que provoca (valor ecológico). Esta vertente moderna da investigação torna-se axial nos resultados da investigação e na proteção dos bens industriais e pode ser utilíssima na fundamentação das políticas ecológicas comuns, para melhorar a interação entre a economia, o ambiente, os recursos e a cultura. No fundo, é olhar o PI como uma parte das políticas do desenvolvimento (Mendes: 2006), pelo contributo que pode deter, como componente cultural e como bem industrial integrado, na valorização do nosso *futuro comum*.

Por tudo o que se disse acima, o PI é hoje um recurso patrimonial. Participa da própria dinâmica do património cultural. Mas importa clarificar o lugar que pode ocupar na reutilização do património, na poupança de recursos construtivos, no planeamento urbanístico e cultural. Kate Clark (Clark: 2005, pp. 96-97) chamou a atenção para o papel do PI para o desenvolvimento da economia, no duplo sentido de valor económico *per se* (que a Carta de Bruxelas subscreve, desde 2009) e de recurso para um desenvolvimento sustentável, nas conceções que vinham a admitir-se desde a década de 1990, mas que agora se tornaram mais claras, depois da crise financeira, social, económica e moral de 2007 e que ainda subsistem. Importa salientar a sua relevância em muitos aspetos da vida moderna, não apenas na cultura, mas sobretudo nos usos que o património industrial pode ter enquanto recurso gerador de projetos de conservação, de reabilitação, de requalificação ou de musealização.

No caso português, vários autores têm chamado a atenção para o modo como se salvou património industrial em Portugal, através da criação de inúmeros museus industriais, mineiros e técnicos (Massimo Negri ou Mendes, 2012, por exemplo). Reside neste ponto o principal contributo do País para a proteção do património industrial — em face das políticas erráticas dos organismos oficiais — que importa manter e reequacionar num horizonte de museus em rede e de rotas museológicas de potencial industrial, mineiro ou turístico.

Na esfera da conservação, o património industrial e técnico tem sido objeto de uma maior atenção. Recorde-se que o problema da conservação dos bens industriais é muito distinto do dos princípios, critérios e normas da conservação do património artístico, sejam obras de arte sejam da arquitetura. Cesare Brandi fez notar essa diferença essencial na sua *Teoria de Restauro* (1.ª ed., 1963)<sup>7</sup>. A conservação e restauro implicam novos materiais (incluindo artificiais e químicos), máquinas, isto é, conjunto de peças, na sua materialidade, complexidade e cinética, o tipo de produção estandardizada e em série, o modelo de reuso cultural dos bens (de modo estático ou dinâmico).

O universo de bens a conservar e restaurar passa, hoje, por agir sobre máquinas destinadas a museus, em comboios históricos a circular sobre carris<sup>8</sup>, na restituição de locomotivas a vapor, a *diesel* ou elétricas ao estado funcional, em centrais de eletricidade, em altos-fornos com mais de 20 m de altura, em conjuntos ou unidades fabris-monumento, tal como está a acontecer na Levada de Tomar, por razão da preservação da fábrica Nabantina, de moagem americana (1882), ou na Portuguesa, fábrica de farinhas espoadas austro-húngara (1910), com todo o seu património técnico integrado *in situ* (Filipe: 2015) ou como aconteceu no Museu da Fábrica de Cortiça do Inglês em Silves. O problema da conservação tem sido desenvolvido através de iniciativas privadas<sup>9</sup> e públicas. Contudo, a teoria da conservação — se bem que tenha sido objeto de trabalhos técnicos parcelares e da introdução de novas metodologias curiosamente ainda muito centrados no espetro da filosofia da Carta de Veneza — deverá ser um dos polos ou direções de interesse do PI do futuro.

A musealização do património industrial ou a sua «patrimonialização» — como preferem dizer alguns autores (Rautenberger: 2003) — e a dinâmica da sua valorização têm contribuído para a apresentação como recurso turístico especializado ou alternativo. Numa primeira fase (1980-2010), integrou-se numa vertente de sensibilização para os valores técnicos ou, em última instância, para incremento de algumas vertentes de turismo cultural. Mas também aqui a valorização do PI conjugada com as estruturas do desenvolvimento económico e social, por um lado, e assente numa valorização da componente humana da produção de riqueza, de participação e de parceria social e cultural da comunidade, por outro, acabou por gerar uma vertente moderna do turismo: o «turismo industrial». A partilha entre cultura e unidades fabris e mineiras ativas potencia o PI e relaciona-o com a realidade e os ambientes sociais, económicos e políticos dos lugares, beneficiando-os mutuamente. Como experiências portuguesas ressalve-se o projeto de turismo industrial de São João da Madeira<sup>10</sup> e a Rota dos Mármoreos, como exemplos significativos neste duplo horizonte de partilha. Algumas fábricas resolveram desenvolver projetos museológicos de novo tipo e abrem as suas portas ao público para observarem a cultura de empresa, seus museus e visita às unidades em laboração. É o caso da Intercement (ex-CIMPOR), cujo museu abriu ao público em 2011. O desenvolvimento dos projetos dos museus industriais em rede, como acontece com o Museu da Ciência e Técnica da Catalunha, gera afinidades mais estreitas com a dinâmica do território garantindo uma visão integrada do património industrial de uma região (Pont & Llordés: 2014, pp. 13-18). Simultaneamente, fala-se cada vez



mais em rotas, a nível europeu, com os seus pontos âncora, temas e rotas regionais (*European Route of Industrial Heritage*), ou a nível nacional, regional ou temático (como acontece com a Rota da Faixa Piritosa Ibérica – setor português). Se bem que o modelo das rotas se articule com o tipo de viagens e turismo cultural, a tendência revela-se mais abrangente, quer por abarcar outros patrimónios em contexto de referida rota (geológico, mineiro, ambiental, gastronómico, cultural) quer por fomentar e integrar sinergias indispensáveis à dinâmica social e económica.

No cerne da salvaguarda, da conservação e da valorização estão as políticas para o PI. Estas políticas requerem trabalho coletivo, interdisciplinar e multidisciplinar, exigindo a colaboração interdepartamental na Administração Pública, central e local, a participação das associações de voluntários e das empresas e sindicatos. Esta visão existia em Portugal em 1985, mas acabou por ser abandonada com a extinção do IPPC (Afonso: 2005, pp. 121-122)<sup>11</sup>. Na Europa, assistiu-se a uma maior dinâmica das políticas para o PI que se tornou relevante quanto à salvaguarda e valorização dos bens industriais. Neste ponto, o atraso português é incompreensível. Apenas se justifica pela escassez de meios financeiros e pela mentalidade obtusa dos decisores políticos. A questão da classificação para o qual se têm carregado ferramentas técnicas bastante evoluídas não

pode ser o problema (Folgado: 2006, pp. 20-32). Classificar é determinar acima de tudo quais os bens que têm especial relevância nacional e pública e servem os valores culturais em diferentes níveis. O essencial continua a ser o *Inventário do Património Industrial e Técnico*<sup>12</sup>. A Espanha enveredou para uma triagem gigantesca do seu património industrial autónomo, para gerar instrumentos públicos nacionais destinados a garantir o planeamento, a ação autónoma e estatal na proteção, conservação e valorização dos bens industriais selecionados (Bustamante: 2011). É neste ponto que Portugal revela o mais abissal atraso, tanto por patentear desconhecimento, ausência de estudos e métodos de identificação de potenciais recursos patrimoniais, como mostrar enquanto membro da União Europeia estar à margem do que se fez ou faz a nível europeu.

Uma das mais significativas mudanças de atitude dos últimos anos, sobretudo a nível europeu e norte-americano, tem sido o interesse das entidades públicas e privadas na reabilitação e reutilização do PI. Neste movimento têm participação de primazia as novas gerações de arquitetos, estimulados pelos desafios funcionais e estéticos dos edifícios fabris ou estimulados pelos seus valores técnicos e plásticos. Na Catalunha, um livro recente apresenta 120 espaços industriais recuperados com novos usos (Pont & Llordés: 2014), articulando iniciativas



↑

**Mina de São Domingos, Mértola. Ruínas da central energética.**

Pedro Aboim, 2013.

Depois do surto de classificações dos anos 1970 e 1980, os organismos oficiais ultimaram um novo lote de classificações de conjuntos fabris e mineiros. A classificação da Mina de São Domingos — resultado de vários anos de envolvimento de associações, técnicos, instituições e entidades públicas — ocorreu em 2013. Pela primeira vez a classificação envolvia um conjunto de ruínas mineiras e industriais, os edifícios e as comunidades urbanas da Mina e do porto fluvial Pomarão.

públicas e associativas e uma acentuada mudança de atitude de empresas privadas. O índice das intervenções e de reuso mostra as potencialidades de antigas fábricas para outros fins e o nível das relações entre espaços cobertos e espaço público, num crescendo respeito pelo urbanismo industrial preexistente, o que constitui uma poupança pública e uma estratégia de salvaguarda dos territórios industriais. A variedade de usos potencia soluções de reabilitação mais generalizada do que se admite quando se trata de património arquitetónico tradicional, situação que também é visível nas cidades industriais da Grã-Bretanha, Suécia ou dos EUA (Lowell, por exemplo). As unidades industriais catalãs foram reutilizadas para todo o tipo de equipamentos e centros cívicos e culturais, mas também para empresas, oficinas, serviços e restaurantes. Dos casos referidos, 29 edifícios destinaram-se a museus e centros de interpretação, a maioria integrados na rede do Museu da Ciência e da Técnica da Catalunha, localizado na fábrica Vapor Aymerich, Amat i Jover, em Terrassa.

Em Portugal, não se pode falar de completo alheamento quanto ao valor económico e de reabilitação do património industrial. A recuperação de unidades fabris e mineiras para museus tem sido uma das vertentes da reutilização. Contam-

-se pelos dedos as fábricas que foram reabilitadas para habitação, em *lofts* ou outras. Também existem exemplos de seu aproveitamento para serviços. Mas neste campo, o deserto é enorme, até porque a valorização esporádica ou acidental do PI exerce-se à margem do conhecimento e das políticas reguladoras oficiais, como soluções atomísticas e pontuais.

Por isso se diz que o PI requer uma maior visibilidade no país para ter um direito de cidadania, que aliás merece e se impõe. Durante muito tempo ignorado, desprezado ou abandonado, o património industrial merece ser hoje mais do que nunca respeitado e institucionalmente reconhecido, como legado das sociedades industriais ao futuro. Em Portugal — como país que beneficiou da industrialização e se constituiu PI — impõem-se medidas coerentes e integradas da sua proteção e valorização, que permitam a sua fruição inteligente e garantam a sua inclusão cultural e social. Tudo isto como programa de futuro. Porque a riqueza do património reside na conservação de todos os seus valores, sem exclusão.

*Nota do autor. — Em consequência de determinações legais a que a INCM e a DGPC estão obrigadas, a edição deste texto observa as normas estabelecidas pelo Acordo Ortográfico de 1990, normas com as quais não concordo e não uso.*

## NOTAS

1. A campanha do Ano Europeu do Património Industrial e Técnico mostra o papel de uma outra organização: a E-Faith — Federação Europeia do Património Técnico e Industrial (fundada em 1998–1999). A história desta campanha resume-se às diversas tentativas para a sua inscrição no âmbito dos objetivos culturais do Conselho da Europa, remontando a diversas reuniões que conduziram aos *meetings* de novembro de 2009, em Calais (França) e de Londres (outubro de 2012) e encontra-se patente no *Memorandum* da campanha. Acessível em: <http://www.industrialheritage2015.eu/>. Tanto a E-FAITH como a campanha andam indissolivelmente ligadas à vontade coletiva de grupos de voluntários organizados em associações de estudo, defesa, conservação e valorização do PI reunidos em Barcelona, na Flandres (Popering e Harelbeke). Na constituição da E-FAITH e na primitiva proposição do Ano Europeu (então para 2002), Portugal teve como representante e constituinte a APAI — Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial, situação que se manteve até 2004. Cf. *Arqueologia & Indústria*. Lisboa: APAI, n.ºs 3, 1999, pp. 275–278.
2. Para um aprofundamento destas realidades aconselhamos uma obra de síntese: Palmer & Neaverson, 1998. A nível da investigação e influência científica, uma das contribuições mais notáveis para a arqueologia e património industrial deveu-se a Manuel Cerdà Pérez (n. 1954), que chamou a atenção para a dimensão humana da atividade industrial e seus reflexos na formação de novas classes sociais (Cerdà: 1991; Cerdà: 2008 e 2011).
3. Sobre a dicotomia entre ciclo funcional e ciclo cultural, ver Rautenberg: 2003, Custódio: 2005 e 2011.
4. Vejam-se os laboratórios preservados *in situ* como o do Museu do Cimento & Madeira — Lisboa ou o do Museu de CIMPOR, em Alhandra.
5. A questão dos «acessórios» — enquanto objetos específicos de uma indústria — foi magistralmente resolvida no Museu dos Lanifícios da Covilhã: Núcleo da Fábrica Veiga, inaugurado em 2006.
6. A valorização dos objetos técnicos, nesta fase, advém da influência etnológica, de modo a compreender a cadeia tecnológica de uma oficina, manufatura ou unidade fabril (em especial devido ao interesse pelas ferramentas das artes e ofícios ou pelas máquinas pioneiras da revolução industrial). A sua relação com a ciência, com a indústria ou com ambas assentava nos pressupostos filosóficos baconianos do *Novum Organon*, de Francis Bacon (cf. Farrington: 1971).
7. Cesare Brandi acentuou a variedade de «produtos da actividade humana», separando o restauro dos «artefactos industriais» ou «produtos industriais» das «obras de arte». Sobre os primeiros prescreve uma atitude que «é sinónimo de reparação ou de restituição a um estado anterior», pressupondo o restabelecimento da funcionalidade do produto, estando por isso a natureza da intervenção de restauro ligada de forma exclusiva à realização desse objeto (Brandi: 2006, p. 1).
8. Portugal foi pioneiro nesta matéria com o restauro do comboio real (2010) e do comboio presidencial (2014), por via do Museu Nacional Ferroviário, como um todo, no último caso de forma a circular sobre carris. Não confundir com o restauro de locomotivas e de carruagens com destino a museus.
9. Na Grã-Bretanha restituiu-se vida a uma locomotiva a vapor por ano. Sobre o restauro de locomotivas ver a obra clássica de Harvey, 1980.
10. Cf. [www.turismoindustrial.cm-sjm.pt](http://www.turismoindustrial.cm-sjm.pt).
11. Cf. Despacho n.º 36/84, de 9 de maio in *Diário da República*.
12. Em Portugal não existem exemplos bem-sucedidos do inventário do património industrial. O inventário dos lanifícios da Covilhã constitui o caso mais emblemático, resultado de uma parceria entre a Universidade da Beira Interior e o IPPAR. Os resultados científicos foram de maior alcance e chegaram a ser publicados (Folgado: 2002, pp. 115–123 e Pinheiro: 2008–2009). Traduziu alguns efeitos na publicação de uma Carta do Património Industrial (não implementada pela Câmara Municipal da Covilhã), envolvendo a proteção de algumas unidades fabris (em geral para reuso universitário) e um espaço público de referência, numa rotunda da ribeira da Goldra

(Covilhã). Ver ainda a Rota Industrial do Vale do Ave, que mostrou querer resolver o manto da desindustrialização naquela região, mas que se traduziu em escassos resultados (Mendes & Fernandes: 2002). A APAI coordenou diversos inventários na Amadora, em Vila Franca de Xira, em Lisboa, na Marinha Grande e influenciou no inventário do Seixal e no Montijo, com processos e efeitos desiguais e que, com raras exceções, não foram potenciados de modo semelhante pelas administrações locais.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. — *Quelles politiques pour le patrimoine industriel? Rapport du Colloque de Lyon*, Patrimoine architectural. Rapports et études. Strasbourg: Conseil d'Europe, n.º6, 1987.
- AFONSO, Maria de Fátima Carvalho — *Museus e Métodos de Inventariação e Documentação de Património Industrial em Portugal (1974–2004)*, 2005 [dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em Museologia na Universidade de Évora, Departamento de História].
- BRANDI, Cesare — *Teoria de Restauro* (edição portuguesa). Amadora: Edições Orion, 2006.
- BUSTAMANTE, Alberto Humanes (coord.) — *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*. Policopiado, Marzo 2011.
- CASANELLES I RAHÓLA, Eusebi — Nuevo concepto de Patrimonio Industrial, evolución de su valoración, significado y rentabilidad en el contexto internacional. *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: IPHE, n.º 7, 2007, pp. 59–70.
- CASELLA, Eleanor Conlin e SYMONDS, James (eds.) — *Industrial Archaeology. Future Directions*. Nova Iorque: Springer, 2005.
- CERDÀ, Manuel — Industrial archaeology and the working class. In CERDÀ, Manuel and TORRO, Josep (editors), *Arqueologia Industrial*. València: Disputació de València, 1991.
- CERDÀ, Manuel — *Arqueologia industrial: teoría y práctica*. València: Universitat de València, 2008 (2.ª ed., 2011).
- CLARK, Kate — From Valves to Values: Industrial Archaeology and Heritage Practise. *Industrial Archaeology. Future Directions*. Nova Iorque: Springer, 2005, pp. 95–119.
- CORDEIRO, José Manuel Lopes — Algumas questões sobre o estudo e salvaguarda de paisagens industriais. *Labor & Engenho*. Campinas [Brasil]: [s. n.], v. 5, n.º 1, 2011, pp. 1–12.
- CORDEIRO, José Manuel Lopes — Desindustrialização e salvaguarda do património industrial: Problema ou oportunidade? *Oculum Ensaios*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, n.º 13, 2011, pp. 154–165.
- CUSTÓDIO, Jorge — A arqueologia industrial em Portugal. *Atlas de Arqueologia*, direção de José Morais Arnaud. Lisboa: Edições Zairol, L.ª, 1994, pp. 384–389.
- CUSTÓDIO, Jorge, FOLGADO, Deolinda — A arqueologia e o património arqueológico-industrial no âmbito da arqueologia portuguesa. *Encontros Cem Anos de Arqueologia*. Vila do Conde: APPAVC, 1998, pp.209–212.
- CUSTÓDIO, Jorge — Património mineiro. *Património Estudos*. Lisboa: IPPAR, n.º 8, 2005, pp. 145–164.
- CUSTÓDIO, Jorge — *Renascença Artística e Práticas de Conservação e Restauro Arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República: Fundamentos e Antecedentes*. Lisboa: Caleidoscópio, 2011.
- CUSTÓDIO, Jorge — O território e o tempo da arqueologia industrial: Intervenção e investigação. Realidades de hoje, perspectivas de futuro. *Al-Madan*, II série. Almada: CAA, 19 de janeiro de 2015, pp. 80–95.
- DOUET, James (Editor) — *Industrial Heritage Re-tooled. The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation*. Walnut Creek: Left Coast Press Inc./TICCIH, 2013.
- FARRINGTON, Benjamin — *Francis Bacon. Filósofo de la Revolucion Industrial*. Madrid: editorial Ayuso, 1971 (1.ª ed. inglesa, 1951).

- FAUSTINI, Laura, GUIDI, Elisa e MISITI, Massimo (coords.) — *Archeologia Industriale. Metodologie di recupero e fruizione del bene industriale. Atti del Convegno (Prato, 16-17 giugno 2000)*. Firenze: Ed. EDIFIR, 2001.
- FILIPE, Graça — O projecto da Levada de Tomar: A musealização como processo de salvaguarda do património técnico e industrial. *Al-Madan*, II série. Almada: CAA, 19 de janeiro de 2015, pp. 137-146.
- FOLGADO, Deolinda — Inventário do património industrial da Covilhã. Um caso de estudo no âmbito da salvaguarda patrimonial. *Estudos, Património*. Lisboa: IPPAR, n.º 3, 2002, pp. 115-123.
- FOLGADO, Deolinda — «A memória ao negro» ou a salvaguarda como reduto da memória. *Estudos, Património*. Lisboa: IPPAR, n.º 6, 2004, pp. 20-32.
- FOLGADO, Deolinda — Património inclusivo. Das expectativas aos desafios. *100 Anos de património. Memória e Identidade* (coord. Jorge Custodio). Lisboa: IGESPAR, 2010, pp. 323-334.
- HARVEY, D. W. — *A Manual of Steam Locomotive Restoration and Preservation*. London/North Pomfret: David & Charles, 1980.
- HUDSON, Kenneth — *The Archaeology of the Consumer Society. The Second Industrial Revolution in Britain*. London: Heinemann, 1983.
- MATOS, Ana Maria Cardoso e SAMPAIO, Maria da Luz — Património industrial e museologia em Portugal. *Museologia & Interdisciplinaridade, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, III, n.º 5, maio/junho de 2014, pp. 95-112. Disponível em: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/11102/1/Patrim%C3%B3nio%20Industrial%20e%20Museologia%20.pdf>.
- MATOS, J. X. [et al.] — *Rota da pirite no sector português da Faixa Piritosa Ibérica, desafios para um desenvolvimento sustentado do turismo geológico e mineiro*. Guayaquil: Escuela Superior Politécnica del Litoral, 2008.
- MENDES, José Amado — Industrialização e património industrial: Desenvolvimento e cultura. *VIII Curso de Verão da Ericeira — Viver a Natureza. Pensar o Desenvolvimento*. Ericeira [s. n.], 2006, pp. 1-12. Disponível em: [http://www.icea.pt/Actas/21\\_10h30m\\_Jos%C3%A9%20A%20Mendes.pdf](http://www.icea.pt/Actas/21_10h30m_Jos%C3%A9%20A%20Mendes.pdf).
- MENDES, José Amado — *Património: Passado com Futuro. Museus, Educação e Desenvolvimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2009.
- MENDES, José Amado — O património industrial na museologia contemporânea: O caso português. *Ubimuseum — Revista online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, n.º 1, 2012, pp. 89-104. Disponível em: [www.ubimuseum.ubi.pt](http://www.ubimuseum.ubi.pt).
- MENDES, José Amado e FERNANDES, Isabel (coord.) — *Património e Indústria no Vale do Ave. Um Passado com Futuro*. Vila Nova de Famalicão: ADRAVE, 2002.
- MORO, Jordi Griset — *L'art del mosaic hidràulic a Catalunya*, Barcelona: Viena Edición, 2015.
- NEVELL, Michael — *The Social Archaeology of Industrialisation. The Example of Manchester During the 17th and 18th centuries. Industrial Archaeology. Future Directions*. Nova Iorque: Springer, 2005, pp. 177-204.
- PALMER, Marilyn and NEAVERSON, Peter — *Industrial Archaeology: Principles and Practice*. London/New York: Routledge, 1998.
- PINHEIRO, Elisa — *Rota da Lã Translana/Ruta de la Lana. Portugal-Espanha*. Covilhã: UBI/Museu dos Lanifícios, 2008-2009, 2 vols.
- PONT, Ferran e LLORDÉS, Teresa — *Espais Recobrats. Els nous usos del patrimoni industrial català*. Terrasa: MNACTC, 2014.
- RAUTENBERG, Michel — *La rupture patrimonial*. [S. l.]: A la Croisée, 2003.
- SAMPAIO, Maria da Luz (coord.) — *Reconversão e Musealização de Espaços Industriais: Actas do Colóquio de Museologia Industrial*. Porto: AMCI, 2003.
- STRATTON, Michael and TRINDER, Barrie — *Twentieth Century Industrial Archaeology*. London: E&FN, SPON, 2000.
- TRINDER, Barrie — *The Making of the Industrial Landscape*. London: J. M. Dent, 1982.

#### WEBGRAFIA

- Carta de Riga*, 2005. [www.fmnf.pt/Upload/Cms/Archive/Carta%20de%20Riga%202005.pdf/](http://www.fmnf.pt/Upload/Cms/Archive/Carta%20de%20Riga%202005.pdf/).
- Dublin Principles*, 2011. Disponível em: <http://ticcih.org/about/about-ticcih/dublin-principles/>.
- [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-7/capitulos/11-Nuevo\\_concepto.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-7/capitulos/11-Nuevo_concepto.pdf)
- <http://www.museudaindustriatextil.org/appi/patrimonio-humanidade.php/>.
- [http://www.conpadre.org/L&E/L&E\\_v5\\_n1\\_2011/01\\_p1-12.pdf/](http://www.conpadre.org/L&E/L&E_v5_n1_2011/01_p1-12.pdf/).
- <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351732215011/>.
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Palácio\\_de\\_Cristal\\_\(Porto\)/](https://pt.wikipedia.org/wiki/Palácio_de_Cristal_(Porto)/).
- <https://www.conpadre.org/>.
- <https://www.labore.fec.unic.mp.br/>.
- The Nizhny Tagil Charter for Industrial Heritage*, 2003. Disponível em: [www.mnactec.com/TICCIH](http://www.mnactec.com/TICCIH) ou <http://international.icomos.org/18thapril/2006/nizhny-tagil-charter-e.pdf/>.
- <http://www.erih.net/>.
- <http://www.industrialheritage2015.eu/>.
- <http://ihc.fcsh.unl.pt/en/agenda/item/39324-rotas-ind%C3%BAstrias-minas-da-faixa-piritosa-ib%C3%A9rica-lousal-aljustrel-e-s%C3%A3o-domingos/>.
- [www.turismoindustrial.cm-sjm.pt/](http://www.turismoindustrial.cm-sjm.pt/).

projetos



# Do Museu dos Coches e do Chão da cidade

**Ricardo Bak Gordon**

Arquiteto

Design critic at Harvard University,  
Graduate School of Design

Praça interior do museu.  
FG+SG Architectural  
Photography, maio de 2015.

O Museu Nacional dos Coches, um equipamento que se destina à cultura e às artes, dá nota dessa vocação na forma como aborda a questão urbana, o lugar público e a cidade. Fá-lo precisamente no modo de construir cidade para os cidadãos, de se relacionar com o que já existe num diálogo elaborado, não mimético ou de repetição, mas numa dialética própria da cidade onde o tronco dos interesses comuns deve prevalecer às linguagens específicas de cada tempo ou opinião. Aqui, nesta parte da cidade, pode reconhecer-se o lugar público antes do edifício público. Através da forma como se integram as casas que constituíram a frente da Rua da Junqueira e que agora tem nova frente para a praça do museu; das passagens de diferentes escalas que fluem para o lugar do museu com informalidade, como nos habituámos a experimentar na cidade espontânea; ou ainda através do sistema de circulações exteriores e interiores em variadas altimetrias que emprestam a todo o lugar uma visão plural e otimista da vida urbana.





**Maquete da fase de  
Estudo prévio.**  
Bak Gordon Arquitectos,  
30.05.2010.



**Vista aérea.**  
FG+SG Architectural  
Photography, maio  
de 2015.



*Todo o projeto empenha-se no novo arranjo do desenho do recinto, que deverá ver, com mais brilho ainda, as maravilhas deste lugar em Lisboa. Antigas ocupações urbanas, territórios ganhados do mar, interfaces entre a terra e as águas, fluvial e oceânica. É assim que a nova passagem de pedestres sobre os trilhos, com arranque das rampas no recinto do anexo é peculiar nota na totalidade da composição. Ainda que pareça aos pedaços, aquilo tudo é um edifício só.*

**Paulo Mendes da Rocha**

## **Do Museu dos Coches e do chão da cidade**

Durante muitos anos a estrutura urbana que hoje reconhecemos como área turística e monumental de Belém esteve incompleta. É certo que toda a região se foi desenvolvendo ao longo de séculos, desde a sua condição de praia a ocidente da cidade, onde se instalou no século XVI o Mosteiro dos Jerónimos (1501) e a torre de defesa e posto de controlo dentro das águas<sup>1</sup>, até aos sucessivos aterros e construções, que culminaram no período da exposição do Mundo Português (1940) e na construção do Centro Cultural, já no final do século XX.

Mas este lugar, que foi ganhando limites precisos e vocação de espaço público por excelência, manteve até se construir este museu uma frente não referenciada, que não lhe pertencia, espaço murado onde estiveram instaladas as oficinas de material de engenharia do exército (OGME).

É nesse lugar que se constrói o novo Museu dos Coches.

O lote, de forma irregular, revela preexistências com muito significado. O cruzamento da Rua da Junqueira com a Calçada da Ajuda e o casario irregular, que nasceu com frente para a



rua e outra para a praia, irão ser apropriados como componentes indispensáveis do projeto.

Este equipamento, que se destina à cultura e às artes dá nota dessa vocação na forma como aborda a questão urbana, o lugar público, a cidade.

Fá-lo precisamente no modo de construir cidade para os cidadãos, de se relacionar com o que já existe num diálogo elaborado, não mimético ou de repetição, mas numa dialética própria da cidade onde o tronco dos interesses comuns deve prevalecer às linguagens específicas de cada tempo ou opinião.

E esse lugar-comum é a possibilidade de «amparar a imprevisibilidade da vida» através da arquitetura, como nos recorda tantas vezes Paulo Mendes da Rocha.

Aqui, nesta parte da cidade, pode reconhecer-se o lugar público antes do edifício público. Através da forma como se integram as casas que constituíram a frente da Rua da Junqueira e que agora tem nova frente para a praça do museu; das passagens de diferentes escalas que fluem para o lugar do museu com informalidade, como nos habituámos a experimentar na cidade espontânea; ou ainda através do sistema de circulações

exteriores e interiores em variadas altimetrias que emprestam a todo o lugar uma visão plural e otimista da vida urbana.

O conjunto edificado do Museu não são apenas esses dois volumes em diálogo, a que chamamos pavilhão expositivo e edifício anexo, e que remetem para a noção renascentista de dialética das partes e do todo, um entendimento possível entre o mesmo, mas também as componentes preexistentes que concorrem para o conjunto como elementos fundadores.

No edifício anexo, que ajusta a geometria formal do vértice de Belém<sup>2</sup>, fundem-se os espaços programáticos com o passeio público, pois é aí que se inicia o percurso pedonal e ciclável, que nos leva às águas do Tejo através de uma *promenade* ativa e surpreendente.

Abrigado nesta «ossatura» está também o teatro pousado na praça, que acolhe os visitantes para esse espaço informal. Espécie de bancada popular, ou auditório ao ar livre, porém coberto (por um pedaço retido do Tejo que mais tarde se descobre) e cujas portas enormes deixam atravessar carros de outros tempos puxados por cavalos. Ou de agora, celebrando a mais moderna invenção das técnicas.





←  
**Exterior do museu,**  
José Paulo Ruas/DGPC,  
2015.

→

**Vista do anfiteatro do museu.**  
José Paulo Ruas/DGPC, 2015.

**Detalhe da fachada do museu,**  
**Avenida da Índia.**

José Paulo Ruas/DGPC, 2015.

↓

**Exterior do museu,**  
**Avenida da Índia.**

José Paulo Ruas/DGPC, 2015.



Lá no alto, um piso aberto e completo, recebe o restaurante de franca amplitude visual, a biblioteca e todas as áreas administrativas. Em dois pavilhões paralelos, unidos por uma cobertura de luz e pela presença da cidade envolvente, capta-se uma espacialidade toda nova feita de um outro olhar sobre o que já existia.

O edifício expositivo paira paralelo ao rio. Enorme, capaz de garantir o ótimo acondicionamento do «tesouro» para sempre, levanta-se do chão num gesto generoso, pois a cidade de todos é um tecido contínuo, que tal extensão programática não havia de bloquear.

No térreo ficam os acessos, entradas e lojas, espaços da cidadania que animam a vida urbana, e as reservas e oficinas do museu que naturalmente recebem serviço do exterior.

Ao espaço museológico acede-se por elevador; meio de transporte mecânico, metáfora da matéria exposta, de uma só parada, com chegada às naves expositivas. Duas salas de 125 m de extensão afirmam a sua condição singular de grande estojo, onde será preservada essa riqueza.

Aberturas sumárias de luz natural, onde a paisagem envolvente pode entrar, são criteriosamente subtraídas ao volume opaco, que assim protege as matérias mais sensíveis das viaturas.

Lá dentro, um percurso à cota alta e transversal aos salões oferece novas perspectivas do conjunto, passando por uma longa varanda paralela ao rio, que empresta ao visitante uma oportunidade paisagística única.

Todo o conjunto assenta numa estrutura extraordinária, distinta entre os dois edifícios, sempre robusta e clara, que se deixa compreender de forma quase didática.

As colunas assentes na praça, onde apoiam as quatro vigas-parede do pavilhão expositivo assumem a sua condição de «personagens» principais do conjunto, ao passo que no edifício anexo é o conjunto estrutural que se oferece às vistas, como um todo. Absolutamente exposta, esta estrutura contrasta com as enormes paredes do pavilhão, onde o «recheio» estrutural se nos revela, através da forma das aberturas, deixando compreender a geometria da treliça.



Este conjunto agora inaugurado é parte de uma proposta urbana que prevê ainda a execução de outro volume edificado, paralelo à Avenida Brasília e em frente à estação fluvial de Belém.

Aí, foi previsto, desde o início, a construção de um silo automóvel de forma circular, espécie de rua «encaracolada» e contínua, onde se oferece a possibilidade de parquear cerca de 400 automóveis, retirando-os do plano horizontal e do espaço público que se destina à cidadania.

Conectado com a passagem pedestre e ciclável, este parque automóvel disponibilizará estacionamento não apenas para o novo Museu dos Coches, mas para a região turística e monumental de Belém, que a este nível sofre de extrema carência.

É claro que nos agrada imaginar que a cidade dual, no futuro, poderá potenciar-se com a intensificação de tráfego fluvial e trânsito entre as duas margens, e que essa intensidade corresponde a uma cidade fervilhante que tem nas águas do Tejo o seu epicentro.

É em todo este território, intervalo entre espaços formais e informais, que se há de celebrar a plena cidadania.

#### NOTAS

1. Torre de S. Vicente, vulgo Torre de Belém (1515).
2. Cruzamento da Calçada da Ajuda com a Rua da Junqueira.

#### BIBLIOGRAFIA

- BAK GORDON, Ricardo — Chão da cidade. *Museu Nacional dos Coches: Lugar, Projeto e Obra*. Paulo Mendes da Rocha. Lisboa: Uzina Books, 2015, pp. 47-48.
- BAK GORDON, Ricardo — Museu Nacional dos Coches. *Cadernos de Obra — Revista Científica Internacional de Construção*. Porto: Gequaltec/FEUP, n.º 4, março de 2013, pp. 90-91.
- BAK GORDON, Ricardo — Novo Museu dos Coches. *ArchiNews — Bak Gordon: recent projects*. Lisboa: Archibooks, n.º 28, 2013, pp. 46-59.
- RANGEL, B. [et al.] — Entrevista a Paulo Mendes da Rocha, Ricardo Bak Gordon e Rui Furtado. *Cadernos de Obra — Revista Científica Internacional de Construção*. Porto: Gequaltec/FEUP, n.º 4, março de 2013, pp. 16-29/54-63/106-119.
- WRIGHT, Herbert — Stand(ing) and deliver(ed). *Blueprint*. London: Designcurial, n.º 333, março/abril de 2014, pp. 54-72.



# O novo Museu dos Coches: Projeto Expositivo

**Nuno Sampaio**

Arquiteto, coautor do projeto expositivo



**Barreira delimitadora.**

Projeto expositivo Paulo Mendes da Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos.



**Vitrina 02. Projeto Expositivo.**  
Paulo Mendes da Rocha e  
Nuno Sampaio, Arquitetos.  
Fotomontagem @GOMA.



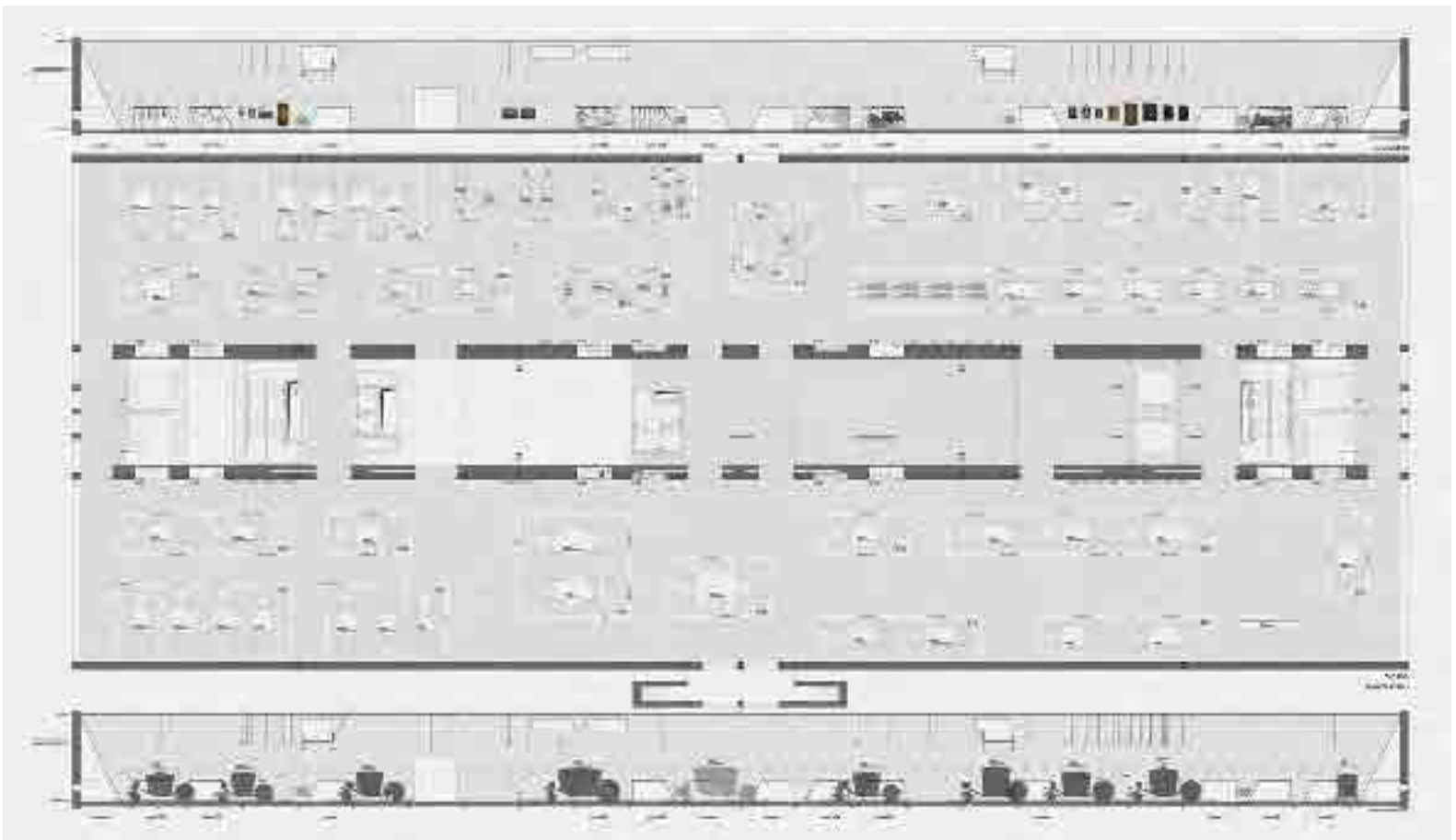
**Planta e cortes do piso expositivo.**  
Projeto Expositivo Paulo Mendes da  
Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos.



**Vitrina 08, modelo tridimensional,  
desenho de execução.**  
Projeto Expositivo Paulo Mendes da  
Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos.

O novo Museu Nacional dos Coches teve como particularidade distintiva o facto de ter sido pensado e concebido como um edifício de raiz para albergar a maior e melhor coleção do género de todo mundo. Edifício e exposição foram desde o início desenvolvidos simultaneamente, sendo uma resposta integral de «contentor e conteúdo» ao encargo realizado à equipa de projeto — a realização «da caixa que albergará as joias de Portugal». Ao projeto expositivo

incumbirá, quando realizado e terminado, enquadrar, mostrar e ajudar a explicar uma coleção que, pelo seu caráter simultaneamente artístico, histórico e técnico, é a melhor do género em todo mundo. Com os recursos expositivos disponíveis, que terão por objetivo organizar de forma coerente as narrativas históricas, pretende-se ajudar a enquadrar a coleção na contemporaneidade do conjunto arquitetónico no novo Museu dos Coches.





## Projeto expositivo

O novo Museu Nacional dos Coches teve como particularidade distintiva o facto de ter sido pensado e concebido como um edifício de raiz para albergar a maior e melhor coleção do género de todo mundo. O encargo era ambicioso: duplicar o número de visitantes do já então mais visitado museu da rede portuguesa de museus (RPM), reforçando o carácter cultural e turístico do eixo Ajuda-Belém. A escolha de um premiado Pritzker, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, era ilustrativo da ambição que o então governo tinha para o projeto que abrangia a conceção do edifício e do projeto expositivo que iria reunir, pela primeira vez, uma coleção alargada que incluía os veículos do antigo Museu dos Coches e grande parte dos veículos de Vila Viçosa.

Os projetos do edifício e da exposição foram, desde o início, desenvolvidos simultaneamente, tendo sido concluídos e entregues no mesmo momento, numa resposta integral de «contentor e conteúdo» ao encargo realizado à equipa de projeto.

Para entender o projeto expositivo é necessário entender o edifício tal qual foi criado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha e a exposição como prolongamento desse edifício — «a caixa que albergará as joias de Portugal».

Com duas grandes naves, dois grandes hangares, sem lugar a espaços de depósito *versus* espaços expositivos, toda a coleção será mostrada de forma «democrática», nos dois grandes espaços cuidadosamente climatizados, iluminados e seguros.

Os coches serão expostos como joias ornamentadas, de grande dimensão, levitando sobre um fundo branco imaculado, realçando as majestosas decorações em tons vivos de vermelho e ouro.

A coleção vasta, peculiar e diversificada, com veículos de grande escala e objetos decorativos e funcionais de pequena escala, inclui peças de várias épocas históricas, do século XVII até ao século XIX.

O desafio que se impõe ao projeto expositivo é integrar esta histórica coleção na contemporaneidade, conjuntamente com a arquitetura que, por si só, já funcionava como elemento de grande atratividade contribuindo para o objetivo inicial traçado — o de duplicar o número de visitantes. Aumentar o número de visitantes implica também, e necessariamente, equilibrar o binómio de público nacional/público estrangeiro, dotando este museu de condições para quadruplicar esse número, sem prejuízo da exposição e da conservação da coleção. Atualmente, 95 % dos visitantes são estrangeiros e só 5 % são nacionais. O desafio consiste em, para além de aumentar o número total de visitantes, conseguir atrair mais público português, promovendo segundas e terceiras visitas, apostar em novos públicos e num serviço educativo dinâmico.

Assim, e para se poder atingir esse objetivo nasce a ideia de um museu de «carácter popular», aberto ao grande público ou multidão, que está intimamente ligada à vontade de o tornar num museu visitado por todos. Aberto e apelativo a diferentes públicos, deverá ser capaz de gerar interesse nos diferentes tipos de visitantes, independentemente da nacionalidade, idade, condição social e cultural.

**O desafio que se impõe ao projeto expositivo é integrar esta histórica coleção na contemporaneidade, conjuntamente com a arquitetura**



**Barreira delimitadora.**

Projeto Expositivo Paulo Mendes da Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos. Fotomontagem @GOMA.

Este museu, pelo seu programa e pelo projeto expositivo será, quando concluído, um museu para todos, capaz de fornecer informação diferenciada adaptada aos diferentes perfis e tipos de visitantes.

Com as suas novas condições, ajudará a preservar a coleção, torná-la acessível ao «grande público», contextualizando e explicando o objeto exposto. Ao projeto expositivo incumbe enquadrar, mostrar e ajudar a explicar objetos que circulavam no espaço exterior, na rua, apresentando-os agora, e para sua preservação, em espaços interiores. Os coches, objetos de movimento, são agora apresentados estáticos.

Do espaço expositivo, franco e fluido, poder-se-á sempre ler a globalidade das naves expositivas, sem que nada as interrompa ou subdivida, apenas povoadas pelas majestosas e volumosas peças expostas — os coches. Cada uma destas naves é limitada longitudinalmente por duas grandes paredes estruturantes às quais foram associadas uma filosofia de conceção e uma escala de exposição. As paredes exteriores são totalmente brancas, imaculadas, e servem de pano de fundo aos coches (elementos de grande escala) que se distribuem, na sua maioria, perpendicularmente e ao longo da parede. Nestas paredes serão feitas duas grandes projeções cenográficas com dimensões de 33 m por 6 m cada uma.

As paredes interiores têm encastradas as vitrinas onde estão expostos os objetos de pequena dimensão associados à coleção, tais como estribos, peças de vestuário e documentos diversos.

Ao respeito pelos conceitos arquitetónicos somou-se a preocupação de construir uma narrativa expositiva coerente, que distribuía pelo espaço os vários veículos, procurando valorizar o melhor exemplar de cada núcleo temático da exposição.

**Recursos expositivos**

Os recursos expositivos propostos têm por objetivos, de uma forma coerente, organizar e explicitar as narrativas definidas no «inventário expositivo».

Uma exposição como a do Museu dos Coches, pelo seu carácter simultaneamente artístico, histórico e técnico, e pela distância temporal e vivencial que separa os objetos expostos do público que hoje a visita, será mais apreensível pela exploração de novas formas de comunicação complementares.

**Barreira delimitadora**

A disposição dos coches e a sua relação com a arquitetura permitiu resolver todas as situações com um módulo único. A peça construída mais marcante do projeto expositivo é a barreira delimitadora que serve, simultaneamente, para impedir que o público se aproxime excessivamente dos veículos e como suporte base para a informação analógica e digital sobre eles. A neutralidade da solução arquitetónica desta peça pretende valorizar a presença do objeto museológico.

As barreiras limitadoras, não tendo uma grande presen-

ça espacial, pela discrição e neutralidade, permitem resolver um conjunto de necessidades e fazer desaparecer do espaço expositivo outros elementos que seriam eventualmente mais intrusivos. A barreira será construída em chapa metálica de grande resistência ao choque e capaz de proteger os materiais eletrónicos alojados. A escala da tipografia presente nas tabelas propostas, aumentada quatro vezes, permite um grau de legibilidade acentuado, em relação às atuais, apesar de se encontrar ao dobro da distância de leitura.

**Vitrinas**

As vitrinas assumem-se como espaços conquistados por subtrações à enorme massa das paredes centrais onde se faz entender o desenho das treliças metálicas da estrutura. Estes vãos são fechados por vidros únicos de segurança, com a dimensão e geometria trapezoidal do vão, que correm suspensos de calhas metálicas de forma a permitir o encerramento da vitrina e são executados em chapa de aço pintado, material homogêneo e regular sem qualquer tipo de brilho, evitando a reflexão das luzes. O acesso é garantido pela parte exterior, sendo a iluminação efetuada de forma oculta, dentro da vitrina, por réguas fluorescentes e com pontas de LED que focam áreas específicas e objetos a destacar. Toda a comunicação e legendagem da coleção exposta são realizadas por tabelas no interior das vitrinas.

**Projeções**

As narrativas serão complementadas com recurso a dispositivos multimédia de enquadramento visual, sendo de dois tipos fundamentais: TFT associados a veículos específicos e projeções de grandes dimensões com instalações vídeo de grande efeito performativo.

Todos os equipamentos de projeção são suspensos e alimentados a partir do teto, distribuindo-se ao longo de um alinhamento no sentido longitudinal de cada nave expositiva. Tal como acontece com os projetores de imagem, todos os projetores de luz estão colocados a 5,70 m acima do solo com uma largura de cerca de 33 m. Os equipamentos desta grande projeção estarão suspensos à mesma cota dos restantes projetores.

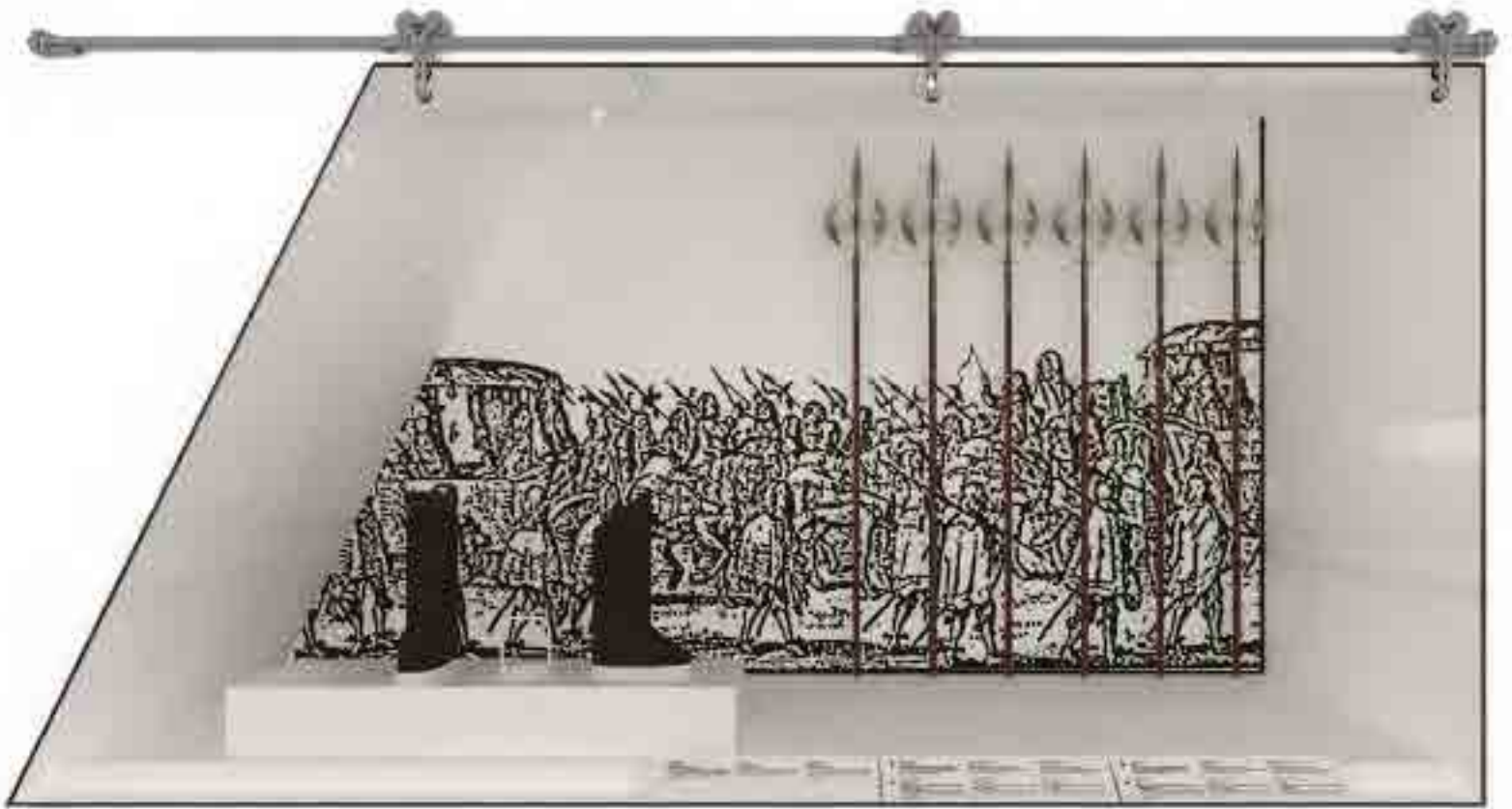
**Sonoplastia**

O novo Museu dos Coches não fecha os modelos no seu passado: foi concebido como hangar branco, sede habitual dos meios de transporte em repouso.

A decoração profusa dos coches salienta-se por contraste com a brancura da garagem que lhes oferece abrigo. Assim, em vez de um labirinto de tensões geradas entre cada coche e o lugar que lhe caberá neste edifício, ouvem-se, sobre o branco e o silêncio, as narrativas históricas, políticas e sociais sussurradas pelas relíquias em talha ou óleo.

O som, apresentado em fragmentos de obras que simbolizam o momento histórico do fabrico ou do uso de cada carro, será um dos instrumentos de uma informação ramificada. A escolha dos géneros musicais terá como critério o tempo, o lugar, a classe social, o indivíduo ou o episódio que marcaram cada coche.

O conjunto dos fragmentos sonoros terá um ritmo adequado aos ritmos previsíveis das visitas, de modo que, nomeadamente no caso das visitas de invisuais, possa ser apreciado como um todo.



Os equipamentos de áudio serão suspensos abaixo do teto, à cota 5,70 m acima do solo, sendo de três tipos distintos: som ambiente (acessos de público e átrio central do museu, sala de exposição temporária), chuva/túnel de som junto às grandes projeções e som específico junto à vitrina das trompas.

### Plataformas interativas

Para o visitante que pretenda aprofundar o seu conhecimento da exposição ou que tenha um interesse específico, terá à sua disposição um conjunto de plataformas interativas com interface tátil: as projeções táteis interativas em vidro e TFT táteis interativos.

Este tipo de plataformas permite o acesso a informação específica e detalhada sobre um universo particular de informação que irá ser disponibilizada ao visitante, tanto ao nível da coleção disponível, como de todos os factos históricos relacionados, com as histórias e temas abordados, dados técnicos

detalhados sobre as peças, questões construtivas e técnicas. Os TFT colocados sobre a base dos coches mostram informações específicas sobre o objeto ou grupo, podendo conter uma aplicação fotográfica de 360° do interior do veículo onde o visitante poderá ver com detalhe muito elevado a zona que mais o interessar.

Os recursos expositivos são instrumentos fundamentais da museografia para a compreensão da coleção, sem os quais o projeto não está concluído. Para se ler o novo Museu dos Coches, tal como foi pensado e projetado, tem de se compreender esta simbiose entre arquitetura e museologia, pois só assim se poderá apresentar, enquadrar e compreender a coleção que esteve como base de toda a conceção – a dos coches. Passagem pedonal e projeto expositivo estão, ainda, e de momento, por executar. Esperemos que ambos sejam realizados brevemente para que se possa considerar o novo Museu dos Coches finalmente concluído.



#### Vitrina 02, bota estribo e alabardas, modelo tridimensional.

Projeto Expositivo Paulo Mendes da Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos  
– Fotomontagem @GOMA.



#### Vitrina 05, tabrados e Maças, modelo tridimensional.

Projeto Expositivo Paulo Mendes da Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos.  
Fotomontagem @GOMA.

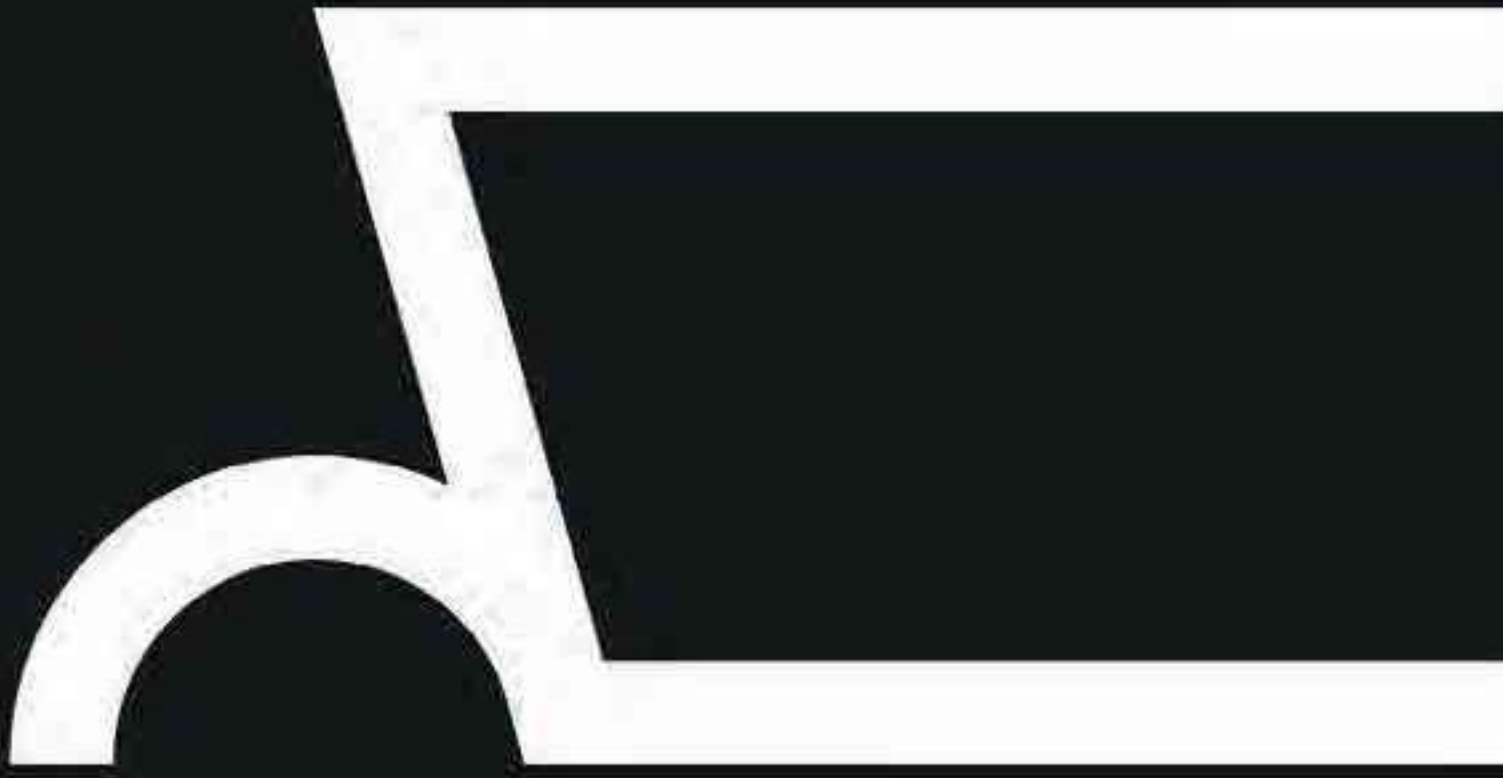


#### Vitrina 08, modelo tridimensional.

Projeto Expositivo Paulo Mendes da Rocha e Nuno Sampaio, Arquitetos.  
Fotomontagem @GOMA.







# **A viagem do processo criativo de uma marca. Museu dos Coches**

**António Roquette**  
UZINA, CEO

**Com a abertura do novo edifício do Museu Nacional dos Coches, por altura da comemoração dos seus 110 anos, surgiu a necessidade de criar uma marca que acompanhasse este passo. Começamos por abordar a criação da nova logomarca, suas inspirações, elementos figurativos e seus objetivos, falando, não só da importância das linhas direitas e simples do edifício, como também da alusão à forma do coche, como elemento fundamental para a contextualização da marca. Em seguida, passamos para a descrição das várias aplicações da marca, desde a parte editorial, até ao *merchandising*, passando pelo *website* e aplicações de fachada, dando pistas sobre como o raciocínio se foi desenvolvendo, ao longo de todo o processo.**

↑

*Design de merchandising.*  
UZINA, 2015.

Com a comemoração dos 110 anos do Museu Nacional dos Coches e a respetiva passagem da coleção de viaturas para o novo edifício, surgiu a necessidade de criar uma nova identidade que acompanhasse a fase atual que o Museu atravessa.

A criação de um trabalho com este destaque rodeia-se de uma série de desafios, nomeadamente o da reinterpretação de uma marca já existente e o da criação de um logo para uma instituição centenária, que não só a contextualize perante os vários públicos, como também a projete para o futuro.

Para a realização deste trabalho foi fundamental ajustar o pensamento à realidade das marcas no século XXI. Hoje, uma marca, seja ela um produto ou um museu, é um símbolo que representa um conjunto de características que nos fazem querer pertencer ao seu mundo e por isso transcende, em muitos casos, a sua própria essência.

Presentemente, muitas marcas tentam refletir mais do que apenas a embalagem de um determinado produto ou serviço, apresentando-se como uma atitude, um estado de espírito, uma abordagem determinada.

Essa essência definirá o seu valor e acrescentará um determinado posicionamento específico que permita focar a atenção em algo que se pretende único e em simultâneo universal.



←

**Logótipo do Museu  
Nacional dos Coches.**  
UZINA, 2015.

→

**Estudos para o logótipo.**  
UZINA, 2015.



Por outro lado, as marcas transcendem hoje muito do seu espaço físico, uma vez que o advento da globalização digital permitiu a tudo e a todos deixarem de estar confinados a um determinado espaço para passarem a estar acessíveis em todo o mundo. A universalidade das marcas tornou-se incontornável.

Tendo por base esta realidade, foi fundamental pensar o contexto, ou melhor, o novo contexto do Museu dos Coches que agora nasce.

Assim, teremos mais que uma nova casa para um museu. Passamos a ter um museu novo, com uma abordagem nova e inovadora que permitirá respirar, viver e sentir, em cada uma das peças apresentadas, uma realidade diferente daquela que foi vivida no anterior espaço.

Para ultimar este trabalho foi necessário juntar várias peças de um *puzzle* complexo. Um espaço projetado numa localização ímpar de uma cidade europeia, cosmopolita e autêntica, com uma riquíssima história que pretende a todo o momento projetar-se para o futuro numa vivência reinterpretativa de todos os seus momentos.

O novo edifício reflete a arquitetura contemporânea em linhas que nos remetem para a responsabilidade e lembrança da nossa própria história de país de mar e descoberta.

Em contrapartida, o conteúdo do Museu possibilita aos seus visitantes concentrarem-se na peça que visualizam, num contexto que permite a cada um viajar no seu imaginário ao sabor dos séculos.

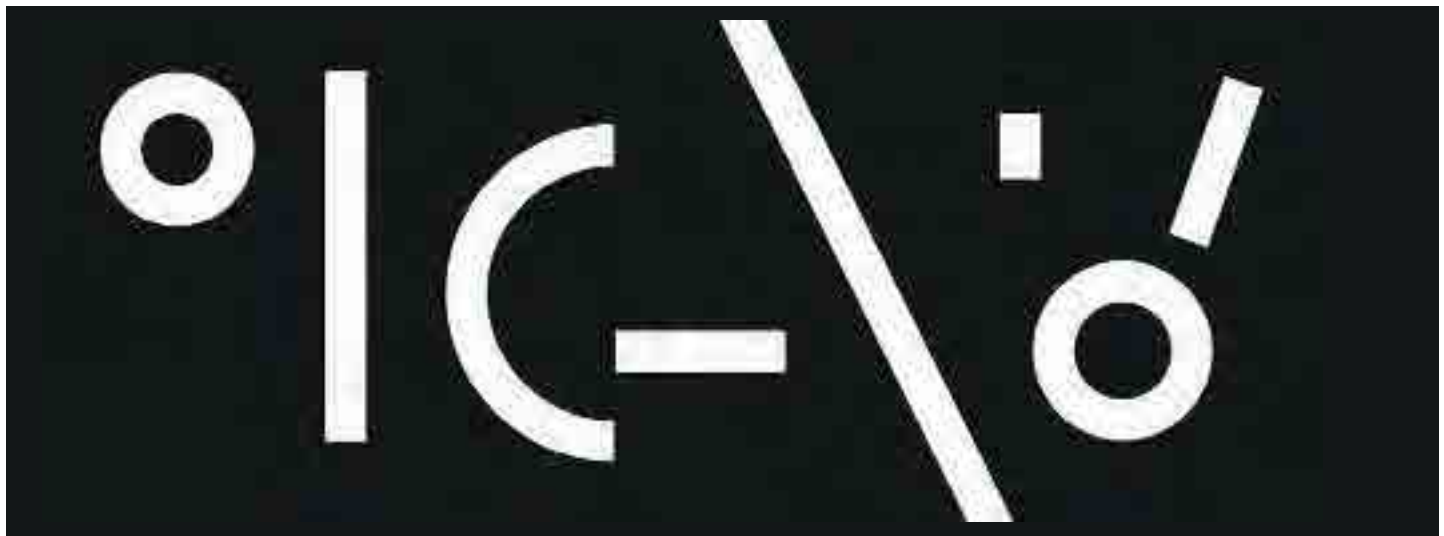
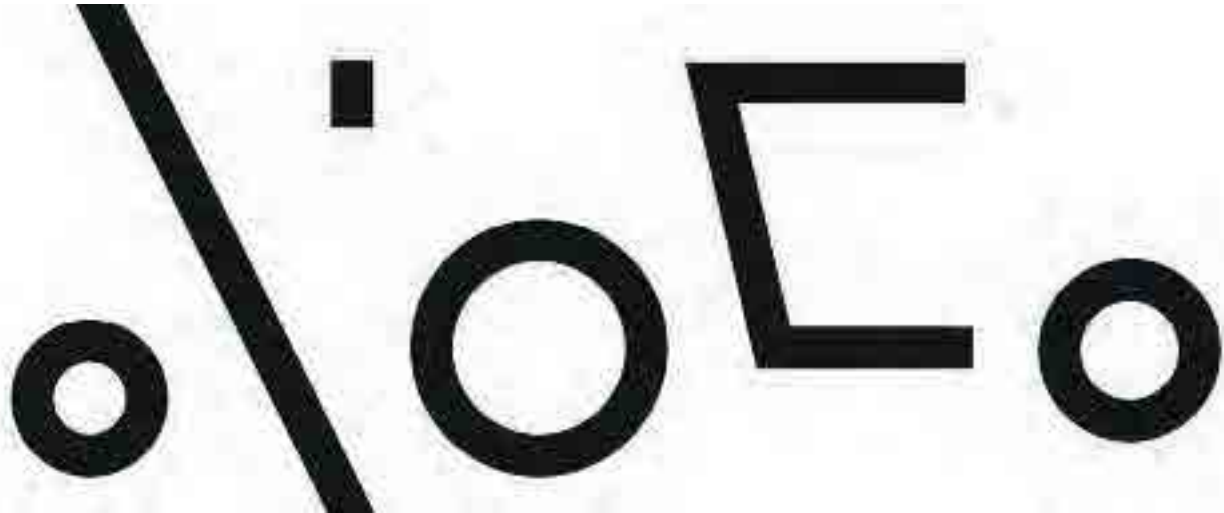
Ainda neste *puzzle*, o trabalho teria que ser suficientemente sofisticado e simples para que em momento algum se sobrepusesse ao Museu, no que refere a arquitetura ou o espólio ali apresentado, de enorme riqueza.

Sabíamos então que a conquista do resultado ideal passaria pela simplicidade e em simultâneo pela multiplicidade de utilizações possíveis, para os diferentes meios e aplicações que a marca terá no seu futuro.

Partindo destas premissas, começámos por estudar as formas dos coches, tentando extrair os seus traços mais identificativos, mais comuns. Os traços que definem o coche no nosso imaginário.

Chegámos à forma do trapézio. O trapézio está presente na cabina de grande parte das viaturas e encaixa bem na figura estereotipada do coche.

Em seguida, o círculo impõe-se: tal como na maioria dos transportes terrestres, também os coches têm como principal identificador a forma circular presente nas rodas.







←

**Linha editorial**

UZINA, 2015.

← ↑

**Produtos de  
merchandising.**

UZINA, 2015.

Estas duas formas geométricas acabaram por definir o símbolo que criámos. São formas fundamentais que nos trazem o tão necessário contexto para a marca.

Em simultâneo, estudámos o edifício que se tornou num marco incontornável da arquitetura instalada em Belém e cuja presença é suficientemente forte para influenciar a marca a ser construída.

Trata-se, como é do conhecimento geral, de um edifício de linhas retas, onde impera a simplicidade de formas. Foi construído para expor a coleção e pensado para ceder todo o protagonismo às viaturas, servindo-lhes de contraste e dando-lhes espaço para respirar, serem vistas e, como atrás referido, permitir ao visitante explorar o seu próprio imaginário.

As suas formas geométricas trouxeram-nos a forma mais simplista que usámos no traço. O trapézio é também uma forma que podemos encontrar no museu, por exemplo, na passagem entre alas.

Iniciámos então uma construção pictórica e geométrica, que levou ao conjunto de elementos gráficos que formam o coche. Para acompanhar esta construção, recorremos a uma família tipográfica — a Breve — desenvolvida por Dino Santos,

um *designer* português, escolhida não só pela versatilidade como pela elegância da conjugação das suas formas com o símbolo desenvolvido.

Ainda em fase de construção do novo logótipo, continuámos a pensar sobre como poderíamos aplicar a nova imagem gráfica a outras situações, mantendo a linguagem criada.

Foi então que, tirando partido das formas geométricas do logo, o desconstruímos de maneira a criar, com os mesmos elementos, novas formas, diferentes do coche mas que mantêm a mesma linguagem, aumentando assim o universo gráfico da marca.

A partir daqui, criámos uma linha de *merchandising* e um padrão que mais tarde usámos, como complemento, em diferentes suportes de comunicação.

O desafio que se seguiu foi o da conceção dos roteiros e folhetos do Museu. Após pesquisa aprofundada de publicações deste género e de vários estudos de leitura, chegámos à solução que melhor conjugava a forma e a função.

Criámos roteiros e folhetos num formato convidativo para uma leitura em pé, que acompanha a coleção à medida que esta vai sendo visitada.





**Museu Nacional dos Coches,  
zona de receção.**  
UZINA, 2015.



**Aplicações do website  
em diferentes suportes.**  
UZINA, 2015.



**Linha editorial.**  
UZINA, 2015.

Nos roteiros usámos, nos títulos, o tipo de letra Breve *display*, pelo desenho elegante e diferenciador, e nos textos alternámos entre as versões *news* e *slab text*; a *news*, que em termos editoriais nos permite uma ótima leitura mesmo quando as colunas de texto são estreitas, é também a mais clássica de todas desta família tipográfica, não se sobrepondo nunca aos conteúdos editoriais pelo seu discreto *design*; a *slab* para dar continuidade a toda a construção da marca, criando um reconhecimento imediato da personalidade/identidade do Museu Nacional dos Coches.

Por fim, já com todas as formas, padrões e tipos de letra eleitos, partimos para o desenvolvimento do *website*.

Aqui o desafio é redobrado, pois não se trata de apenas um *website*, mas sim dar acesso global à maior e mais completa coleção de viaturas hipomóveis do mundo. Para tal, o *site* foi construído em três línguas (português, inglês e mandarim) e a acessibilidade não foi esquecida, tendo tido a classificação de AAA10 atribuída pelo W3C, estando também patente na forma intuitiva como é navegado.

Tentámos cumprir o objetivo de mostrar a coleção de modo que funcionasse como um convite à visita do museu.

Mas mais do que isso, o *website* permite uma viagem pela coleção num ambiente próximo daquele que se pretende que os visitantes tenham quando visitam o museu físico.

Esta ferramenta de comunicação é fundamental não só como veículo de comunicação da marca Museu dos Coches mas também como plataforma de projecção internacional do

Museu. É uma peça fundamental e riquíssima para a cultura museológica mundial e para os seus mais interessados visitantes, estudantes ou historiadores.

Assim, desenvolvemos uma forma interativa de apresentar as viaturas, que convida à descoberta, passo a passo, das mesmas, chamando a atenção para os seus pormenores, funções, evoluções técnicas e outras características. Aqui, os visitantes do *site* poderão viajar na história do País contada através dos seus coches.

Com isto conseguimos acrescentar valor, oferecendo o conhecimento de uma forma mais lúdica, que leva o visitante à descoberta das viaturas e pretende despertar-lhe o desejo de as visitar pessoalmente.

Para além da apresentação da coleção, o *site* cumpre também a função de apresentar o Museu em todas as suas vertentes, culturais e comerciais.

Com a conclusão de todos estes trabalhos, obtivemos uma linguagem gráfica com uma relação equilibrada entre o passado histórico e a contemporaneidade pretendida tanto para o novo espaço do museu como para os valores/atributos da coleção com uma importante carga histórica e uma objetiva importância futura como marco cultural de referência nacional.

Sabemos também que o contacto com o museu em qualquer suporte, desde o museu físico, guia, *site* ou à simples *t-shirt*, permitirá de imediato identificar a marca Museu dos Coches.



# Viaturas hipomóveis: símbolos de Poder

**Silvana Bessone**

Diretora do Museu Nacional dos Coches. Direção-Geral do Património Cultural  
Mestre em História de Arte FCSH.UNL





Kocs húngaro, litografia realizada a partir do desenho de Jeremias Schemel. Manuscrito Chunteruet Buoch, 1568, col. KHM-Museumsverband, Wien.



**Uma breve viagem pela história do transporte hipomóvel conduz-nos à coleção do Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, que tem a particularidade de reunir um conjunto único no mundo de viaturas dos séculos XVII, XVIII e XIX de elevada qualidade artística, provenientes de diversas origens, que documentam bem alguns dos modelos decorativos utilizados nas cortes europeias. A coleção, agora instalada num novo edifício, ganhou uma nova leitura valorizando muitos detalhes, o que nos convida a revisitá-la.**

Na Europa dos séculos XVI ao XIX encontramos um novo objeto de ostentação pública: o transporte hipomóvel.

Coches, berlindas, carruagens, *coupés*, seges ou caleças entre outras viaturas atreladas a parelhas de cavalos, nas quais os passageiros ao circularem podiam ser vistos por toda a gente, tornaram-se objetos de referência e símbolos de riqueza e de poder.

### No passado

O transporte em veículos de tração animal remonta ao século VIII a. C. e prossegue até ao século III D. c. Sírios, Egípcios, Gregos e Romanos usaram carros, geralmente só para um ocupante, com rodas fixas a um eixo e com uma caixa aberta nele apoiada.

Eram carros de guerra ou de desporto, cujo modelo mais famoso foi a quadriga usada pelos Gregos em corridas nos jogos olímpicos e mais tarde adotada também pelos Romanos nos grandes espetáculos no Circo Máximo de Roma.

Outros tipos de veículos como carretas e carroções (nos quais os passageiros seguiam sentados no chão), muito vulgares ao longo da Idade Média, liteiras transportadas por mulas ou cavalos ou ainda cadeirinhas carregadas por lacaios eram utilizados apenas por damas da corte ou altos dignitários da Igreja nas deslocações ou cerimónias públicas em que participavam.

### Os primeiros coches

A grande revolução no transporte começa no século XV, na Hungria, com o aparecimento dos «carros de Kocs» (pronuncia-se *kotchi*), localidade onde surgiram estes primeiros veículos hipomóveis: carros de caixa aberta, com vários lugares sentados para os passageiros e conduzidos por um cocheiro.

Quando o cardeal Hipólito d'Este, em 1509, regressa a Ferrara, após ter sido arcebispo na Hungria, trouxe para Itália este novo tipo de veículo que rapidamente se divulgou nas cortes europeias.

Em oposição ao «carro que treme» (*tremblant*), o qual designava as antigas viaturas com a caixa assente diretamente nos eixos das rodas que transmitiam aos ocupantes violentas vibrações provocadas pela deslocação em piso irregular, este novo veículo ficou conhecido como «carro oscilante» (*branlant*), de caixa suspensa, muito mais cómodo.



↑  
**Cortejo de despedida na partida para Inglaterra de D. Catarina de Bragança (1662), gravura, Dirk Stoop, séc. xvii.**  
 MNC Inv<sup>o</sup> HD 0034.

→  
**Oficina de marceneiro de viaturas, gravura.**  
*L'Encyclopédie*, Diderot et D' Alembert.  
 Paris, 1758, Arq. MNC.

O *coccio* ou coche, designação por que passou a ser conhecido, era formado por três partes essenciais: o rodado, constituído por uma única viga que ligava os rodados dianteiro e traseiro; a caixa, suspensa por largas correias de couro, e a cobertura, assente em quatro pilares.

## O uso de coches

O coche ganhou, desde logo, a preferência das damas da nobreza, que foram, à exceção de alguns clérigos, as únicas a deslocarem-se nestas viaturas.

No entanto, os homens continuaram até bastante mais tarde a deslocar-se a cavalo, mantendo-se fiéis ao exercício da nobre arte da cavalaria, ficando famoso o decreto do duque Júlio de Braunschweig e Lüneburg, datado de 1588, proibindo aos homens o «preguiçoso uso de viaturas» obrigando-os a continuar o desempenho das suas funções, montados a cavalo<sup>1</sup>.

Apesar da resistência ao seu uso, o aumento de conforto proporcionado aos passageiros e a possibilidade de acentuar a diferenciação social, que o cavalo não permitia, vai consagrar o coche como o veículo de gala nas cortes europeias dos séculos seguintes.

A nobreza e o alto clero passam a utilizar os coches nas suas deslocações e estas viaturas adquiriram uma grande relevância.

Em pouco tempo, não só os cortejos de entrada em vilas e cidades da realeza, de altos dignitários da Igreja, de embaixadores mas também os cortejos nas cerimónias de coroação, nos casamentos e batizados reais, nas festas religiosas ou nas embaixadas ao Papa foram algumas das situações em que se tornou indispensável o uso de coches de aparato.

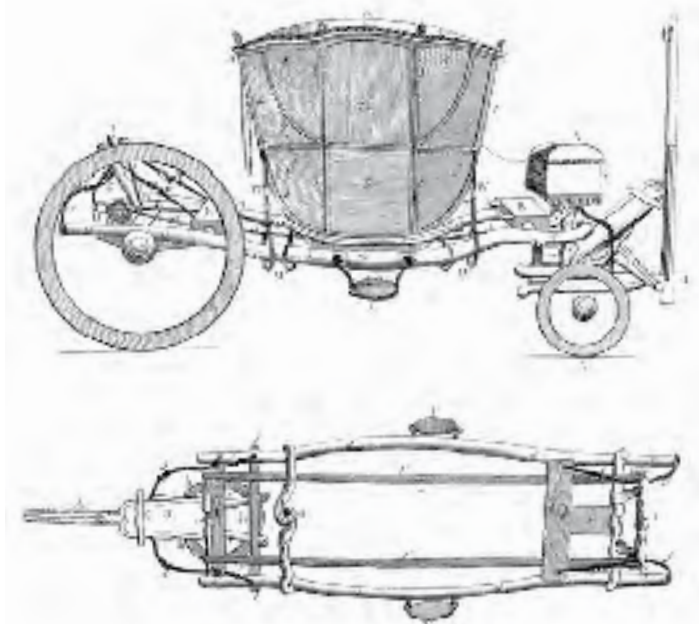
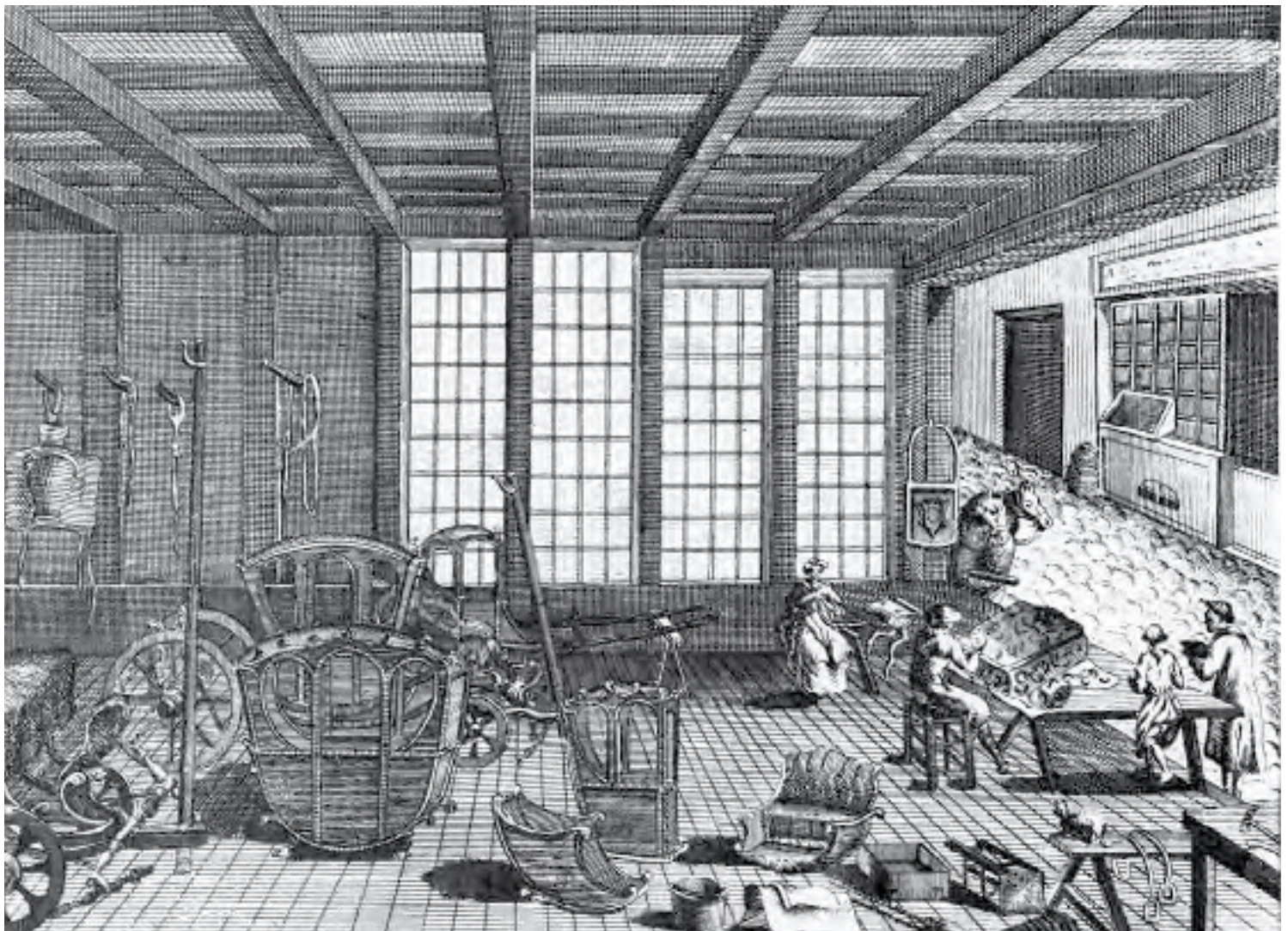
Estas cerimónias seguiam protocolos onde se incluía, por exemplo, a ordem das viaturas no desfile, conforme o grau de importância dos ocupantes, o número de parelhas a atrelar e até a raça e cor dos cavalos.

## A berlinda e a *carrosse moderne*

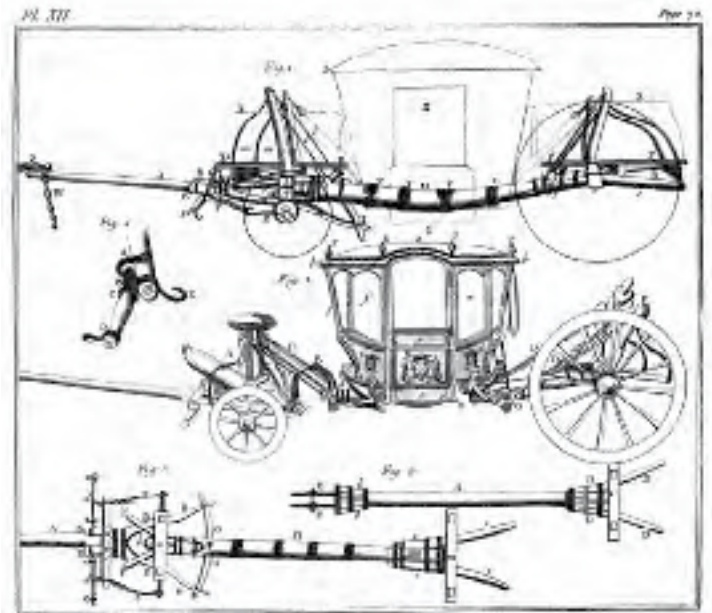
Por volta de 1671 surgiu na Alemanha, em Potsdam, próximo de Berlim, um novo modelo de veículo — a berlinda — cuja estrutura de caixa assente sobre correias de couro, entre dois varais laterais, oferecia uma maior estabilidade, passando a ser muito utilizada, sobretudo em viagens e no meio urbano, como veículo de aparato de maior visibilidade.

A partir de 1679, a influência do fausto da corte de Luís XIV, instalada em Versailles, levou a que reis e príncipes das cortes europeias procurassem encomendar as suas viaturas nas oficinas de Paris onde fora apresentado por Jean Le Pautre um novo modelo de coche de aparato a *carrosse moderne*.

A sua principal característica é o facto de passar a ter a caixa fechada, com acesso ao seu interior por duas portas nos painéis laterais e sete ou oito janelas de vidro que protegiam os seus ocupantes. Outra inovação técnica muito importante é o sistema de manobra que apresenta a chamada «quinta roda», eixo circular sob o banco do cocheiro, que vai permitir a rotação das rodas dianteiras, mais pequenas, sob uma peça montada na viga, formada por dois arcos em aço designados por «pescoço de cisne» e cuja função era facilitar a viragem do coche à esquerda ou à direita. No rodado traseiro ficava a tábua que servia para transportar os ajudantes de cocheiro, conhecidos como os moços da tábua.



↑  
**Plano para construção de uma berlinda.**  
*L'Encyclopédie*, Diderot et D'Alembert,  
 Paris, 1751, Arq. MNC.



↗  
**Plano para construção de um coche.**  
*L'Encyclopédie*, Diderot et D'Alembert,  
 Paris, 1751, Arq. MNC.

↓  
**Coche de Filipe II, sécs. xvi-xvii.**  
Dim. 5720x1850x2410 mm, MNC Invº V 0001. Henrique Ruas

↓  
**Coche de D. Maria Francisca de Saboia-Nemours, trabalho francês, séc. xvii.**  
Dim. 5880x1970x2500mm, col. MNC Invº V 0002. Henrique Ruas.

→  
**Publicidade de carruagens de aluguer em Lisboa, séc. xix.**  
Arq. MNC IC 013.

→  
**Publicidade em castelhano, de fabricante de viaturas de Milão, séc. xix.**  
Civica Racoolta delle Stampe Achille Bertarelli. [www.bertarelli.org/ita/index.asp](http://www.bertarelli.org/ita/index.asp).





## As primeiras encomendas

A partir do início século XVII e ao longo do século XVIII, o crescente número de encomendas de coches, *coupés*, berlindas, seges ou carrinhos de passeio pelas diferentes casas reais obrigou, por toda a Europa, os seus construtores não só a aperfeiçoarem as técnicas de construção permitindo aumentar a comodidade dos passageiros nas deslocações mas também ao desenvolvimento de novos padrões decorativos, uma vez que os coches se pretendiam peças únicas que acompanhavam a evolução do gosto e a identidade dos seus proprietários.

Assim começaram a circular entre as oficinas de construtores de viaturas os primeiros tratados técnicos sobre construção de coches, berlindas e outros veículos com indicações muito detalhadas para a sua execução.

Em 1756 é editado o *Traité des voitures pour servir de supplément au nouveau Parfait Marechal...*, da autoria de François Garsault. Em 1769, Diderot et d'Alembert incluíram a construção de viaturas na *Encyclopédie ou dictionnaire des sciences des arts et des métiers* e em 1771 é publicada a obra de André-Jacob Roubo, *L'Art du Menuisier-Carrossier*, ilustrada com inúmeras gravuras de veículos de diferentes modelos.

O facto de as viaturas terem sido projetadas por diversos escultores, pintores e gravadores que trabalhavam com mestres seleiros, marceneiros, entalhadores, douradores, cinzeladores e estofadores, também eles verdadeiros artistas, torna-se difícil e é raro atribuir uma autoria.

## A inovação

A partir do século XIX, com a Revolução Industrial, inicia-se uma nova época na evolução das viaturas hipomóveis.

A melhoria na qualidade da produção de ferro e aço vai permitir alterações significativas na estrutura dos rodados e nos sistemas de suspensão. Ao mesmo tempo são incorporadas outras novidades nos veículos tais como: as capotas rebatíveis, os estribos desdobráveis ou suspensos, as lanternas

fixas na estrutura da caixa, as molas de aço em forma de C, em pinça ou em semipinça, os travões de volante, de alavanca ou de manivela, os guarda-lamas, as campainhas de pedal e as rodas com o aro revestido a borracha.

Aos construtores europeus são encomendados novos modelos de carruagens de gala, berlindas, *coupés*, landaus, caleças, clarences, *broughams*, vitórias, *phaetones*, *milords*, charabãs, entre outros.

As viaturas tornam-se mais sóbrias sendo a preocupação o transporte dos passageiros com maior comodidade, rapidez e segurança, cedendo em riqueza decorativa e ganhando em funcionalidade.

Nomes como Holland & Holland, Peters & Sons, Robinson & Cook, Thrupp and Co., em Londres; Mühlbacher, Binder, Morel, em Paris; A. Locati e G. Torretta, em Torino, Cesare Sala, em Milão, Ferretti, em Roma, F. J. Oliveira, Nils Hansen e Filho, J. N. Amaro, em Lisboa, tornam-se fabricantes de referência na produção destas viaturas.

Dá-se assim o alargamento deste tipo de transporte a uma burguesia abastada que tinha meios económicos para alugar ou mandar fazer os seus próprios veículos.

A viatura hipomóvel deixa de ser exclusivamente um símbolo do poder real e da aristocracia e passa a generalizar-se a outras classes sociais, dando lugar aos transportes urbanos.

Ainda em finais do século XIX, as viaturas hipomóveis vão dar lugar aos automóveis, passando a força dos cavalos a ser considerada uma medida de equivalência (cv) atribuída à força dos motores.

Em 1895 chega a Portugal, adquirido em Paris pelo IV conde de Avilez, o primeiro veículo automóvel de marca *Panhard & Levassor* com uma cilindrada de 1290 cc, potência de 4 cv de 750 rotações por minuto atingindo a velocidade máxima de 20 km por hora.

### NOTA

1. TARR, László – *Chars, Charrettes et Charrois, La voiture à travers les âges*, Budapeste: Corvina Kiado, 2.ª ed. 1979.

# Restauros no Mosteiro de Alcobaça. O Claustro do Silêncio e a Sala das Conclusões



The image shows the interior of a room, likely a chapel or a study, after restoration. The ceiling is the most prominent feature, covered in intricate, golden-brown stucco or plasterwork with a repeating floral or geometric pattern. Below the ceiling, a doorway with a simple wooden frame leads to another room, where a glimpse of a classical column is visible. To the right of the doorway, there is a small, square window with a dark metal grille. The walls are a light, neutral color, and the floor appears to be made of stone or concrete. The lighting is soft, highlighting the textures of the ceiling and the architectural details.

## Antónia Tinturé

Conservadora-restauradora,  
Direção-Geral do Património Cultural

## Irene Frazão

Conservadora-restauradora,  
Direção-Geral do Património Cultural

## Maria Fernandes

Arquiteta,  
Direção-Geral do Património Cultural

## Isabel Costeira

Arqueóloga, Direção-Geral do  
Património Cultural, Mosteiro de  
Alcobaça

## Filipa Avellar

Investigadora nas áreas de epigrafia  
e paleografia

Sala das Conclusões após intervenção.  
MSaavedra; Nova Conservação, 2014.



**As intervenções realizadas em 2013 no Mosteiro de Alcobaça integraram o plano geral de reabilitação e restauro de antigos espaços monásticos. Nesse sentido, a intervenção na Sala das Conclusões enquadrou-se na adaptação do espaço a loja e a intervenção no Claustro do Silêncio na melhoria das condições de acessibilidade e usufruto para visitantes. Para as duas intervenções foi determinante o estado de conservação em que se encontravam as cantarias do Claustro e a quase ilegibilidade dos elementos decorativos da Sala das Conclusões. O artigo versa as ações de restauro levadas a cabo, os métodos de abordagem para os diferentes materiais, os valores artísticos envolvidos, os objetivos pretendidos, o desenvolvimento das ações, as expectativas dos trabalhos e, por fim, o resultado final obtido nas cantarias artísticas do claustro e do património integrado da Sala das Conclusões (pintura mural do teto, cantarias, fingidos dos vãos e revestimento azulejar). O artigo refere, sobretudo, o ponto de vista do dono de obra e o contexto histórico, artístico e do restauro do património arquitetónico e integrado do Mosteiro de Alcobaça.**

## **O Claustro do Silêncio ou de D. Dinis**

As intervenções de restauro no Claustro do Silêncio e dependências anexas remontam aos anos vinte do século passado. O mosteiro era, então, um edifício muito diferente, com usos diversificados que funcionavam nas antigas dependências monásticas. De entre eles, refira-se o cineteatro no refeitório, as finanças na Sala das Conclusões e o tribunal no piso superior da mesma. O silêncio e a ascese litúrgica que caracterizavam a Ordem de Cister, fundadora do mosteiro, há muito que não faziam parte deste espaço. Apesar desses usos, o monumento chegou praticamente intacto ao século xx, graças à resistência física da sua construção e à qualidade arquitetónica dos seus espaços. A partir de 1929 foi com a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) que a situação se inverteu, e um novo ciclo se iniciou quando o imóvel começou a ser restaurado com o intuito de ser visitado como monumento histórico<sup>1</sup>. Todavia, as ações levadas a cabo a partir dessa data pautaram-se por grandes demolições e reconstruções forçadas, ao estilo medieval. Na perspetiva da DGEMN, o Mosteiro de Alcobaça deveria refletir a imagem e o espírito da sua fundação: ascético, branco e despojado de elementos decorativos. A ideia do mosteiro ideal foi levada a cabo em diversas campanhas de obras nas quais o Claustro do Silêncio, por ser o mais medieval de todos, foi objeto de grandes modificações. Nessa linha foram demolidos pisos e modificadas coberturas, introduzindo-se elementos em betão armado e esticadores metálicos, que muito contribuíram para a deformação do rendilhado piso superior, Manuelino, que sobreviveu ao restauro medievalista. As cantarias deste claustro foram por isso sujeitas a enormes alterações e escondiam, sob densa camada de sujidade, colagens para disfarçar defeitos, substituições para simular originais e sobretudo patologias com perda iminente de material.

### **A intervenção de conservação e restauro dos materiais pétreos**

O processo de requalificação e valorização do Claustro do Silêncio teve início no ano de 2009, com o intuito de melhorar as condições de usufruto do imóvel. Mediante o arranjo paisagístico do jardim, para além de beneficiar o circuito de visita com um espaço convidativo ao descanso e permanência, pretendia-se também criar uma abertura que permitisse uma maior fruição visual do espaço e das fachadas do Claustro, ocultas parcialmente pela vegetação arbórea existente. É no seguimento deste programa de requalificação que se insere a intervenção de conservação e restauro dos quatro alçados do Claustro incluindo o lavabo, cujo estado de degradação, aliado à falta de manutenção, justificavam uma intervenção integral. O objetivo principal era a preservação das superfícies pétreas numa perspetiva conservativa, segundo uma intervenção mínima que garantisse a estabilidade dos materiais e ao mesmo tempo dignificasse o conjunto, favorecendo a sua leitura. Embora o estado de conservação aparente fosse razoável, a experiência de intervenção em bens patrimoniais alertava-nos que se poderiam encontrar novos problemas no decurso dos trabalhos, sobretudo por tratar-se de um espaço exposto às intempéries e com pouca insolação — principalmente o alçado norte — devido ao denso filme biológico que cobria uniformemente as superfícies. *A priori*, essa era a patologia mais perce-



tível, impedindo nalguns casos aferir o grau de degradação real dos materiais pétreos, para além do evidente impacto visual negativo que comportava. Aquando da sua remoção, deparou-se pontualmente com processos severos de pulverização, esfoliação e lascagem, nalguns casos muito profunda, pelo que se descartou as metodologias de consolidação comumente utilizadas, cuja eficácia não se tem mostrado ideal em substratos calcários com este tipo de patologias. Optou-se assim por uma micro estucagem minuciosa mediante um sistema que combinava resinas e argamassas de restauro especialmente desenvolvidas para materiais pétreos muito fragilizados. Para garantir o sucesso e a durabilidade das ações realizadas, foi fundamental a implementação de algumas medidas relacionadas com a manutenção do espaço, tais como a desobstrução e reparação de gárgulas e caleiras que não exerciam a sua função drenante das águas pluviais procedentes dos telhados e a instalação de um sistema dissuasor de aves. Além de atingir os objetivos concernentes à conservação propriamente dita, esta intervenção permitiu uma maior aproximação e conhecimento do sistema construtivo do claustro e do rico programa decorativo lavrado em capitéis e gárgulas, outrora invisível sob a espessa camada biológica.

### A Sala das Conclusões

A Sala das Conclusões localiza-se na ala norte do Mosteiro de Alcobaça, reconstruída como Paço Abacial e Hospedaria

↑

**Claustro do Silêncio após a demolição do dormitório e durante as obras de introdução de vigas em betão e esticadores metálicos no piso superior. Obras executadas pela DGEMN em 1941.**  
SIPA/DGPC.

após o terramoto de 1531, sendo abade e administrador perpétuo o Cardeal D. Henrique. Entre 1676 e 1679, é criada a *Caza dos Reis Portugueses*, que Fr. Sebastião Sotto Maior mandou estatuar. Fr. Manoel dos Santos diz-nos que as estátuas estão arrimadas às paredes, sobre peanhas de mármore, tendo, ao centro, entre as estátuas dos reis e defronte da porta para o Claustro das Procissões, a estátua de S. Bernardo, estofada de ouro, em pontifical e mitrada. No teto, oito cartelas com versículos do Livro da Sabedoria, Eclesiastes e Sermão 42 de S. Bernardo seguem uma composição que nos desvenda o sentido profundo do programa iconográfico da Sala: «só na Humildade o Homem encontra a Sabedoria». O restauro da pintura do teto permitiu aceder às inscrições, pintadas nas oito cartelas, e proceder à sua análise epigráfica. Esta revelou que as oito epígrafes passaram por três fases de produção. A elaboração de uma minuta dos textos a publicitar por um monge alcobacense erudito (1.ª fase). A paginação das inscrições executada por um *ordinator* (paginador) que estruturou as inscrições e as passou a tinta encarnada para os respetivos campos epigrá-



←

**Claustro do Silêncio, fachada poente antes da intervenção.**

MSaavedra; Nova Conservação, 2013.

**Claustro do Silêncio, fachada poente após a intervenção.**

MSaavedra; Nova Conservação, 2014.

→

**Claustro do Silêncio, pormenor de gárgula no piso superior.**

**Antes e depois da intervenção.**

MSaavedra; Nova Conservação, 2013 e 2014.



ficos (cartelas), onde se executou o regramento grafitando a traço fino linhas duplas paralelas para nortear o texto, regular o tamanho da letra e delimitar os espaços interlineares. O uso de linhas auxiliares grafitadas a fino é característica do *atelier* epigráfico de Alcobaça, e prática que vem dos tempos medievais. Note-se que as inscrições n.ºs 6, 7 e 8 têm emendas, especialmente em palavras que foram divididas pela mudança de linha, indiciando erros na *ordinatio* talvez pela intervenção de um segundo *ordinator* menos experiente (2.ª fase). Por último, as inscrições foram definitivamente pintadas a preto por um ou mais pintores especializados na pintura a fresco (3.ª fase). As oito inscrições pintadas, em letra capital quadrada, nas cartelas do teto da sala, entre uma decoração de *ferronerias* e brutescos, cumprem na perfeição a sua funcionalidade: a de publicitar e perpetuar uma memória. Após 1755, a mudança da *Caza dos Reis* para a localização atual permite que, em 1765, Fr. Nuno Leitão reduza a aula este espaço de sabedoria. Transformada na *Caza dos Atos Literários* do novo Colégio de Nossa Senhora da Conceição, receberá os retratos de todos os monges da Ordem que foram lentes condutários na Universidade de Coimbra.

## O património integrado da Sala das Conclusões

Esta sala de grandes dimensões teve diversas ocupações desde o final do século XVI: Casa Grande da Portaria, Casa dos Reis (séc. XVII), Sala das Conclusões (2.ª metade do séc. XVIII), repartição de finanças (séc. XX). Do seu património integrado destacam-se especialmente o teto pintado de brutescos, atribuído a Francisco Ferreira de Araújo, e os painéis de azulejos de padronagem azul e branco. Os objetivos principais eram a

conservação e restauro das pinturas que se encontravam sujas e alteradas e parcialmente ocultas por caiação, dos azulejos com faltas e degradados, das cantarias cobertas por inúmeros estratos de caiações, além da realização de sondagens sistemáticas na sanca e paramentos rebocados. Nestas sondagens pesquisou-se a existência de camadas com acabamentos significativos, procurando encontrar uma solução de apresentação para a sanca e paredes que estivesse relacionada com as diversas ocupações, autenticidade, valor estético coerente e em harmonia com o património integrado existente. Resultados obtidos: a conservação e restauro da pintura devolveu unidade e esplendor ao teto, enriquecendo a leitura do espaço. A intervenção na pintura foi também ensejo para o estudo das epígrafes cuja leitura era difícil, desse estudo se apresentando breve nota neste mesmo artigo. Durante o tratamento dos azulejos, uma observação mais detalhada permitiu concluir que a grande lacuna que um dos painéis apresentava mais não era do que o negativo da forma da mísula que suportava a escultura de S. Bernardo quando aqui era a Sala dos Reis. Essa evidência histórica, significativa para a história do monumento, foi por isso mantida, sendo descartado o preenchimento com azulejos inicialmente previsto e que foi realizado para outras zonas que apresentavam pequenas faltas resultantes de degradação. Quanto às cantarias, que se pretendia apresentar a descoberto, verificou-se que algumas eram feitas em argamassa, levando a crer que os vãos onde existiam tenham sido abertos posteriormente. Também as várias sondagens na sanca e nas paredes foram, ao invés do que se esperava, totalmente inconclusivas para a determinação de um anterior programa decorativo que pudesse ser recuperado ou servisse de ponto de partida para o tratamento cromático destas superfícies. Assim, tanto estas como as «cantarias» acabaram por ser apenas



**Com a presente intervenção,  
o espaço da Sala das Conclusões foi  
recuperado e valorizado do ponto  
de vista material e estético**





**Sala das Conclusões. Teto após a intervenção (fotomontagem).**

Numeração das cartelas, a partir da direita e no sentido dos ponteiros do relógio: 3 (SAP VI.12.14), 2 (SL 110.10), 1 (MELIFL PARF. SERM.42), 8 (SAB 6.11), 7 (SAB 8.13), 6 (SAP 8.17-18), 5 (SAP 12.19), 4 (SAP 10.21; 11.1-2). Nova Conservação, 2014.



**Sala das Conclusões, teto. Cartela depois de Intervenção.**

Epígrafe: *Tende sempre presente que todos cremos ser alguma coisa quando na verdade nada somos* (MELIFL PARF. SERM. 42) MSaavedra/Nova Conservação, 2013 e 2014.



**Sala das Conclusões, teto. Trabalhos de limpeza em pintura mural.**

Nova Conservação, 2013.

**Sala das Conclusões, painel de azulejos. Trabalhos de restauro.**

Nova Conservação, 2013.



**Sala das Conclusões, em 1949, quando funcionava como repartição das finanças.**

SIPA/DGPC.

unificadas por meio de uma caiação de acabamento, levemente pigmentada. Com a presente intervenção, o espaço da Sala das Conclusões foi recuperado e valorizado do ponto de vista material e estético<sup>2</sup>; mas foi também uma oportunidade para conhecer melhor o monumento não só através dos estudos que a apoiaram ou foram por ela suscitados, mas também pelo exame e análise das evidências físicas das espécies que constituem o património integrado da Sala.

**NOTAS**

1. A demolição do cineteatro do refeitório ocorreu em 1928, as alterações na igreja decorreram entre 1930 e 1934 e as demolições e posteriores consolidações e correções no Claustro do Silêncio desenvolveram-se entre 1937 e 1955. O Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico (IPPAR) retomou os trabalhos no Claustro a partir de 1986 com campanhas de conservação e substituição de coberturas.

2. Para uma descrição completa desta intervenção deve ser consultado: Nova Conservação. *Mosteiro de Alcobaça. Conservação e Restauro de Elementos Decorativos, Tecto, Azulejos e Cantarias da Sala das Conclusões. Relatório de Intervenção*. Arquivo DGPC/ Departamento de Estudos, Projetos, Obras e Fiscalização (DEPOF), dezembro de 2013 [texto policopiado].

**BIBLIOGRAFIA E FONTES**

FIGUEIREDO, Fr. Manoel de. — *Historia Corográfica da Comarca de Alcobaça 1781-1784*, cap. «Das partes que formam o grande Mosteiro de Alcobaça» (fls 23-24). BNL Alc. 1492.

Mosteiro de Alcobaça/Real Abadia de Santa Maria de Alcobaça. SIPA, ficha de inventário. Disponível em [www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4719](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4719). Consultado em 14 de abril de 2015.

Nova Conservação — *Mosteiro de Alcobaça. Conservação e Restauro de Elementos Decorativos, Tecto, Azulejos e Cantarias da Sala das*

*Conclusões. Relatório de Intervenção*. Arquivo DGPC/Departamento de Estudos, Projetos, Obras e Fiscalização (DEPOF), dezembro de 2013 [texto policopiado].

Nova Conservação — *Mosteiro de Alcobaça. Requalificação e Valorização do Claustro D. Dinis. Relatório de Intervenção*. Arquivo DGPC/DEPOF, dezembro de 2013 [texto policopiado].

SANTOS, Fr. Manoel dos — *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça. Alcobaciana, Colectânea Histórica, Arqueológica, Etnográfica e Artística da Região de Alcobaça*, introdução e notas por Aires Augusto Nascimento. Alcobaça: Tipografia Alcobacense, L.<sup>da</sup>, n.º 3, 1979, p. 41.

**FICHA TÉCNICA**

Conservação e restauro de materiais pétreos no Claustro do Silêncio  
Data do projeto: 2010.

Data da obra: 2013.

Dono de Obra: DGPC.

Fiscalização: Antónia Tinturé, Maria Fernandes.

Coordenação de segurança em obra: Júlio Antunes.

Adjudicatário: Nova Conservação, L.<sup>da</sup>

Diretor técnico: Nuno Proença.

Coordenação em obra: Alexandre Sá Viana.

Conservação e restauro da pintura mural do teto,

azulejos e cantarias da Sala das Conclusões

Data do projeto: 2010.

Data da obra: 2013.

Dono de obra: DGPC.

Fiscalização: Irene Frazão, Antónia Tinturé, Maria Fernandes.

Investigação histórica: Isabel Costeira e Filipa Avellar.

Coordenação de segurança em obra: Júlio Antunes.

Adjudicatário: Nova Conservação, L.<sup>da</sup>

Coordenação de equipas em obra:

Alexandre Sá Viana (cantarias e gradeamento).

Alexandra Joaquim (pintura mural).

Fernando Duarte (revestimento azulejar).

Estudo analítico e laboratorial: Laboratório Hércules,

Universidade de Évora.



↑  
**Prédio Salreu, Avenida da  
Liberdade, Lisboa. Projeto de 1912.**  
Catarina Oliveira, 2015.

↗  
**Quarteirão da Avenida Duque d'Ávila,  
Lisboa. Projetos de 1919-1921.**  
Catarina Oliveira, 2015.

**Palacete na Avenida de Berna,  
Lisboa. Projeto de 1908.**  
Catarina Oliveira, 2015.

# Norte Júnior: um inventário, um autor, uma obra

## Deolinda Folgado

Historiadora  
Direção-Geral do Património Cultural  
Departamento de Bens Culturais/  
Chefe da Divisão do Património Imóvel,  
Móvel e Imaterial

## Catarina Oliveira

Historiadora da Arte  
Direção-Geral do Património Cultural  
Departamento de Bens Culturais/  
Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial



Ao longo do ano de 2014 uma série de eventos celebraram a obra de Norte Júnior, o arquiteto lisboeta que venceu o maior número de prémios Valmor até aos dias de hoje. O esquecimento em que parecia ter caído um dos mais prolíferos arquitetos da primeira metade do século xx e o abandono a que muitas das suas obras (sobretudo na capital) estão votadas, sujeitas muitas vezes a uma gestão urbana

pouco conciliadora com a memória da cidade burguesa das Avenidas Novas, exigiam que a sua obra fosse redescoberta, reconhecida, revista, reforçando uma proteção mais ampla e efetiva. Decorrente desse ano celebrativo, a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) desenvolveu um projeto de inventário dedicado à obra de Norte Júnior, fazendo um exaustivo levantamento em todo o País.





↑  
**Casa Malhoa, Avenidas Novas, Lisboa. Projeto de 1904.**  
 Catarina Oliveira, 2015.

↗  
**Armazéns Abel Pereira da Fonseca, Marvila, Lisboa. Projeto de 1916-1917.**  
 Deolinda Folgado, 2014.

↗  
**Palacete na Avenida Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Projeto de 1910.**  
 Catarina Oliveira, 2015.

↗  
**Janela central do Prédio na Avenida Duque d'Ávila. Projeto de 1919.**  
 Catarina Oliveira, 2014.

↗  
**Pormenor decorativo do prédio na Rua Rodrigues Sampaio, 152-160, Lisboa. Projeto de 1933.**  
 Catarina Oliveira, 2015.

↗  
**Interior do prédio na Rua Duque de Palmela, Lisboa. Projeto de 1947.**  
 Catarina Oliveira, 2015.

↗  
**Pormenor decorativo do interior do prédio na Rua Duque de Palmela, Lisboa. Projeto de 1947.**  
 Catarina Oliveira, 2015.

↗  
**Friso decorativo do prédio na Rua Rodrigues Sampaio, 142-150, Lisboa. Projeto de 1934.**  
 Catarina Oliveira, 2014.

## Um inventário temático – o estado da arte

Num primeiro olhar lançado sobre a obra do arquiteto, quando a UAL apresentou à DGPC um pré-registo como base de trabalho, foram elencados perto de uma centena de imóveis e projetos<sup>1</sup>. De imediato se reconheceu um elevado número de obras da autoria de Norte Júnior ao longo dos seus 84 anos de vida (1878-1962), verificando-se que neste universo os edifícios ou conjuntos legalmente protegidos se restringiam a 16; 14 classificados, 2 em vias de classificação, sendo que 6 se situam fora de Lisboa.

Importava, assim, aprofundar o conhecimento sobre a obra deste autor, nomeadamente sobre os imóveis que não estando classificados se encontravam abrangidos por conjuntos classificados, zonas de proteção ou zonas especiais de proteção, ou ainda aprofundar a investigação, quer da produção arquitetónica quer da sua relação com a cidade ou com o sítio, o que poderia conduzir à abertura de novos procedimentos de classificação para a produção deste autor. Efetivamente, de entre este universo, que atualmente ascende a mais de 150, desconhecia-se quantas das suas obras estão integradas



em conjuntos classificados ou zonas protegidas, com especial incidência em Lisboa e Sintra, vila onde residiu grande parte da vida. Impunha-se, deste modo, realizar um inventário temático que desse a conhecer o legado de um dos mais operosos arquitetos da primeira metade do século xx, redescobrimo a sua obra para além dos palacetes *beaux-artianos* que definiram uma época e o modo de vida de uma classe social.

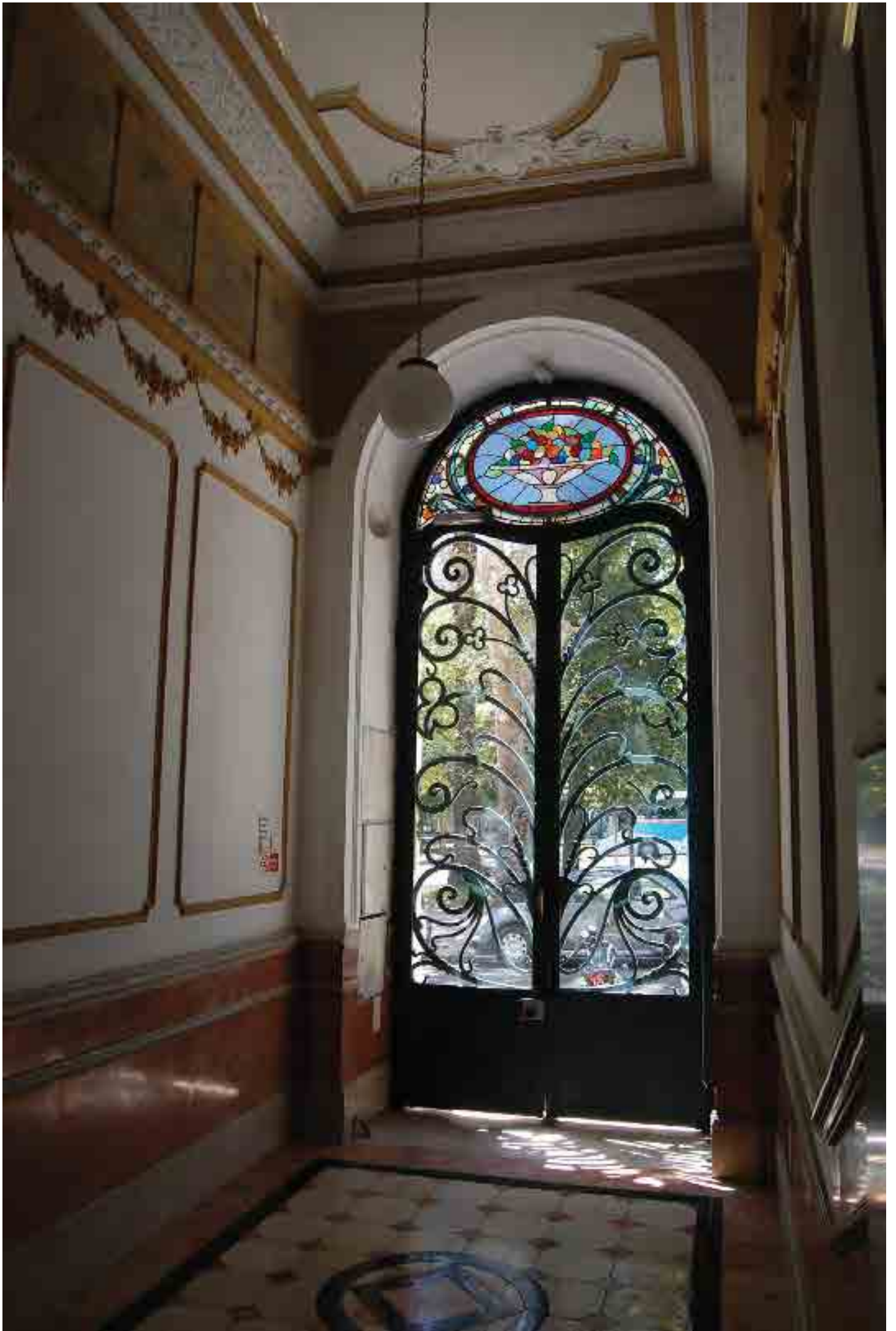
O conhecimento com que se partiu para o inventário temático assentara, essencialmente, em três obras classificadas que haviam sido agraciadas com o Prémio Valmor — a Casa Malhoa, os palacetes da Praça do Saldanha e da Avenida Fontes Pereira de Melo —; a que se juntavam um outro palacete, na Avenida de Berna; o grande projeto d’A Voz do Operário, na Graça; os armazéns vinícolas da Abel Pereira da Fonseca, em Marvila; os *palace* hotéis da Curia e do Buçaco (sendo que neste executou apenas um edifício secundário); dois palacetes em Faro encomendados por grandes industriais conserveiros; umas arruinadas cocheiras no Estoril; o hospital de Sant’Ana na Parede, onde participou no início da sua carreira; dois projetos de cafés lisboetas, a Brasileira e a Versailles; e o bairro Estrela d’Ouro (supostamente atribuído), de que se sabia com certeza

ser da sua autoria o Royal Cine, construído pelo proprietário do bairro, Agapito da Serra Fernandes.

Estender este universo para os conjuntos classificados e para as zonas de proteção do concelho de Lisboa através do cruzamento dos dados do Atlas do Património da DGPC com o pré-inventário da UAL alargou o objeto de estudo a outros 40 imóveis, 15 integrados em conjuntos classificados, 25 abrangidos por zonas gerais de proteção ou zonas especiais de proteção<sup>2</sup>. Assim, o inventário temático ampliou o universo inicial de 16 imóveis classificados, registando então «novos» 40 projetos de diferentes tipologias assinados por Norte Júnior, edificados entre 1905 e 1953 na capital, mostrando que o arquiteto do ecletismo foi, afinal, um dos mais profícuos projetistas para a cidade de Lisboa e que a sua obra era bem mais diversificada do que inicialmente se supunha<sup>5</sup>.

### Norte Júnior, o arquiteto

Quem foi, afinal, este «desenhador do ecletismo»? Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) foi um dos mais reconhecidos arquitetos do movimento eclético português.





**Interior do Prédio Salreu, Avenida da Liberdade, Lisboa. Projeto de 1912.**  
Catarina Oliveira, 2015.



**Interior do Prédio Salreu, Avenida da Liberdade, Lisboa. Projeto de 1912.**  
Catarina Oliveira, 2014.



**Royal Cine, Graça, Lisboa. Projeto de 1928.**  
Catarina Oliveira, 2014.



**Vitral de Ricardo Leone. Clube Militar Naval, Avenida Defensores de Chaves, Lisboa. Projeto de 1917.**  
Maria Ramalho, 2014.



Depois de concluir o curso de Arquitetura Civil na Academia Nacional de Belas-Artes, rumou a Paris em 1903 para ingressar na École des Beaux-Arts e no Atelier Pascal. Tem sido largamente difundido que os estudos parisienses foram fundamentais no desenvolvimento do ecletismo da sua arquitetura, mas certo é que Norte Júnior não se adaptou ao ensino francês, e seis meses depois regressava a Portugal. Não foi o academismo mas provavelmente o contacto com a arquitetura e com o ambiente parisiense que formou o arquiteto e deixou uma marca perene na sua obra.

Regressado a Portugal, Norte Júnior começou por trabalhar com os arquitetos Rosendo Carvalheira (1864-1919) e Adães Bermudes (1864-1948), figuras decisivas durante os primeiros anos do seu percurso laboral. Rapidamente estabelece o seu *atelier*, e a primeira obra solicitada ao jovem Norte chegou por mão do pintor José Malhoa (1855-1933), amigo pessoal, que em 1904 lhe encomendou o singular e inovador projeto da sua casa-*atelier* na cidade de Lisboa. O arquiteto iniciava então uma extensa carreira, mantendo-se ativo até ao final da sua longa vida. Entre 1905, precisamente com a Casa Malhoa, e 1927 ganhou cinco distinções principais e duas menções honrosas do Prémio Valmor, construindo alguns dos edifícios que mar-

caram a identidade das Avenidas Novas e, consequentemente, da «nova» cidade de Lisboa que se procurava adaptar aos desafios de uma vida mais citadina, beneficiando das novidades trazidas pela técnica e pela indústria. Foi maioritariamente um arquiteto dos espaços habitacionais, primeiro com palacetes depois com prédios plurifamiliares, mas soube também mostrar a sua perícia enquanto projetista ao desenhar espaços de tipologia tão distinta como cinemas, escolas, armazéns, bancos, estâncias termais ou edifícios de assistência hospitalar. A todos imprimiu a faceta de «arquiteto decorador» pela qual é recordado, em programas decorativos de aprimorada elegância. Soube conjugar frisos de azulejo de gosto português com grandes janelas de inspiração *beaux-artiana*, como as *bow windows*, optou quase sempre por um neorromânico aplicado a colunas e pilares, incorporou máscaras de grandes dimensões nas fachadas, e concebeu volumetrias cénicas reforçadas pelos elementos escultóricos ou pelos pormenores de Arte Nova, nomeadamente elementos de ferro forjado. Nas obras mais tardias, das décadas de 30 e 40, manteve o seu cunho pessoal face a um Modernismo emergente e continuou a surpreender em projetos habitacionais, como no prédio da Avenida da República, 55, que anuncia um «Português Suave»

antes do seu tempo. Acima de tudo, Norte Júnior foi um arquiteto exímio, revelando-se não apenas excepcional no desenho do exuberante ornato que ao eclétismo se pedia, mas também extraordinário nas soluções estruturais dos espaços que projetou, apresentando soluções construtivas atuais e funcionais. E nesta simbiose foi, também, o eclético por excelência.

No ano em que se celebraram 135 do nascimento de Norte Júnior, o nome e a extensa obra deste surpreendente arquiteto voltaram a ocupar lugar de destaque entre os estudos académicos, pelo queurgia recuperar, em paralelo, a sua memória no âmbito da salvaguarda do património, que durante as últimas décadas se cingiu às obras mais significativas do início da sua carreira.

## Norte Júnior, a obra

Depois de um ano de levantamento e estudo dos cerca de 60 edifícios que auferem de proteção legal dentro do universo da produção de Norte Júnior, o inventário temático permite avançar algumas reflexões que contribuem para uma melhor compreensão e conhecimento da obra deste autor:

1) O início da década de 30 marca uma clivagem evidente na obra do arquiteto.

Dos primeiros 25 anos da sua carreira (1904-1929), que se pode designar como a fase eclética da sua obra, datam os edifícios mais emblemáticos, por reconhecimento e dimensão: os palacetes das Avenidas Novas (Casa Malhoa e moradia contígua que hoje integram a Casa Museu Anastácio Gonçalves; moradias da Avenida Fontes Pereira de Melo, da Praça do Saldanha, da Avenida de Berna) e de Faro (o Belmarço e o Fialho); os cafés da Baixa (Brasileira e Nicola); a escola, o bairro e o cinema da Graça (Voz do Operário, Vivenda Rosalina e Royal Cine no bairro Estrela d'Ouro); os armazéns dos vinhos Abel Pereira da Fonseca, em Marvila; o Palace Hotel da Curia, as cocheiras de Santos Jorge no Estoril e o projeto dos prédios Salreu, dois edifícios de habitação plurifamiliar geminados que projetou como conjunto uno para o Visconde de Salreu na Avenida da Liberdade e na Rua Rodrigues Sampaio (dos quais o da Avenida venceu o Valmor em 1915). Mas destes anos datam, também, a (quase irreconhecível como sua) dependência do Crédito Predial Português na Rua Augusta; a sede da Associação dos Empregados do Comércio e Indústria, na Avenida Almirante Reis; uma clínica ainda hoje em funcionamento que no seu plano original se aproximava das moradias das Avenidas; o antigo Hotel Liz, de que hoje subsiste apenas a fachada, e que depois de vencer o seu último Prémio Valmor foi alterado — pelo próprio arquiteto — causando grande polémica entre os pares da Câmara Municipal de Lisboa que lhe haviam atribuído a distinção; uma galeria em ferro e vidro, colocada nas traseiras do edifício da Quinta dos Lilases; os projetos de alteração aos estabelecimentos de Ramiro Leão, ao Chiado, e da Casa Xangai, junto à Pastelaria Versailles. Todos estes edifícios estão classificados, em vias de classificação ou integrados em zonas de proteção;

2) Desta primeira fase da sua obra datam também três prédios na Avenida Duque d'Ávila que constituíram, possível-

mente, a maior surpresa deste inventário até agora realizado. Referimo-nos ao conjunto pluri-habitacional que melhor define a essência da obra de Norte Júnior, uma arquitetura eclética e elegante, harmonizada com os princípios do urbanismo e da higiene identificadores do espírito da Lisboa moderna de Ressano Garcia, e que atualmente constituem um dos poucos núcleos originais dos edifícios das Avenidas Novas, definindo uma frente de rua coetânea ao espírito destas Avenidas de princípio de Novecentos. Não usufruindo de qualquer tipo de proteção legal, este inventário temático contribuirá para informar a futura classificação deste conjunto<sup>4</sup>;

3) Da segunda fase da sua carreira, que se define a partir de 1930, Norte Júnior projetou para a cidade de Lisboa sobretudo prédios de habitação, alguns destinados ainda à zona das Avenidas Novas — agora cingidos ao eixo República-Berna —, mas a maioria edificada nas artérias que iam ocupando a área circundante à Rotunda — a Camilo Castelo Branco e a Rodrigues Sampaio — e ao Parque Eduardo VII — a Duque de Palmela, a Castilho, a Joaquim António de Aguiar, a António Augusto de Aguiar, chegando ao bairro Azul. Estes edifícios assemelham-se em termos de planimetria e distribuição de espaços habitacionais, distinguindo-se da produção do primeiro período pelo programa decorativo exterior. A título de exemplo, cite-se o caso dos prédios no topo da Rua Rodrigues Sampaio (os números 142-150 e 152-160), projetados entre 1933 e 1934, tendo em comum o mesmo encomendante, Joaquim Ribeiro Cordeiro, sendo o primeiro um retardatário modelo *art deco* com robustas musas e faunos esculpidos em relevo a decorarem o friso superior da fachada e o segundo um edifício neobarroco, com quatro *putti* no topo da fachada e figuras de convite em azulejo no átrio de entrada. A análise comparativa destes dois edifícios geminados não deixaria adivinhar que são um projeto do mesmo arquiteto, nem dois projetos de Norte Júnior realizados praticamente ao mesmo tempo.

Saliente-se que nestes projetos da segunda fase, Norte Júnior não deixou de imprimir o cunho pessoal que era característico da sua fase eclética. A muitos destes edifícios não faltam portas de ferro forjado com desenhos arte nova, que relembram o magnífico portão da Casa Malhoa, máscaras a rematar pilastras embutidas nas fachadas, e aquela que será a característica mais peculiar do seu desenho, reconhecida na moldura das janelas, em que cada andar apresenta uma tipologia diferente (igual em todo o piso), solução que permite uma demarcação mais acentuada dos pisos na fachada, formando no entanto um conjunto harmonioso ao nível da sua conceção;

4) Norte Júnior integrou ainda o *corpus* de arquitetos que nos anos 40 e 50 realizaram a urbanização do bairro do Restelo, desenhando para o novo polo urbano da cidade cinco moradias, de gosto «casa portuguesa». Já muito arreigado do eclétismo que sempre o caracterizou, adivinha-se neste núcleo o peso do gosto (e da decisão) dos encomendantes e não do arquiteto;

5) Estas duas fases distinguem-se entre si também pelos programas desenvolvidos pelo próprio autor. Se num primeiro momento, a obra de Norte Júnior é notoriamente mais diversificada, como já se referiu, e mesmo pioneira em relação a





**Palácio Fialho, Faro.**  
**Projeto de 1911.**

Inventário do património classificado e em vias de classificação/DGPC.



**Pormenor decorativo do prédio na Rua Duque de Palmela, Lisboa.**  
**Projeto de 1947.**

Catarina Oliveira. 2015.

**Pormenor decorativo do palacete na Praça do Saldanha, Lisboa.**  
**Projeto de 1910.**

Catarina Oliveira. 2015.



algumas tipologias, como o do Royal Cine das termas ou o das cocheiras de Santos Jorge, na segunda fase há uma espécie de fechamento à novidade, denotando-se uma certa estagnação nos programas e soluções empreendidos, dedicando-se quase em exclusivo à habitação.

Como resultados imediatos deste inventário temático conta-se com a disponibilização de textos atualizados sobre toda a obra de Norte Júnior que beneficia de alguma forma de proteção legal — classificado, em vias de classificação, inserido em conjuntos classificados ou abrangido em áreas de proteção de imóveis classificados — no inventário do património classificado da responsabilidade da DGPC. Esta informação irá ser complementada pelos dados georreferenciados e pela criação de um guia sobre este inventário temático a facultar, num primeiro momento, na página da DGPC.

## NOTAS

1. Foi celebrado um protocolo de colaboração entre a Universidade Autónoma de Lisboa (CEU/UAL) e a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) em abril de 2014, tendo como principais objetivos «aumentar a informação sistematizada e útil sobre a obra de NJ, em particular; dotar os agentes do património cultural e os cidadãos em geral de instrumentos técnicos que os orientem e apoiem em ações de reconhecimento, identificação e documentação do 'seu' património; promover a constituição de inventários patrimoniais tecnicamente consistentes de âmbito local e sectorial, e a sua utilização como ferramentas de apoio à salvaguarda e valorização; contribuir para a criação e o desenvolvimento de uma rede de informação patrimonial [...]». Integravam o grupo de trabalho por parte da UAL o arquiteto José Manuel Fernandes, o Doutor José Monterroso Teixeira e a Dr.ª Madalena Mira. Na DGPC para além das signatárias contou-se ainda com a participação da Doutora Elsa Pinho (DPIMI/DBC).

2. Deste universo foram, numa primeira fase, excluídos os imóveis do concelho de Sintra, uma vez que este conjunto está a ser trabalhado por Eugénio Montoito, técnico da Câmara Municipal de Sintra, também parceira da UAL neste projeto. Assim, os novos 40 edifícios ou conjuntos agora integrados neste inventário temático não incorporam ainda a obra do arquiteto atualmente protegida pela paisagem cultural de Sintra.

3. À DGPC/DPIMI coube o inventário sistemático do legado Norte Júnior que beneficia de alguma forma de proteção legal, ou seja, que está classificado, em vias de classificação, inserido em conjuntos classificados ou abrangido em áreas de proteção de imóveis classificados. Propõe-se apreender a realidade da obra de Norte Júnior no âmbito do universo do património protegido, estudando esse legado com recurso a levantamento fotográfico, bibliográfico e documental, de modo a constituir uma base de dados específica dedicada ao arquiteto com o objetivo, não apenas de disponibilizar ao público os resultados, de divulgar esta relação entre a obra do autor e respetiva proteção num suporte de comunicação mais acessível ao cidadão, como um guia a disponibilizar na página *online* da DGPC mas, sobretudo, de propor novas formas de proteção desta obra fundamental para a história da cidade de Lisboa.

4. Encontra-se em curso a análise e o estudo desta frente de quarteirão para eventual classificação.

## BIBLIOGRAFIA

Para investigação bibliográfica sobre o arquiteto Norte Júnior, consultar:

MIRA, Madalena Romão — *Bibliografia sobre o Arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior*. Lisboa: Edual, 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/11144/664>.

opinião

sociedade

acontece



# Arquiteturas marginadas

**Paulo Pereira**

Historiador da Arte. Professor auxiliar, FAUL

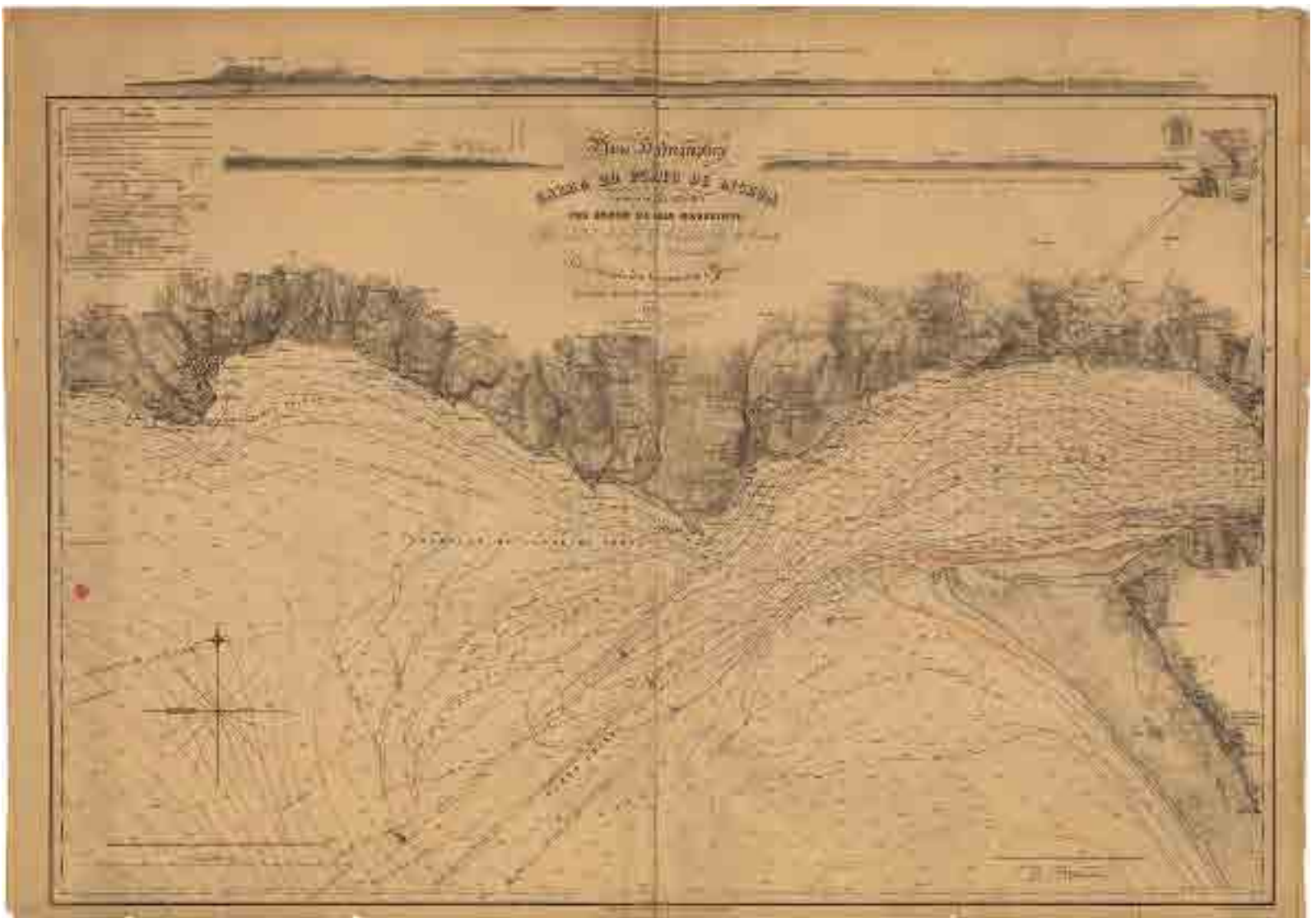
**Arquiteturas marginadas são exemplos arquitetónicos que caem habitualmente fora das análises da história da arquitetura. Muitos deles são utilitários, outros nem tanto, mas possuem características que os distinguem pelo seu caráter insólito ou mesmo raro: faróis antigos, pontos de mira costeiros, canais, geoglifos, marcos e monumentos menores, sistemas anamnésicos, alinhamentos geomânticos, sagrações de cidades, geografias cognitivas, centuriacões, templos heterodoxos, microubanismo cemiterial, jardins, edifícios falhados e abandonados sem uso, espaços industriais desafetos, modificações topográficas artificialmente produzidas pelo homem. Fogem, obviamente, ao estatuto das tipologias clássicas. Não são vistos numa perspectiva disciplinar e raramente são dignos de menção, por não fazerem ainda parte de uma *visão territorial da arquitetura* ou pura e simplesmente por serem *expressivamente pobres*.**

Arquiteturas marginadas: são, com efeito, exemplos arquitetónicos e de conjuntos urbanos que caem habitualmente fora das análises da história da arquitetura. Fogem, obviamente, ao estatuto das tipologias clássicas. Não são vistos numa perspectiva disciplinar e raramente são dignos de menção, por não fazerem ainda parte de uma *visão territorial da arquitetura* ou pura e simplesmente por serem *expressivamente pobres*. Muitos deles são utilitários, outros nem tanto, mas possuem características que os distinguem pelo seu caráter insólito ou mesmo raro.

Note-se que se trata, porém, de um conjunto de objetos que também aparentam não fazerem parte da «ordem patrimonial», se assim lhe posso chamar, ou fazendo-o, são secundários — bastante secundários, tímidos até. Noutros casos, são objetos reconhecíveis e valorizados, mas que poderão conter uma segunda faceta desconhecida ou «oblíqua», para usar a expressão de André Corboz<sup>1</sup>. Outras vezes são valores arquitetónicos que, pese embora terem sido tratados e até teorizados, se revelam com maior expressão em exemplos como os que integro nas «margens» da arquitetura, sem no entanto (ou sendo-o, pontualmente) vernaculares — elementos «marginados».

Entre eles, incluo, sem ordem aparente:

Faróis antigos<sup>2</sup>, pontos de mira costeiros, canais e construções auxiliares<sup>3</sup>, caminhos terrestres e respetivas guias (quase sempre tenuemente presentes nas paisagens de hoje)<sup>4</sup>, «cidades novas»<sup>5</sup> de urbanismo regular ou regulado<sup>6</sup>, geoglifos<sup>7</sup>, marcos e monumentos menores, sistemas anamnésicos (geralmente centrados na recriação de Jerusalém ou Roma)<sup>8</sup>, alinhamentos geomânticos, sagrações de cidades<sup>9</sup>, alinhamentos geográficos, geografias cognitivas (não mapeadas, intuitivas), centuriacões<sup>10</sup>, quadrículas territoriais<sup>11</sup> (antigas e pré-modernas)<sup>12</sup> e quadrículas organizativas de âmbito nacional<sup>13</sup> e colonial<sup>14</sup>, templos heterodoxos, católicos, protestantes ou mesmo maçónicos<sup>15</sup>, microubanismo cemiterial<sup>16</sup> e de jardins, uma quantidade enorme de edifícios de caráter funcional enxameando as cidades e os seus arredores, edifícios falhados e abandonados sem uso, espaços industriais desafetos, modificações topográficas artificialmente produzidas pelo homem, etc.<sup>17</sup>. Não me coíbo de dizer que esta lista sugere *um ou vários programas de investigação*.



↑  
**Barra do Porto de Lisboa.**  
**Enfiamentos e perfis de costa. 1857.**  
 Gravura. Col. particular.

Como se percebe, trata-se de um sem número de ocorrências muito diferentes entre si e com diferentes graus de materialidade, mas que fazem parte das paisagens construídas e destruídas de hoje e de amanhã.

### **Arquiteturas «nas margens»: faróis e luminárias costeiras**

Um dos casos mais interessantes advém da existência de faróis antigos e de guias à navegação. Eu explico.

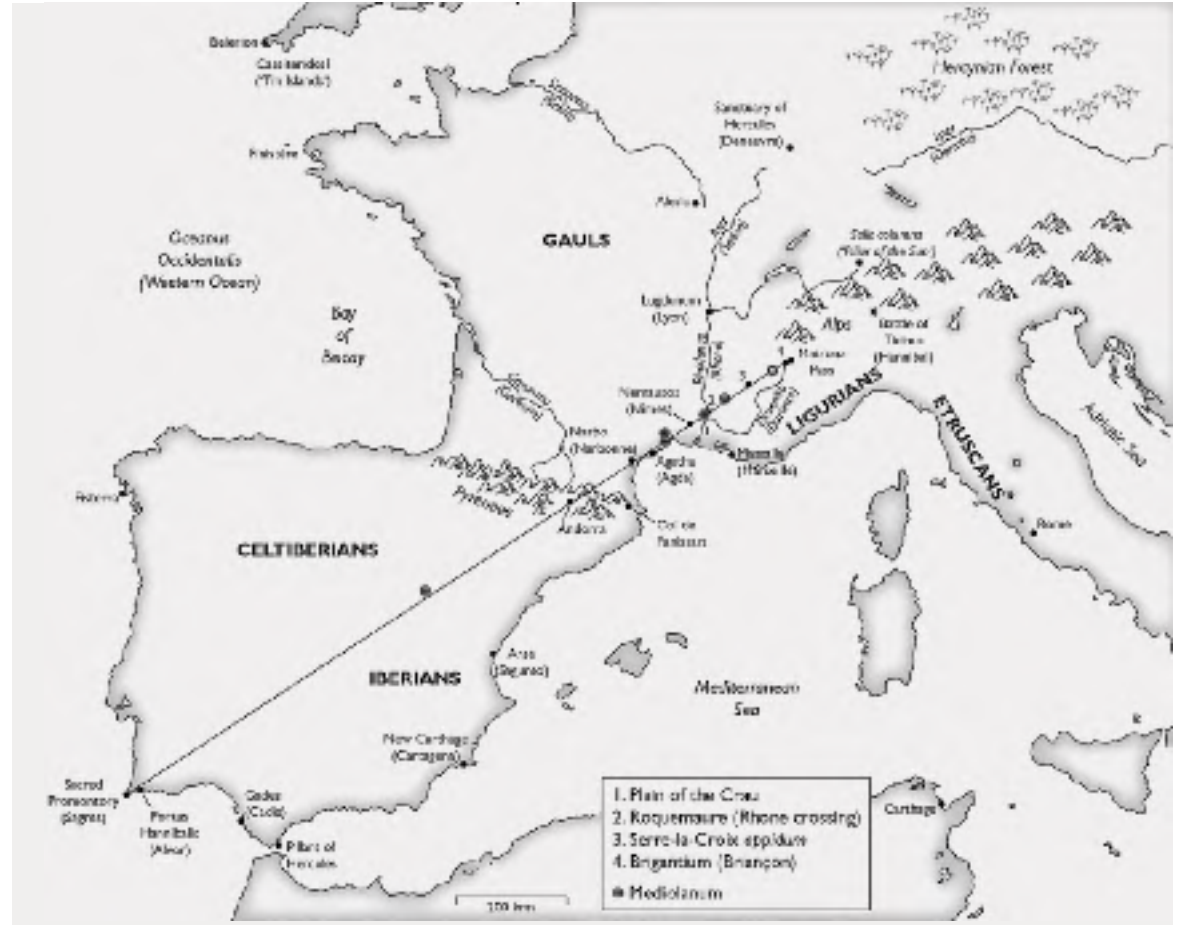
Sabemos que os faróis, na sua grande maioria de finais do século XVIII, são elementos patrimoniais relevantes e até objeto de estudo aturado, suscitando elencos e ensaios fotográficos. Geralmente bem documentados oferecem uma visão enriquecedora de um panorama

costeiro e dão conta da importância dos lugares onde se erguem e da sua expressão. Porém, nesses lugares costeiros existiram antes *outros* faróis ou luminárias onde lumes arderam para sinalizar os acidentes costeiros para todo o tipo de embarcações. Note-se que os topónimos mais antigos destes lugares da costa são muitas vezes significativos, mas carecem de um estudo sistemático e, até, de um reconhecimento arqueológico. Muitas atalaias costeiras e torres de vigia acumulavam essa função de defesa com a de pontos de luminárias, ainda primitivos, quase sempre acesos em padiolas com azeite e tochas ardendo, alimentados por comunidades locais, guarnições pequenas ou mesmo por religiosos<sup>18</sup>.

Esta ideia, aliás, veio de um debate muito interessante com um aluno de arquitetura, o João Pires<sup>19</sup>, que é nada mais, nada menos do que... faroleiro. Procurando conhecer as características dos sítios e a sua qualidade numinosa (e luminosa...) João Pires sabe que um dos elementos fundamentais nas entradas

dos portos, de forma a orientar os barcos de modo a evitarem baixios e fundos rochosos é o estabelecimento dos chamados «enfiamentos», na gíria dos navegadores. Estes enfiamentos têm como referência geral o farol, mas escolhem a paisagem circundante, segundo uma carta que se vai estabelecendo empiricamente. E nesta paisagem, seja ela urbana ou rural, sinalizam-se os pontos mais conspícuos e de maior visibilidade de dia e de noite. Existem, para maior prazer de pesquisa, cartas onde estes enfiamentos — pelo menos a partir do século XVII e, sobretudo, do século XVIII em diante até à contemporaneidade — estão devidamente referenciados.

As linhas retas que se estabelecem a partir de um determinado ponto no rio para um elemento terrestre são importantes para a orientação do barco até ao desaparecimento desse primeiro ponto de referência, orientando-se por outro logo de seguida e assim sucessivamente até transporem a parte mais difícil da barra.



Ora, o que se verifica é que muitos destes «acidentes» da paisagem são de fabrico humano: e na maior parte dos casos são nada mais nada menos do que capelas, com as suas torres ou cúpulas (quando existem) e respetivos lanternins, ao ponto de se poder desconfiar, para casos mais simples, se essas lanternas não serviram mesmo de lugar de suspensão de padiolas com lumes. A cúpula quinhentista e barroca, com a sua lanterna esguia no topo, oferecia um ponto de mira muito importante. E acaso fossem providas de luz, essa referência mais importante seria. Segue-se outra constatação, já verificada para muitas ocorrências na costa duriense, na barra lisboeta e na costa algarvia, algumas muito antigas por sinal — veja-se o caso do Templo ao Sol e à Lua/Alto da Vigia, em Colares, já em curso de escavação e documentado por Francisco de Holanda<sup>20</sup>, onde ardiavam lumes. Muitas dessas capelas ou igrejas de pequenos conventos e mosteiros detêm invocações assaz sugestivas: N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> da Luz (a mais fre-

quente), da Guia, dos Mareantes, dos Pescadores, dos Navegantes, da Boa Viagem, do Socorro, da Ajuda, da Boa Nova, do Livramento, etc. Em quase todas elas, senão em todas, encontramos a referência à luz ou à iluminação ou a entidades protetoras [S. Domingos (o sol); S.<sup>ta</sup> Mariinha; S.<sup>to</sup> Amaro; S. Cristóvão], não sendo de descuidar o facto de estes templos serem muitas vezes objeto de peregrinação, precisamente por mareantes, e depositários de ex-votos relacionados com o mar ou com o resgate. Ainda a coleção de *lendas aparicionais*, de *bilocação* ou de *luzes milagrosas* (quase sempre coincidentes com uma imagem miraculosa que nesse lugar de avistamento luminoso apareceu) povoam de forma evidente a costa, e não apenas a costa próxima da praia ou do promontório, mas também, mais para o interior, de onde esse avistamento era possível.

Haverá ainda outras categorias de objetos do tipo «farol», estas mais difíceis de comprovar: refiro-me aos *faróis terrestres*, que funcionaram como refe-



**Bairro de Troino: urbanismo regulado: cunhal decorado com a indicação das direções do espaço.**

Paulo Pereira.



**A Via Herkleia segundo ROBB, Graham** — *The Ancient Paths. Discovering the Lost Map of Celtic Europe.*

Londres: Picador, 2013.



**Igreja de S. José, Vila Franca de Xira.**

Paulo Pereira.



rências ou miras para navegação em terra, facto que se sabe ter existido em algumas rotas de peregrinação e com invocações igualmente sugestivas (S. Telmo, S. Cristóvão) ou topónimos relacionados (Atalaia, Vigia, Torre). Naturalmente, que o estudo destes lugares, onde atalaias de sinalização à distância existiam (facto comprovado amplamente desde a Idade Média e mesmo antes), podem constituir uma interessante rede a ter em conta face aos caminhos antigos que se estabeleciam para circulação de almoceves, gado e peregrinos. Ocorre outra conclusão: nem sempre *de luz* era feita a orientação, e em zonas mais ou menos montanhosas, sabe-se o papel que desempenhavam as torres sineiras das igrejas (e às vezes as torres sineiras municipais, algumas mais tarde equipadas com relógios mecânicos), como *sinalizações auditivas*, através do repique dos sinos. Nada disto deve ser passado em claro numa disciplina que se pretende, também, parte de um reconhecimento em extensão territorial,

integrando uma operativa «arqueologia da paisagem».

### **Arquiteturas míticas e alinhamentos improváveis**

Não menos interessante é a constatação de algo que a arqueologia tradicional refutou durante anos, mas que atualmente começa a entender-se melhor: trata-se das *linhas retas na paisagem sinalizadas por monumentos pré-históricos e ou acidentes orogénicos*. Este domínio do espaço era uma das missões de populações que procediam a um povoamento de regiões costeiras ou do *hinterland* e que necessitava de referentes para se situar, especialmente no neolítico inicial e médio, quando a sedentarização era sazonal ou, pelo menos, de uma sazonalidade às vezes lustral, tal qual como acontecia com as populações de recoletores mesolíticos, tempos antes (veja-se o caso dos «concheiros» portugueses e bretões, que são *monumentos* e não apenas monturos de

lixo, como é óbvio; e com os postes de madeira, menires e mamóas). Especulação, bem entendido, mas que significa mais do que parece. Surge refletida mesmo nos mitos fundadores de povos organizados pelos seus heróis civilizadores e com reflexos, também, na toponímia, de uma forma que chega a ser desconcertante. Por uma vez, já procedi (com risco da própria vida... académica) a um elenco de lugares que teriam, porventura, um valor central, mítico ou de marcação territorial, mesmo que alguns deles com escasso registo arqueológico. Mas não posso deixar de parte os casos das regiões afastadas como a Irlanda como o seu *Midh* (meio) e de chamar à colação os nossos topónimos correspondentes: «do Meio», Meda, Meidóbriga, Meadas; Mealhadas; Midões; Mundão; Malhada; Meão etc. Ou ainda Nabão (de *Navia* — deusa; de *Navan* — *Navan Fort*; e de *Cenabum*<sup>21</sup>). Acrescentem-se os topónimos em «Feira»... A fascinante sucessão de fundações com nomes coincidentes em partes afastadas da Europa parece



decorrer de um percurso ou, pelo menos, da intenção em assestar um percurso ou uma *marcação territorial em linha reta*, que se encontrará porventura na génese dos inúmeros *Mediolanos* pré-romanos e romanos...

Ora, mesmo em Portugal, os lugares de reunião, em plena Idade do Bronze e do Ferro decorrem desta fascinante odisséia que parece, pelo menos, ter o gosto de uma aventura intelectual, e de lançar hipóteses, senão a uma macroescala, pelo menos a uma microescala territorial: *Magos (magh)*, *Mendo* (a floresta sagrada: *Nemeton = Nemos = Menendos = Meinedo = Mendo*<sup>22</sup>). Não entrarei aqui na novel discussão da origem da língua céltica, origem que se vem deslocando para o sudoeste da Ibéria para surpresa de muitos: e da minha também<sup>23</sup>. Registo, porém, a fabulosa lenda da origem

dos povos invasores da Irlanda, que tem no farol (outra vez *um farol...*) de A Coruña conhecido como Torre de Hércules um dos seus pontos altos. É merecedor de citação, começando pela simples constatação de Paulo Orósio em *Historiae adversum Paganos* (c. 415-417): «*Secundus angulus circium intendit, ubi Brigantia Gallaeciae civitas sita altissimum farum et inter pauca memorandi operis ad speculam Britanniae erigit.*» («Na circum-navegação da Hispânia à segunda angulação onde fica a cidade de Brigantium na Calécia encontra-se um altíssimo farol com outros edifícios comemorativos, de modo a ver-se a Britannia.» Já o livro irlandês *Lebor Gabála Érenn* é mais concreto, embora a lenda tenha sido redigida no século XI: atribui ao rei Breógan, da Galiza, a construção da torre/farol. Assim, do alto da

torre os seus filhos veriam as terras verdes da Irlanda (Hibernia) impelindo-os, como aconteceu segundo os mitos, a viajarem até à ilha (os descendentes de *Mil España*, que levou à sua colonização pelos Milésios de origem ibérica...)<sup>24</sup>.

O meridiano que vai do centro e lugar mítico e sagrado da Irlanda, Uisneach, passando pela Torre de Hércules (perto dela encontramos o topónimo *Uxes*), vai até Sagres, o que não é de somenos importância, do mesmo modo que seria a partir de Sagres, segundo Graham Robb, que se institui uma mítica *Via Heraklea*, ou o caminho de Hércules até à Europa Central, fundando aí a tribo dos Celtas. Bem sei que nesta altura pensarão que marginado é o meu pensamento, senão mesmo especulativo e até meio tonto. Pode ser que sim. Mas convém ter em conta estas realidades ou metarrea-

←

**N.ª S.ª do Alcamé, Vila Franca de Xira.**

Paulo Pereira.

↓

**Lanternim do pombal.**

Paulo Pereira.

↘

**Pombal de Santo Antão do Tojal.**

Paulo Pereira.

lidades (para não ferir suscetibilidades). Um dia podem revelar-se úteis no quadro dos estudos da Geografia Sagrada greco-romana e medieval, e sobretudo no domínio ainda mal estudado das chamadas «geografias cognitivas» — as que não correspondem ao mapeamento canónico do mundo como o conhecemos, pelo menos no mundo ocidental.

Porque a geografia sagrada ou utilitária — mas onde reside a fronteira? — surge claramente nos escritos do século XVIII durante o Iluminismo. É o caso do posicionamento do Convento de Mafra. É fácil de comprovar a existência do projeto da abertura de uma estrada entre a capital e Mafra desenhada e calculada por Manuel da Maia<sup>25</sup>, de resto na altura o técnico mais hábil para a realização desse projeto; do mesmo modo e na mesma altura avança o projeto da divisão de Lisboa em *dois meridianos*, projeto de caráter mítico-religioso, quando da instituição da Nova Patriarcal.

A orientação poente da Igreja do Real Edifício de Mafra, por sua vez, encontra em linha reta o promontório de S. Julião, onde uma capelinha com vários símbolos decorrentes do chamado hermetismo

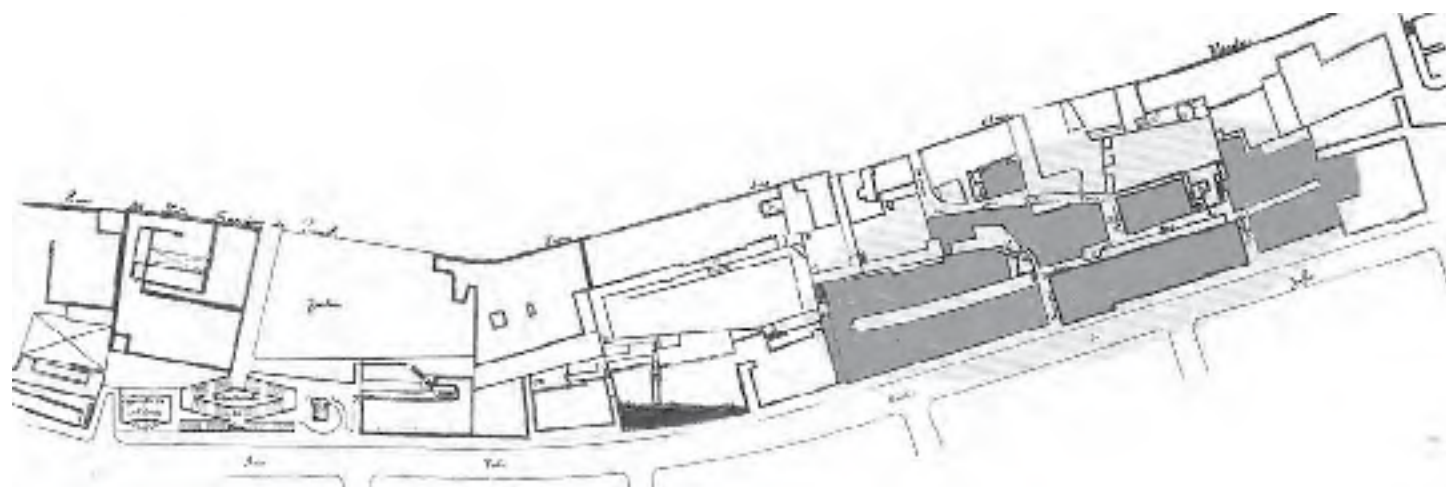
católico sinaliza a excecionalidade do lugar. A capelinha ergue-se precisamente sobre uma imensa falha ou furna, que parece comandar todo o horizonte marítimo, com estrondosa eloquência.

Quem seria, também, o especulativo que decidiu, após a construção de S. João do Tojal, palácio do Patriarca de Lisboa (o mesmo que promoveu a separação de Lisboa e do respetivo bispado em duas partes — Oriental e Ocidental<sup>26</sup> como *anamnese de Roma*, e com a cumplicidade do monarca D. João V), mandar erguer em plena várzea, do outro lado do rio, mas nas suas possessões, duas igrejinhas perfeitamente alinhadas com Tojal, mais precisamente com a *lanterna da torre-pombal* erguida no extremo do jardim? Manuel de Azevedo Fortes?

**Arquiteturas escondidas:  
as tercenas do Marquês**

Outras arquiteturas foram absorvidas no miolo da cidade nova. Estas tercenas integrariam, porventura, uma parte já aterrada que certamente Carlos Mardel previra no seu projeto (iniciado conjuntamente com Custódio Vieira e





superintendência de Manuel da Maia<sup>27</sup>, «Explicação do Caes Novo», de cerca de 1742 (AHMOP) para a construção de uma marginal com elementos de apoio às atividades portuárias e diversos cais, ligando a Ribeira antiga às residências nobres que por essa altura já se construíam na frente de praia a poente e que mais tarde iriam configurar as Janelas Verdes e o seu prolongamento, pela Junqueira.

Só este programa justifica a intervenção num conjunto de tercenas ou armazéns, situado a poente da praia de Santos, e que hoje constitui um dos mais menos-prezados elementos do património da cidade. Trata-se de cinco corpos autónomos mas articulados, conhecidos como tercenas de José António Pereira. O conjunto — porque de um conjunto se trata — seria substancialmente maior do que hoje se nos apresenta. Carlos Caetano<sup>28</sup>, que praticamente as redescobriu, propõe recuar a data da sua origem para o reinado de D. João III<sup>29</sup>, pelo que passariam, assim, a integrar o conjunto de edifícios de apoio marítimo da Ribeira de Lisboa da zona de Cata-que-Farás.

O painel de azulejos do Museu do Azulejo (c. 1700-1725) representando uma extensa panorâmica da cidade a partir do rio, exhibe vários edifícios nesta área, com uma correnteza de blocos com fenestração pequenas e que constituem, decerto, a representação dos

armazéns já existentes. A planta de Carlos Mardel, já posterior, é, no entanto, pouco esclarecedora a este respeito. A planta de Lisboa de Filipe Folque identifica uma frente construída junto ao rio Tejo, antes do aterro que irá estruturar a nova frente avançada fluvial que conhecemos hoje como Cais de Santos e da Ribeira<sup>30</sup>.

Uma planta da Torre do Tombo é já muito precisa. Nela se percebe que o conjunto era maior e que uma parte dos armazéns destes conjuntos, situados a nascente, foram demolidos e substituídos pelos prédios de banda que ali se encontram, ocupando porém, precisamente, a mesma posição dos edifícios que os antecederam, estando os atuais ainda ligados residualmente à atividade de transitários diversos, o que denota a vocação da zona no que respeita aos despachantes desde, provavelmente, os tempos de... D. Manuel.

A panorâmica de Lisboa de cerca de 1770-1780, que se encontra na Academia Nacional de Belas-Artes, dá-nos deste preciso local uma visão pormenorizada e preciosa. Com efeito, é impressionante a sequência de tercenas.

Mas logo neste local, estas encontram-se interrompidas. Ora, o facto conjuga-se com duas hipóteses que se podem assumir em simultâneo: existiu um conjunto importante de tercenas desde tempos recuados — provavelmente

desde o tempo de D. João III — que foi substituído ou destruído por um incêndio (ou explosão); por outro lado, o desenho mostra neste local, em frente ao Palacete Pombal, entulhos (ruínas das antigas tercenas? materiais para sua construção?), o que se compagina com a datação estimada com alguma precisão pelos trabalhos de escavação realizados quando aqui se pretendeu, sem êxito, erguer o projeto África Cont, levando à datação de 1785 obtida por carotagem pelo arqueólogo Rodrigo Banha da Silva.

O certo é que as construções atuais se encontram datadas por duas lápides, o que atesta apenas a campanha mais recente de obras, mas não a mais antiga: uma das lápides refere a data de 1801, voltada para o «caes»; a outra refere «IOZE ANTO/NIO PEREIRA/ABRIL DE 1805». Uma e outra concordam com a fachada mais aparatosa que deita para a Avenida 24 de Julho. Este bloco, com três panos de desenho simétrico, possui um corpo central distinto, com dois arcos rasgados num capeamento de pedra bem aparelhada de tonalidade neoclássica. Os cunhais são em cantaria e destacam-se pelo seu recorte das paredes tratadas a reboco. O fascínio deste conjunto advém da conjugação de vários volumes, todos eles com expressão idêntica, situando-se por detrás deste corpo mais adjetivado, e praticamente escondidos. Com janelas qua-



←

**Panorâmica de Lisboa de  
cerca de 1770-1780.**

Arquivo Nacional  
de Belas-Artes.

**Planta da zona da  
Rocha de Óbidos**

Tombo, ANTT, maço  
5305, Ministério do Reino  
— Direção-Geral da  
Administração.  
Política e Civil (CAETANO:  
2004) a partir  
da planta de Filipe Folque).

**Tercenas. Beco da Galheta.**

Paulo Pereira.

drangulares guarnecidas de cantaria, sobrepujados na espessura dos muros por arcos de descarga em tijoleira, estes edifícios, hoje descascados, possuem cunhais de cantaria e paredes lisas erguendo-se à altura de um 3.º andar. Entivados por arcos-botantes e por passagens em arco, dir-se-ia tratarem-se de «darsene» venezianas...

Se a génese remota destas tercenas é difícil de determinar, já a sua relação com o mercador José António Pereira encontra-se bem documentada. Com efeito, era seu o belíssimo Palacete Pombal<sup>31</sup>, cuja frontaria deita para a Rua das Janelas Verdes, enquanto o logradouro a tardoz é virado para o Tejo, dando, precisamente, sobre os blocos de armazéns. Um destes, o mais recuado, constitui o embasamento para a parte do palacete que vence o desnível enorme entre a Rua das Janelas Verdes e o afloramento onde assentam os armazéns, cerca de 3 m mais abaixo.

Um dos arcos existentes sustenta uma escada que liga o jardimzinho do palacete a um terraço que é nada mais, nada menos do que a cobertura plana de um dos armazéns. O aspeto utilitário da construção dos armazéns contrasta com a composição do palacete, cujo projeto atribuo a G. Giacomo Azzolini (1723-1791)<sup>32</sup>. De toda a maneira, este conjunto, em contradição com o que acontece com a sua desqualificada envolvente, é

da máxima importância patrimonial e é objeto, neste momento, de vários trabalhos de alunos da FAUL com resultados aliciantes. O entorno deve ser valorizado e deve permitir uma requalificação gradual mas consistente deste lugar, com novos circuitos e uma qualidade quer ambiental/urbana quer de desenho contemporâneo claramente compatível com a excecionalidade das tercenas (as derreadeiras — ou as que restam do processo de transformação dos cais e porto de Lisboa).

**Arquiteturas desaparecidas:  
o «Porto-Franco»**

Já perdido, mas de referência obrigatória, seria a «Alfândega Nova», ou «Porto-Franco», erguido por Francisco Saverio Fabri<sup>33</sup> sobre o demolido e obsoleto Forte da Junqueira. A estrutura construída por Fabri segue o embasamento do forte, mas apenas no seu perímetro. Na realidade, trata-se de uma construção completamente inovadora e com uma linguagem plenamente neoclássica, jogando já com a ideia de «tipologia».

Tratava-se de um edifício com uma disposição semelhante, em planta, à do Terreiro do Trigo, mas apenas com um pavimento. O elemento que lhe conferia uma imagem «falante» era, naturalmente, a fachada principal, virada para a

frente fluvial e com um cais de descarga a todo o comprimento.

Mas a composição surpreenderia pelo seu evidente carácter «moderno», composta — em perfeita simetria — por um corpo central em cantaria com cinco vãos de volta perfeita — o do meio mais alto — e dois corpos nos extremos com meias aletas e um vão de passagem. O coroamento é feito, à maneira de outras obras de Fabri, por pináculos piramidais e esferas.

Estes e outros factos arquitetónicos encontram-se no âmbito do que chamei arquiteturas «marginadas». Uns porque a sua materialidade é escassa ou difícil de comprovar, como aconteceu para o exemplo das torres/faróis e das referências costeiras, com um acompanhamento de mitologia, da mais poderosa que há, ainda por cima. Outros porque a sua vetustez, a sua posição escondida, apesar da valia arquitetónica e de ajudarem a descrever o que seria a frente ribeirinha antes dos aterros de finais do século XIX e durante o século XX — quando o rio era uma linha de água e montes recortados na outra margem para deleite de nobres e religiosos numa sociedade mercantilista, se fizeram esquecer.

Devemos, no entanto, abrir o espírito crítico a estas realidades pretéritas para pensar nas atuais. Outras desapareceram por completo, mas constituem uma «memória» que deve ser reavivada, para





↑

O «Porto-Franco» na planta de Lisboa.

Filipe Folque, 1856-1858.

se avaliar a importância de tipologias que entretanto parecem ter sumido, deixando apenas um rasto de lembrança, um património quase que — apenas, e como gosto de dizer — atmosférico. Outras merecendo indagações profundas, para abrir *dossiers* e reafirmar o papel patrimonial que ainda podem — e devem — assumir. Conto voltar a estes assuntos...

## NOTAS

1. Cf. CORBOZ, André — *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Paris: Éditions de L'Imprimeur, 2001.

2. Sobre este assunto, v. adiante.

3. Que eu saiba, trata-se de um estudo por fazer e da maior importância, especialmente na zona da Estremadura do Baixo Tejo e do Baixo Sado, para os séculos xv a xviii.

4. Uma conexão com a geografia e a arquitetura vernacular é essencial, bem como com a cartografia antiga, do século xvi ao xviii.

5. Campo de estudo em franca expansão. Referências não faltam: conhecem-se bem os casos de Monção, Caminha, Valença do Minho, Chaves, Miranda do Douro, Viana da Foz do Lima ou Tomar. Cf. ROSSA, Walter — *A cidade portuguesa. História da Arte Portuguesa*, vol. III (dir. Paulo Pereira). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 233-323; *A cidade portuguesa. A Urbe e o Traço*. Coimbra: Almedina, 2002, pp. 234-241; TEIXEIRA, Manuel C., e VALLA, Margarida — *O Urbanismo Português. Séculos XIII-XVIII Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, pp. 25-30. O recente livro — que intensamente recomendo — de TRINDADE, Luísa — *Urbanismo na Composição de Portugal*. Faculdade de Arquitetura, Imprensa da Universidade Coimbra, 2010 [tese de doutoramento em Arquitetura], deita uma

nova luz sobre estes exemplos mais antigos de gênese medieval. Sugiro ainda o estudo do bairro de Troino em Setúbal pelas suas implicações. A designação conferida à península de Troia, em frente a este bairro de Troino, em Setúbal, um bairro de pescadores, não se encontra devidamente documentada. Registe-se, todavia, o facto de os lugares designados por «Troia» incluírem, claro está, a Troia «original» da Ásia Menor, escavada por Schliemann, mas também Troyes, em França, bem como as variantes toponímicas que designam lugares onde se verifica a existência de labirintos desenhados em pedra ou na turfa — inúmeros na Escandinávia, como, por exemplo, *Trojeborg* e *Troborg*, e frequentes na Alemanha e em Inglaterra, como em *Troy* (Summertown) ou *Troy* (Hillbury). Uma investigação mais precisa constatará que existe permanentemente uma relação dos topónimos em «Troia» com o conceito de «cidade amuralhada» e a noção do «labirinto» tradicional. Voltarei a este assunto noutra artigo.

6. Um caso excepcional: Manique do Intendente já trabalhado por MARQUES, Cátia Gonçalves — *Manique do Intendente. Uma Vila Iluminista*. Coimbra: FCTUC, 2004 [tese de mestrado integrado].

7. Sugiro o estudo de dois geoglifos conhecidos de gênese incerta: a Espada da Ordem de Santiago e a Concha do Peregrino em Góis e nas imediações do rio Ceira. Melhor identificados em BRÁS, Mariana — *Um Roteiro para a Serra do Açor. Novos Traçados e Reabilitação Rural Dinamizadores de Uma Região*. Lisboa: FAUL, 2014 [tese de mestrado integrado em Arquitetura].

8. Tomar é o caso mais eloquente: encontra-se estudado mas outros existirão, decerto. Cf. GÂNDRA, Manuel J. — *Os Templários na Literatura* [antologia]. Lisboa: Hugin, 2000, p. 202; cf. ROSSA, Walter — *A Urbe e o Traço*. Coimbra: Almedina, 2002, pp. 233-234; VILAMARIZ, Nuno de — *Castelos Templários em Portugal*. Lisboa: Esquilo, 2010. Cf. BATATA, Carlos — *As Origens de Tomar — Carta Arqueológica do Concelho*. Tomar: Centro de Estudos e Proteção do Património da Região de Tomar, 1997. Sobre o urbanismo de Tomar, cf. ainda CONDE, Manuel Sílvio Alves — *Uma Paisagem Humanizada — O Médio Tejo nos Finais da Idade Média*. Cascais: Patrimonia Histórica, 2000, 2 vols. Sobre anamnese e arquitetura sugiro, também, o estudo de Braga e Évora, que não foram ainda escrutinados deste ponto de vista pese embora a riquíssima bibliografia existente.

9. Cf. Gandra, op. cit.; Cf. CORBOZ: 2001, pp. 21-61.

10. Está por fazer a história da cartografia terrestre e a sua ligação com o urbanismo. Embora existam estudos que reconhecem a importância das ciências cartográficas e tratados monograficamente alguns testemunhos, carecemos ainda de uma visão consistente, para os séculos xv a xviii que junte os conhecimentos de

arquitetura e urbanismo com os de cartografia *tout court*, da agrimensura, gromática e geodésica, para não dizer mesmo de geomancia. Enfim, esta opção cartesiana, que obriga a uma transposição de planos sucessiva e encadeada que ao próprio cartesianismo parece querer esquivar-se, é uma das características do pensamento iluminista ou de uma fatia significativa do chamado «hermetismo católico», que parece ter abundado em Portugal no contexto joanino, josefino ou mariano. Para um começo altamente promissor cf. sobre as práticas de agrimensura e gromática, v. apontamentos na excelente síntese de BUENO, Beatriz P. Sequeira — *A iconografia dos engenheiros militares no século xviii: Instrumento de conhecimento e controlo do território. Universo Urbanístico Português, 1415-1822*. Lisboa: CNCDP, 1998, pp. 87-118, particularmente as referências pp. 103 e seguintes.

11. SEIXAS, José de Figueiredo — *Tratado da Ruação para Emenda das Ruas, das Cidades, Vilas e Lugares deste Reino*, mss cod 6961. Biblioteca Municipal do Porto. Recomendo vivamente Cf. GOMES, Luís Miguel — *Geometria nos Traçados Urbanos de Fundação Portuguesa, o Tratado da Ruação de José Figueiredo Seixas*. Lisboa: ISCTE, 2006 [tese de mestrado integrado]. MOREIRA, Rafael (RM), e SEIXAS, José de Figueiredo — *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira. Presença: Lisboa, 1989, pp. 443 e 444; v. ainda MOREIRA, Rafael — *Uma utopia urbanística pombalina: O tratado da ruação de José de Figueiredo Seixas. Pombal Revisitado*. Lisboa: Editorial Estampa, vol. II, 1995, pp. 131 a 144.

12. Cf. PEREIRA, Paulo — *Edifícios discretos. Cadernos de Morfologia Urbana*: Lisboa: FAUL, n.º 2, 2012, relativamente a Manique mas procurando lançar outras pistas.

13. Sobre a receção e fortuna da geodesia em quadratura nos Estados Unidos da América e a sua relação com o abade Correia da Serra cf. MOREIRA, Ana — *Utopias Territoriais do Iluminismo em Portugal*, Universidade de Coimbra: FCTUC, 2006 [dissertação de mestrado em Arquitetura]. O facto é que existiram precedentes. Alguns ingleses, e logo no século xvi quando da circunscrição das colónias britânicas da Nova Inglaterra [concessão da Virgínia, em 1606 e em 1632; da Pensilvânia em 1681; da Carolina do Norte, por Robert Montgomery, em 1717 (a quem se deve, aliás, a fascinante proposta de ordenamento de Azilia, uma pura utopia urbana); no Ohio, por H. Bouquet, em 1765], facto que pode ter sido do conhecimento de Seixas no seu contacto com a importante colónia inglesa do Porto — que de resto terá suscitado a sua conversão estética, passando de arquiteto *rocaille* de matriz sul italiana (na sua Igreja da Ordem Terceira do Carmo) a proponente de um neoclassicismo precoce (na Igreja da Lapa, Porto).

14. Cf. a este respeito a excelente síntese de SALCEDO, Jaime — El modelo urbano aplicado a la América Española: su génesis y desarrollo teórico práctico. *Estudios sobre Urbanismo Iberoamericano. Siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1992, pp. 9–86. (Chamei já a atenção para o papel dos pelourinhos em Portugal na disseminação da «lei» e do regimento das povoações, mas o tema merece aprofundamento em termos de história urbana e não apenas histórico-artística, à qual se tem mantido acantonado. O mesmo se diga a propósito desse esquecido tipo de monumentos que são os «padrões», tão fielmente adotados pelos portugueses na expansão territorial. Cf. PEREIRA, Paulo — Padrão. *Espírito da Terra*, col. «Lugares mágicos de Portugal», 2.ª ed, vol. VII. Lisboa: Temas & Debates, 2009, p. 78; do mesmo autor, Pelourinho. *Op. cit.*, pp. 79–81. Cf. GOMES, Paulo Varela — «Jornada pelo Tejo»: Costa e Silva, Carvalho Negreiros e a cidade pós-pombalina. *Monumentos*. Lisboa: DGEMN, n.º 21, 2004, pp. 132–141. Cf. ASSEN DE OLIVEIRA, Lisete — O espaço da colonização açoriana na ilha de Santa Catarina: Suas particularidades e suas marcas no presente. *Universo Urbanístico Português, 1415–1822*. Lisboa: CNCDP, 1998, pp. 409–422.

15. Quanto à topografia global e à maçonaria é necessária uma menção ao Obelisco da Memória da Ilha Terceira, nos Açores: trata-se, como já oportunamente referi noutro escrito, «do mais importante monumento declaradamente maçónico do país. É um obelisco de forma piramidal — ou melhor, de uma 'pirâmide-obelisco', conjugando a noção de piramídon com o obelisco de culto solar — de referências magicamente egípcias. Erguido em 1845 no lugar onde antes se implantava o castelo, comemora o desembarque de D. Pedro IV na Terceira — ele próprio um maçom, iniciado na maçonaria no Rio de Janeiro em 1822. O desembarque teve lugar em 13 de Março de 1832 e a Ilha Terceira foi a primeira a ser pisada pelo rei, quando da implantação do regime liberal no reino. Não podemos deixar de ver nele uma espécie de um grande marco geodésico, como que marcando o centro virtual de um Império». Cf. PEREIRA, Paulo — *Idades do Ouro*, col. «Lugares mágicos». Lisboa: Temas & Debates, 2.ª ed., vol. III, 2009, p. 214.

16. Cf. a este respeito, OLIVEIRA, Maria Manuel — *Memoriam na Cidade*. Braga/Guimarães: Universidade do Minho, 2006 [tese de doutoramento].

17. Embora deteste em qualquer texto meu o «etc.» sou aqui forçado a introduzi-lo uma vez que existe um sem fim de exemplos, cujo limite é, apenas, a memória e a imaginação... Percebe-se, também, que cada um dos exemplos pode dar origem a um artigo ou mesmo a uma tese...

18. A única tese global sobre o assunto é a imprescindível tese de GIARDINA, Baldassare — *Navigare necesse est. Lighthouses from a Antiquity to the*

*Middle Ages*. Oxford: *BAR International Series-2096*, 2010.

19. João Pires é aluno finalista do curso de Arquitetura (mestrado integrado de Arquitetura) da FAUL. Encontra-se em preparação um estudo da sua autoria, e um trabalho conjunto para testar algumas das suas hipóteses, reservando notícias para mais tarde quanto ao andamento do projeto.

20. HOLANDA, Francisco de — *Da Fabrica que Falece à Cidade de Lisboa*. Mss. 1571, fol. 25 r (Biblioteca da Ajuda).

21. *Cenabum* = umbigo em indo-europeu (*umb*). Cf. DELAMARRE, Xavier — 1. *cenabum* «l'omphalos». *Nouvelle Revue d'Onomastique*. Paris: [s. n.], n.º 51, 2009; v. também DELAMARRE, Xavier — Noms de Lieux Celtiques de l'Europe Ancienne (-500/+500). *Dictionnaire*. Paris: Errance, 2012.

22. Sugestão colhida de um livro especulativo mas interessante de PIRES, Célio Rolinho — *O País das Pedras*. [Edição de Autor], 2000, pp. 258–260.

23. Cf. CUNLIFFE, Barry — *Britain Begins*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013; v. também CUNLIFFE, Barry — *Europe Between the Oceans: 9000 BC–AD 1000*. Yale: Yale University Press, 2011; *idem* — *Facing the ocean: The Atlantic and its peoples, 8000BC – AD1500*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001; KOCH, John T., e CUNLIFFE, Barry (ed.) — *Celtics from the West 1*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2012; *Celtics from the West 2*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013.

24. Preparo sobre este assunto um trabalho de crítica das fontes e de análise dos materiais arqueológicos, na sequência do interesse suscitado recentemente pelo livro de ROBB, Graham — *The Ancient Paths. Discovering the Lost Map of Celtic Europe*. Londres: Picador, 2013. Já abordei o assunto num pequeno artigo: PEREIRA, Paulo — Sagres e S. Vicente: Templo. *Abismo. Enigma. Cadernos Vicentinos*. [No prelo], 2015.

25. É sobretudo relevante o caso de Manuel da Maia, que um documento dá como responsável pela «indagação das águas para a Real obra de Mafra, a que não só demarcou o caminho, e fez a sua representação, alçados e ponderações» e por «sinalar meridianas assim em Mafra como em outras partes», além de «balizar estradas em linha recta». Livro de Registo da Câmara, 207, fls. 125r–126v, a 14 de junho de 1738, Arquivo Histórico de Mafra. Ver ainda fl. 45v, 1739. Cf. GANDRA, Manuel Joaquim — Mafra mítica, hermética e simbólica. *Da Vida, da Morte e do Sagrado na Região de Mafra*. Mafra: C. M. Mafra, 1998, pp. 153–223. V. ainda, GANDRA, Manuel Joaquim — Anotações para a devolução do compasso aos olhos. *Op. cit.*, Mafra: C. M. Mafra, 1998, pp. 9–40.

26. Com a instituição da Basílica Patriarcal na Capela Real. Então, tudo foi feito por D. João V para obter para essa capela

as prerrogativas rituais e litúrgicas que faziam da Basílica Patriarcal o simulacro de S. Pedro de Roma. Instituiu-se mesmo um meridiano dividindo Lisboa em duas partes: Lisboa Ocidental, onde se encontrava a Nova Basílica Patriarcal, e Lisboa Oriental, onde permanecia a Patriarcal antiga, na Sé de Lisboa. Com a mutação de Lisboa em Nova Roma, criando-se, numa operação administrativa-urbana sem precedentes, «dois hemisférios e doze bairros», à semelhança de Roma, por alvará régio datado de 1 de janeiro de 1717. O Cardeal Patriarca de Lisboa era D. Tomás de Almeida (1670–1754), com aparente contenção e modéstia, viria a criar um albergue destinado às deslocações do monarca à obra de Mafra, que então laborava, na sua quinta de Santo Antão do Tojal. Cf. PEREIRA, José Fernandes — *A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa*. Lisboa: Quimera, 1991.

27. Cf., a este respeito, MURTEIRA, Helena — Lisboa antes de Pombal: Crescimento e ordenamento urbanos no contexto. *Monumentos*. Lisboa: DGEMN, n.º 21, set. 2004, pp. 50–58; ainda, da mesma autora, *Lisboa. Da Restauração às Luzes*. Lisboa: Presença, 1999.

28. Cf. CAETANO, Carlos — *A Ribeira de Lisboa. Na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*. Lisboa: Pandora, 2004, pp. 137–146.

29. *Idem, ibidem*.

30. Outra panorâmica, muito imprecisa esta, que se ficou a dever ao francês Bernardo de Cauila (1763–1789), na Biblioteca Nacional, essencialmente impressionista, representa nesta frente um conjunto de edifícios com telhados de águas e fenestração em série, que podem muito bem ser estes mesmos armazéns, condensados e simplificados em desenho.

31. Ganhou o nome que o celebrizou quando a filha do seu comprador, Joaquim José Fernandes, Maria do Carmo, casou com o 6.º marquês de Pombal, D. António de Albuquerque e Lorena.

32. Na realidade, constitui um exemplar equilibrado de arquitetura palaciana neoclássica (ou classicista, para ser mais preciso) com uma fachada acentuada no seu tramo central por um frontão academicamente triangular. O piso térreo é revestido por cantaria aparelhada, de lioz branco, sobre o qual se levanta o andar nobre. Para o lado da rua possui apenas dois pisos aparentes, sendo no restante de três pisos.

33. Sobre Fabri e de algumas das suas obras cf. CARVALHO, Ayres de — *Os Três Arquitectos da Ajuda*. Lisboa: [Edição de Autor], 1979; para a contextualização da produção de Fabri (e de Costa e Silva) cf. GOMES, Paulo Varela — *Expressões do Neoclássico*. Lisboa/Porto: Fubu Editores, 2009; sobre a igreja de Tavira cf. FERNANDES, Carla Varela — *A Igreja de Santa Maria do Castelo de Tavira*. Tavira: Colibri/CMT, 2000.

# Uma história do presente: inscrição e mobilização do património na cultura escolar no final de Oitocentos

Jorge Ramos do Ó  
António Henriques  
Instituto de Educação, Universidade de Lisboa





O último quartel de Oitocentos assistiu à consolidação de uma discussão em torno da temática da herança patrimonial nos círculos do poder político e à sua duradoura inscrição na agenda educativa. A nossa hipótese é que a problematização então construída ao redor dos vários tesouros artísticos é em boa medida reconhecível na atualidade como evidência naturalizada e como a grande bandeira do resgate e do cimento da identidade portuguesa. Ora, o campo da educação escolar é por certo aquele em que mais intensamente reverbera esta dinâmica paradoxal, entre o vazio e o excesso de discurso sobre a potência dos artefactos do passado. Este artigo procura surpreender, em dois momentos próximos,

o essencial do gesto histórico que pela primeira vez sistematizou e reclamou a valorização no campo educativo de *uma gramática visual da memória coletiva*, e cujos sentidos são ainda globalmente reconhecíveis.

Tomaremos a discussão de projetos de alteração do ensino das Belas-Artes, protagonizada nas décadas de 70 e 80 por Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), então o mais informado especialista do ensino artístico e grande defensor do relançamento do imaginário tradicional português a partir do *design*; e o da reforma do ensino de 1894-1895, assinada pelo político e pedagogo Jaime Moniz (1837-1917). Falaremos de alunos e de operários.

### Uma transmissão de saberes

Comecemos por esta última iniciativa governamental, de resto celebrada como a mais importante, informada e moderna reforma da instrução feita até então em Portugal (Ó: 2009). A ideia de herança plasmada na iniciativa subscrita por Jaime Moniz tinha, pelo menos, uma expressão formal e uma expressão curricular. Formal quanto aos mecanismos pelos quais o conhecimento transitava entre professores e alunos; curricular quanto à centralidade de papel que quatro disciplinas (português, história pátria, latim e matemática) desempenhavam, sendo que as duas primeiras, português e história, eram cruciais para a propagação da ideia de herança.

A reforma de Jaime Moniz incorporou a necessidade de uma forte relação baseada numa *transmissão* de saberes. Aos professores competia a exposição dos conteúdos pela primeira vez codificados pelo governo — na verdade nunca até então haviam sido publicados e minuciosamente estruturados programas de ensino oficiais iguais para todos os alunos, assim

como igualmente se aprovaram pela primeira vez entre nós manuais escolares para as várias disciplinas.

O regulamento geral do ensino secundário de 1894-1895 referia-se, expressamente, à realização de uma forma de ensino nas classes superiores (sexto e sétimo anos dos liceus) em que o professor tomava a palavra, parava com a frequência necessária indagando os seus alunos sobre quão exata tinha sido a aquisição dos conhecimentos, retomava a palavra e criava um ritmo não só entre exposição e perguntas mas entre matéria nova e rememoração de matéria explicada.

Jaime Moniz foi inspirado pela prática pedagógica de numerosos países e era admirador em particular dos progressos na instrução do Estado prussiano. Do ponto de vista curricular, tendo feito um longo périplo pelos sistemas de instrução secundária de um conjunto vasto de países, Jaime Moniz concluiu pelo convirjo em todos eles da importância de quatro disciplinas.

«Pode dizer-se que em geral a respetiva língua pátria ou língua do ensino tem cabimento em todas as classes; que

da mesma sorte tem representação em todas as classes a matemática; que a história vem mencionada na totalidade ou quási totalidade das classes.» O mesmo se constatava para o latim (Moniz: 1918, pp. 389-390). Do programa de história e do de português analisamos algumas passagens.

### O esplendor: Jerónimos e Batalha

O programa do ensino da história publicado em 1895 dizia que o estudo desta disciplina, ao desenvolver o sentido histórico através da indagação dos factos e do julgamento das coisas, se abria ao «amor da pátria, por meio do conhecimento dos factos históricos praticados por nossos maiores» (Decreto de 14 de setembro de 1895: p. 732).

O estudo da história e o afeto pela pátria, indissociáveis, estavam ligados quer a uma ideia de grandeza, esplendor e notoriedade quer a um regulador do comportamento moral. Aquele acesso aos maiores feitos era efetuado, na primeira classe, maioritariamente pelo estudo de biografias de «indivíduos extraordinariamente celebrados» e dos



«feitos gloriosos ou heroicos que se ligam com estes indivíduos»; nas classes seguintes, pelo estudo dos legados dos povos orientais, das civilizações grega e romana e pelo estudo comparativo da história.

O programa para a V classe (quinto ano) fazia referência explícita a dois monumentos: a Batalha e os Jerónimos, como representantes do «período do esplendor» de Portugal; para a VII classe (sétimo ano) referiam-se os «monumentos de arte mais notáveis», enquadrando o estudo das belas-arts, da arquitetura e da pintura. A reforma assinalava que o ensino da história deveria promover «o desenvolvimento da vontade moral, pelo exemplo saudável da energia humana posta ao serviço de nobres causas» (Decreto de 14 de setembro de 1895: p. 731).

### **O ensino artístico como reorganizador intelectual do País**

O comportamento moral, a sensibilidade artística e o afeto pela pátria estavam longamente descritos no programa de português. Ali se podia ler que «os

sentimentos estéticos, pela sua afinidade com os sentimentos morais, desenvolvem-se concomitantemente com estes no estudo das letras» (Decreto de 14 de setembro de 1895: p. 719).

Um exemplo dessa situação era dado numa passagem de *Os Lusíadas*, em que o protagonista não era só um herói, mas um herói que retirava essa condição (também) por ser protegido do rei e protetor da ordem: «Quando em Camões vemos morrer no hospital, em pobre leito, um herói como Duarte Pacheco Pereira, que ao rei e à lei servira de muro, não só surge claro em mente o triste quadro traçado em breves palavras pelo poeta, mas agitam-nos a alma o sentimento de repulsão pela injustiça, e o desejo de afastar do mundo.» (Decreto de 14 de setembro de 1895: p. 719.) A leitura de cantos escolhidos do livro de Camões era obrigatória nas IV e V classes (quarto e quinto anos), sendo o autor objeto de leitura igualmente na VI classe.

A necessidade do estudo e da consolidação de um sentimento estético foram igualmente evocados com insistência pelo pedagogo e historiador da arte Joaquim de Vasconcelos, outro admirador

↑

**Liceu Pedro Nunes, sala de aula, s. d.**  
Arquivo Liceu Pedro Nunes.





**Liceu José Estevão, sala de ciências naturais, c.1928.**  
Arquivo Liceu José Estevão.



**Liceu José Estevão, biblioteca, c.1928.**  
Arquivo Liceu José Estevão.

confesso da educação na Prússia. Tratando do ensino do desenho como «base principal de todas as artes plásticas» (Vasconcelos: 1877, p. 17) e reclamando, antes de todos os museus, por museus de arte industriais e por escolas de arte aplicada, Vasconcelos tinha em mente o desenvolvimento do ensino artístico nas academias de belas-artistas de Lisboa e do Porto — quarenta anos depois da sua criação oficial em 1836 — nas quais estavam em causa o ensino da arquitetura, da escultura, da pintura, da gravura, da arte aplicada à indústria e da música, de que tirava uma consequência lógica: «Nada produziria resultados tão benéficos como a reorganização do movimen-

to intelectual do país, e sobretudo o estudo e a resolução das questões ideais da ciência e da arte.» (Vasconcelos: 1877, p. vii.)

### **Não há civilização sem apreço pela arte**

A ideia central era a de que nenhuma evolução nas questões referidas, nessa reorganização intelectual, poderia ser feita sem ser alicerçada no estudo da herança pátria. Analisando um relatório que pretendia, nos anos 70 do século XIX, resolver uma tríplice questão (reformular o ensino das belas-artistas nas academias de Lisboa e do Porto; organizar um museu de pintura, escultura, desenho, gravura, arte ornamental e arqueologia; e providenciar a conservação e reparação dos monumentos e objetos históricos) Joaquim de Vasconcelos expunha «a indiferença da maioria e da minoria culta», ambas responsáveis por não aumentar a herança do passado, incapazes de conservar o que tinham herdado e indiferentes à ruína, dispersão e alienação de obras de arte; e expunha o «cunho do

mau gosto» nessa maioria, a quem faltavam «os primeiros elementos do senso artístico» (Vasconcelos: 1877, p. 4).

O estado de negligência para com os monumentos, com uma ou outra exceção, tinha genericamente a ver, para além da passagem do tempo, com outras duas causas maiores: a destruição voluntária, pura e simples; e a deturpação dos estilos arquitetónicos, situação que entroncava diretamente na necessidade das aprendizagens escolares.

### **O relançamento da tradição: artes e ofícios**

De todo o modo, a principal aposta de Joaquim de Vasconcelos consistiu em mostrar que a produção artística não podia continuar a ser socialmente entendida como um bem imaterial, um epifenómeno. Podemos imaginar a surpresa dos seus contemporâneos quando, recorrendo-se da linguagem e dos argumentos próprios dos economistas, declarou: «calcular o que nos custa a nossa inferioridade neste ramo do ensino [o do desenho] seria uma revela-



→

**Liceu Passos Manuel, sala de aula.**

Arquivo Liceu Passos Manuel.

**Liceu Passos Manuel, gabinete de geografia, s. d.**

Arquivo Liceu Passos Manuel.



ção curiosa, mas assustadora; o público ficaria abismado ao ver que uma coisa aparentemente tão *fortuita* produz um *deficit* enorme, não diremos já enquanto ao resultado ideal (a falta de uma grande Arte) mas tão somente ao resultado material, imediato»; «é preciso que a arte seja o pão quotidiano de todos e que esse pão seja barato e de fácil digestão» (Vasconcelos: 1 de outubro de 1877, pp. 1, 3 e 5). E daqui deduziu uma inversão de hierarquia, defendendo para o futuro «a prioridade das escolas de aplicação sobre as Academias, na organização de todo e qualquer ensino sobre as Belas Artes» (Vasconcelos: 1877, pp. 55).

Nestes termos, a sua proposta direcionou-se para o estabelecimento de uma nova relação entre a arte e a indústria. Regressou de novo aos exemplos vindos do estrangeiro, desta vez de Inglaterra. Referiu-se à School of Design, criada em 1837, e que foi a primeira a ter «em vista a instrução da classe industrial na aplicação da arte às várias indústrias» (1 de outubro de 1877, pp. 1, 3 e 5), para se deter em longas considerações sobre o Museu de South-Kensington, aparecido no ano de 1852 e só «vagamente» conhecido em Portugal, onde «se ensina a arte aplicada à indústria, isto é: uma coisa que nunca ninguém viu ensinar em

academias, uma coisa que, não obstante, revolucionou profundamente o velho mundo» (Vasconcelos: 1878, pp. VIII-IX). Com efeito, ali se vinha praticando uma inovadora forma de educação popular. Explicava que «o artífice», quando visitava o museu, «não procura o quadro histórico ou mitológico, a escultura clássica ou as formas eruditas que caracterizam a construção arquitectónica; aquilo que deseja ver e estudar são os modelos das artes menores, que poderá aproveitar na sua oficina» (Vasconcelos: 1916, p. 294). Ora, era «a falta» de uma aprendizagem feita nestes moldes que lhe aparecia como «a principal causa do estado de decadência da indústria portuguesa e da pobreza, para não dizer da miséria, da nossa classe operária». A deriva para o tesouro etnográfico, como expressão do sentimento nacional, era natural neste contexto. Propôs então uma estreita ligação da escola com a oficina, porque só dessa forma se haviam de perpetuar as «indústrias caseiras», ou seja, aquelas que «conservam no operário, de geração em geração, as aptidões» e «são o fruto do trabalho de séculos e a manifestação do génio popular nacional» (Vasconcelos: 1 de fevereiro de 1882, p. 51). Mais tarde, enunciou a proposta com maior detalhe. «Recomendarei hoje a

ação que já em 1879 me pareceu aceitável»: «criem-se junto das escolas as oficinas de reprodução, de moldagem em gesso, e comecemos a reproduzir o que é nosso, o inventário dos nossos monumentos e das coleções particulares». «Copiem-se então os aspectos mais importantes da vida portuguesa dentro da arte.» A figura do operário deveria ficar pois associada à construção cenográfica do nacionalismo.

### **A mais exemplar escola de patriotismo**

E a do aluno à incorporação de sentimentos. Na reforma de Jaime Moniz, os textos criteriosamente escolhidos para a disciplina de língua e literatura portuguesa exercitavam, a um tempo, esse alcance social, reafirmando sentimentos prevalecentes, «a benevolência, a simpatia, a compaixão, a admiração, o amor da justiça, o brio, a abnegação, a repulção pelo que é baixo e vil», e o caráter dos jovens estudantes como patriotas: «Os *Lusíadas*, explicados convenientemente, e completados com o estudo de outros monumentos em que se reflita a história pátria, são a mais perfeita escola de patriotismo em que pode iniciar-se a mocidade portuguesa.» (Decreto de 14



de setembro de 1895, p. 719.) Não estava só em causa a assimilação de aprendizagens como prescrições de comportamento. Igualmente se prescrevia uma cientificidade dessas aprendizagens: «O estudo secundário da língua e da literatura pátria ministra os primeiros dados para a apreciação científica do carácter nacional, com seus defeitos e qualidades, apreciação que depois o aluno formulará com segurança e lhe será proveitosa na vida prática.» (Decreto de 14 de setembro de 1895, p. 719.)

Ao falar de *transmissão*, o ensino punha certamente em evidência uma relação entre professores e alunos; referia-se, de igual modo, à relação entre a herança cultural e os seus destinatários. A *transmissão* da herança remetia para o amor da pátria, para o conhecimento dos «nossos maiores», para os seus feitos gloriosos ou heroicos. A construção de uma sensibilidade estética e artística estava, também, impregnada de um afeto pela pátria, na qual as tradições artísticas faziam reviver o espírito de pertença e a vontade moral se exercia pelo conhecimento dos monumentos mais notáveis. Estas certezas deviam estar na cabeça do professor, na hora de as expor aos destinatários, como emanadas do saber, constitutivas da *ciência*.

#### BIBLIOGRAFIA

MONIZ, Jaime — *Estudos de Ensino Secundário*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1918.

Ó, Jorge Ramos do — *Ensino Liceal (1836-1975)*. Lisboa: Secretaria-Geral do Ministério da Educação, 2009.

VASCONCELOS, Joaquim de — A reforma do ensino de desenho: Introdução. *O Ensino*. [s.l.]: [s.n.], n.º 1, 1 de outubro de 1877, pp. 1-4.

VASCONCELOS, Joaquim de — *A Reforma do Ensino das Belas Artes: Análise da Segunda Parte do Relatório Oficial*. Porto: Imprensa Literário-Comercial, 1878.

VASCONCELOS, Joaquim de — *A Reforma de Belas-Artes. Análise do Relatório e Projetos da Comissão Oficial Nomeada em 10 de Novembro de 1875*. Porto: Imprensa Literário-Comercial, 1877.

VASCONCELOS, Joaquim de — Educação popular: Sobre o ensino profissional por parte das associações e do Estado. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. Porto: [s.n.], n.º 2, 1 de fevereiro de 1882, pp. 48-53.

VASCONCELOS, Joaquim de — O ensino do desenho em Portugal. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. Porto: [s.n.], n.º 8, 1 de agosto de 1882, pp. 398-400.

VASCONCELOS, Joaquim de — Conferência. *O Instituto*. [s.l.]: [s.n.], n.º 6, junho de 1916, pp. 291-305.

#### LEGISLAÇÃO

Decreto de 22 de dezembro de 1894, *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 292, de 22 de dezembro de 1894.

Decreto de 14 de agosto de 1895, *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 183, de 17 de agosto de 1895.

Decreto de 14 de setembro de 1895, *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 208, de 16 de setembro de 1895.

# Turismo industrial: um caso de sucesso em São João da Madeira

**Alexandra Alves**

Gestora do património cultural  
Responsável pelo turismo industrial  
de São João da Madeira

**Falamos um pouco do projeto que devolve experiências únicas aos turistas. Visitas inesquecíveis, com sorrisos genuínos, onde o saber fazer é premissa máxima. Falamos de turismo industrial em São João da Madeira e dos seus circuitos pelo património industrial. Nesta cidade, aprende-se como são feitas as coisas e como elas conseguem gerar negócio e riqueza.**

→

Fábrica Viarco, Secção da Mina, visita do Centro de Apoio Social e Amigos Escola n.º 10 de Coimbra. Turismo industrial, 2015.

## O turismo na indústria

O conceito de turismo industrial (TI), enquanto indústria viva, surge em França no final dos anos 80, com a denominação de *turisme de decouverte economic*. Este programa permitia os empresários mostrar o funcionamento das suas empresas e a qualidade dos produtos a estudantes e clientes.

Com o desenvolvimento destas visitas surgiram grupos que tinham especial interesse em entender os processos produtivos utilizados. Este fenómeno foi-se estendendo por toda a Europa, tendo uma grande aceitação em Espanha, Itália e Grã-Bretanha.

O TI reúne várias áreas dentro do mesmo conceito, a visita à indústria viva, em que se visitam empresas que estão em atividade e onde se podem observar distintas indústrias, quer pelo seu valor histórico, quer pela componente inovadora, ou ainda pelo valor afetivo.

Outra área que complementa este conceito é a do património industrial, onde se inserem os museus e infraestruturas que permitem descobrir e guardar o conhecimento de como se fabricavam determinados produtos, ou de como estava organizada uma sociedade num determinado momento. Esta área tem a seu favor o interesse cultural de preservar as raízes culturais de determinados grupos profissionais, o que lhe permitiu avançar de uma forma independente.

## Um turismo de aprendizagem

Agrupando locais que apresentam o *savoir faire* do passado, do presente e do futuro, o TI atrai cada vez mais pessoas desejosas de conhecimento e cheias de curiosidade. Muitos visitantes estão ansiosos por descobrir os bastidores, por admirar as inovações do homem e por saber mais sobre o fabrico dos produtos que tanto apreciam ou sobre os produtos que consomem regularmente.

O TI tem um claro potencial de crescimento no mercado global. Tem a capacidade de combinar conhecimentos, sentidos e emoções, satisfazendo todas as expectativas dos turistas que pretendam desenhar o seu próprio programa de experiência turística.



O TI é uma fonte de desenvolvimento socioeconómico sustentável, que ajuda a promover uma nova imagem da indústria e dos territórios.

Em relação às empresas, o TI é um desafio para o negócio, permitindo o reforço da sua imagem pública. De facto, para além de mostrar os bastidores do trabalho, permite também desenvolver a imagem de marca da empresa, promovendo, simultaneamente, o valor do seu *savoir-faire*, a lealdade dos visitantes e ainda alcançar novos clientes. É igualmente uma alavanca para a região mostrar o seu património económico, constituindo também uma oferta turística suplementar. Finalmente, além de ser uma fonte de crescimento e criação de emprego sustentável, o TI promove a identidade cultural, as tradições e a memória coletiva.

### São João da Madeira: um caso de sucesso

O TI, mais precisamente os Circuitos pelo Património Industrial de São João da Madeira, nasceu em janeiro de 2012, baseando-se numa nova dimensão turística assente na indústria tradicional sanjoanense — passado e presente — e nas novas indústrias tecnológicas e criativas, que são também uma marca de identidade da cidade.

São João da Madeira (SJM) tem sabido construir uma história de sucesso, conciliando o sonho com o empenho indispensável para arregaçar as mangas e pôr mãos à obra.

Esse espírito de inovação e essa capacidade concretizadora são marcas indeléveis da indústria desta cidade, bem vincadas em muitas das suas fábricas, desde os inícios do século xx, quando, a então vila, começou a afirmar-se como um polo incontornável do mapa empresarial português.

A Empresa Industrial de Chapelaria, hoje Museu da Chapelaria, a Viarco, única fábrica de lápis no país, ou a Metalúrgica Oliva, que renasce como incubadora de criatividade, simbolizam a forma como em SJM se conjuga a recuperação e a preservação dos edifícios com a sua adaptação às novas exigências económicas, sociais e culturais da cidade e do País. A essa relevância histórica e emblemática destas três marcas soma-se o dinamismo empresarial registado noutras áreas, com destaque para o setor do calçado, que soube adaptar-se a novos tempos apostando na qua-



Fábrica Viarco, Secção da Mina.  
Turismo industrial, 2015.



Fábrica Viarco. Pintura do topo do lápis.  
Turismo industrial, 2015.





lidade, na inovação, na criatividade, na moda e no *design*.

Beneficiando das potencialidades do património industrial que caracterizam este concelho, considerou-se pertinente desenvolver o TI em SJM. Ambicionou-se que um projeto como este visasse a utilização de recursos endógenos passíveis de constituir produtos turísticos temáticos de reconhecida valia e capacidade de atração de turistas. Esta era uma realidade em alguns países, e agora, também em SJM o aproveitamento da indústria local para fins turísticos tem tido muito sucesso.

É importante referir os efeitos positivos que se produziram na imagem da cidade, e que ajudam a modificar a perceção que existe das urbes industriais, tidas como cinzentas, poluentes e barulhentas.

Não existem muitos concelhos com um número substancial de locais associados à indústria abertos e fruídos pelo público; como é o caso de SJM, que coloca este projeto como sendo o mais completo ao nível da oferta, permitindo que a região tenha vantagens competi-

vas sobre outras. O TI permite assim afirmar-se como um produto turístico de elevado valor económico, cultural e lúdico, através do qual os turistas conhecem empresas em laboração e revivem atividades de outros tempos através das visitas ao património.

A criação destes circuitos contribuiu para uma maior proteção e conhecimento do património industrial do concelho, quer ao nível do edificado quer ao nível dos processos de fabrico e da maquinaria industrial.

Nestes circuitos estão integradas seis empresas, duas instituições e um museu. São elas a Viarco, única fábrica de lápis na Península Ibérica, a Helsar e a Everest, do setor do calçado, a Cortadoria Nacional de Pelo e a Fepsa, empresa líder no mercado internacional da indústria chapeleira, e ainda a Heliotextil, fábrica de passamanarias. Ao projeto associaram-se também a Academia de Design e Calçado — CFPIC e o Centro Tecnológico do Calçado de Portugal, entidades às quais se junta o Museu da Chapelaria, único na Península Ibérica.

Com esta iniciativa, que explora o

património histórico e industrial do concelho e dá a conhecer as inovações tecnológicas que traduzem a dinâmica empreendedora dos industriais sanjoanenses, o município de SJM desenvolve e oferece um turismo de experiência idêntico àquele que já existe noutros países da Europa, mas diferenciador pelo facto de compilar num só concelho um circuito de gestão autárquica.

Foi o primeiro projeto do género a ser criado em Portugal, com a particularidade de ter um centro de acolhimento aos turistas, situado na recuperada Torre da Oliva, que faz a gestão e a organização das visitas.

### **O impacto de três anos de atividade**

Com três anos de projeto, a análise que é feita devolve-nos resultados pertinentes no campo turístico, passando o concelho a estar sinalizado no mapa turístico nacional e internacional, facto que até ao momento não se verificava. Assim, desde a abertura do projeto do TI, os parceiros que fazem parte deste roteiro já receberam mais de 72 000 visitantes.





←  
**Loja da fábrica Viarco, visita da Escola Secundária Domingos Sequeira de Leiria.**  
Turismo industrial, 2015.

**Fábrica Fepsa, estufa.**  
Turismo industrial, 2015.

↙  
**Academia de Design e Calçado, Secção de Corte.**  
Turismo industrial, 2015.

**Centro Tecnológico do Calçado de Portugal, Laboratório.**  
Turismo industrial, 2015.



O impacto nas empresas, esse, é outro, relacionado com o produto, as pessoas e a organização interna de cada uma. O maior contributo para as empresas é, em alguns casos, o *marketing* desenvolvido naturalmente através dos produtos e a sua consolidação. Há um aumento da lealdade do cliente na aquisição dos produtos das empresas que visitam. Este facto deve-se à observação direta do modo de produção; à emoção de ver os processos e métodos de fabrico; à compreensão de como nasce um produto, o que permite criar um vínculo de pertença aos lugares em atividade e à sua produção; à interação com os funcionários e à análise das normas de qualidade utilizadas. Ainda neste âmbito, e mais concretamente em relação à compreensão do método de investigação do processo produtivo, as visitas permitem um *feed back* instantâneo, ajustando os produtos de acordo com os desejos do cliente.

No processo de produção, as visitas também contribuem beneficentemente para uma maior valorização pessoal, uma vez que os funcionários adquirem maior orgulho em relação ao seu trabalho e à empresa onde laboram, aumentando a sua autoestima.

Além disto, os investimentos no TI permitiram a criação de uma cidade mais atrativa, em termos turísticos, com a revitalização de instalações industriais antigas criando uma imagem mais agradável da cidade.

Ressalva-se ainda o facto de este projeto ter desencadeado um conjunto de ações relacionadas com o TI, nomeadamente encorajando outros municípios no desenvolvimento de projetos semelhantes. Logo, com o crescente número de projetos de TI, tornou-se importante normalizar estes processos, e como tal foi criada a Norma da Qualidade do TI, no qual o município de SJM foi o coordenador, passando assim o setor do património industrial a fazer parte dos serviços de turismo certificado, o que abre exce-

lentes perspetivas para o incremento da sua comercialização.

Tendo consciência que o TI em Portugal é ainda muito incipiente considerou-se fundamental a criação de uma Associação Europeia de Turismo Industrial (IT Europe), do qual o TI de SJM é membro fundador, e que consiste numa rede de organizações públicas e privadas especializadas na gestão, promoção e comercialização deste produto turístico, tanto à escala nacional, regional, bem como na Europa.

Creemos que é fácil constatar o enorme potencial que o turismo industrial apresenta, como o comprova o caso de São João da Madeira. Mas é igualmente importante perceber o impacto real deste turismo do «saber fazer» nas pessoas e nas cidades.

Hoje, São João da Madeira respira novamente indústria, com orgulho de mostrar as suas mãos sujas do trabalho, que ao longo de anos conseguiram construir impérios empreendedores aliados a suspiros de inovação criativa.

Apresentamos, assim, uma cidade — São João da Madeira — aberta ao mundo, preparada para ensinar, divertir e entreter os seus visitantes.

**Agendamento de visitas:**

Tel. 256 200 204  
turismoindustrial@cm-sjm.pt

**Website:**

turismoindustrial.cm-sjm.pt

**Blogue:**

turismoindustrialsaojoadamadeira.blogspot.pt

**Facebook:**

facebook.com/turismoindustrialsjm

**Canal de Youtube:**

youtube.com/channel/  
UCbaWm1osQ62979phHrymdeg





## LIVROS

### [Magnífica Torre de Belém](#) Celebração de 500 anos

No âmbito das Comemorações dos 500 Anos da Torre de Belém foi publicado o livro *A Magnífica Torre de Belém*, de José Manuel Garcia, editado pela Verso da História em colaboração com o Gabinete de Estudos Olisiponenses da CML e apoio da DGPC/Torre de Belém. Apresentado ao público por Vítor Serrão, esta cuidada edição bilingue (português/inglês) percorre a longa vida do monumento, abordando este ícone de Lisboa numa perspetiva histórica e estética. Trata-se de uma obra profusamente ilustrada com reproduções de desenhos, gravuras, pinturas, selos e rótulos que foram sendo produzidos desde o século XIX e que nos revelam bem uma significativa apropriação coletiva e identitária da imagem da Torre de Belém. Esta publicação aprofunda e complementa a exposição de rua *A Magnífica e Formosa Torre*, instalada no passeio ribeirinho junto da Torre de Belém, comissariada pelo autor e pela diretora da Torre de Belém, patente ao público até ao final de 2015. Também desde o início de maio, por iniciativa da DGPC/Torre de Belém e apoio da LG Portugal, está disponível no interior da Torre de Belém um quiosque digital com informação sobre os 500 anos deste monumento. ICA

### [A Charola do Convento de Cristo. História e Restauro](#) Investigação histórica e artística

Em 2013 concluíram-se 25 anos de trabalhos de conservação e restauro na charola do Convento de Cristo, abrindo janelas à investigação histórica e artística e permitindo um novo olhar para um dos seus espaços mais emblemáticos. Interessava, por isso, organizar uma obra de referência que refletisse o estado da investigação, levantasse questões que conduzissem a novos projetos e, simultaneamente, divulgasse os trabalhos de restauro realizados. O resultado surge, em 2014, com esta edição da DGPC. A primeira parte (do cap. I ao cap. IV) reflete o atual estado da investigação histórica: Luís Afonso analisa a evolução da rotunda templária à charola quinhentista e o seu programa iconográfico de enaltecimento do rei D. Manuel I; Jorge Custódio reflete sobre um conjunto de marcas deixadas pelos monarcas ao longo dos séculos XVII e XVIII, analisando ainda as intervenções de restauro dos séculos XIX e inícios de XX. Leituras complementares, por vezes contraditórias, refletindo a riqueza e complexidade deste templo no devir histórico. Leituras inovadoras que são um desafio a novas investigações e interpretações. O quinto capítulo é dedicado ao restauro do património integrado e móvel, com relevância para a apresentação das problemáticas e metodologias que orientaram, *grosso modo*, o conjunto dos trabalhos realizados, bem como o quadro cronológico das intervenções e indicação

das equipas envolvidas. Seguem-se artigos que versam as diferentes especialidades que intervieram — pintura mural, estuques, pinturas monumentais, guadamecis, talha, vitrais e escultura —, resumindo metodologias, descobertas relevantes, opções e intervenção. Artigos-síntese que nos apontam a importância dos trabalhos e nos despertam para a leitura de publicações futuras. ACD

### [Revista Portuguesa de Arqueologia](#) 18.ª edição

Encontra-se disponível o volume 18 da *Revista Portuguesa de Arqueologia* correspondente ao ano de 2015.

Dando cumprimento ao principal objetivo que presidiu à criação desta revista, a maior parte dos artigos, que neste número perfazem um total de 17, consiste na apresentação quer de resultados parciais ou finais de trabalhos arqueológicos realizados em território nacional quer de materiais neles recolhidos, com destaque para o espólio cerâmico.

São, todavia, vários os artigos que não envolvem a apresentação de resultados de escavações. É o caso dos textos relativos a temas epigráficos e linguísticos bem como dos que se reportam à historiografia da arqueologia, um assunto que, de resto, já foi alvo de várias abordagens nas páginas da *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Cronologicamente, os artigos a editar distribuem-se desde o paleolítico à época contemporânea. AF

### [Museu Nacional dos Coches](#) Lugar, projeto e obra Novo Edifício

O livro oficial do Museu Nacional dos Coches é uma proposta de abordagem completa ao novo edifício. Esta edição especial da Uzina Books inicia-se com uma história sobre o lugar de Belém, contada pelo arquiteto José Manuel Fernandes, que faz o enquadramento do novo museu no âmbito das construções de cariz histórico e patrimonial que compõem esta parte da cidade. O arquiteto Manuel Graça Dias prossegue com um texto de análise à arquitetura do edifício através de um percurso que propõe ao leitor e onde ressaltam os pontos fortes da obra. Segue-se uma notável entrevista feita por Daniele Pisani ao arquiteto autor do projeto do museu — Paulo Mendes da Rocha — que nos esclarece sobre todos os passos importantes desde a ideia inicial à obra final. O breve texto de Ricardo Bak Gordon — o arquiteto coautor que acompanhou o projeto e obra — antecede um magnífico álbum de fotografias de todo o espaço exterior e interior do museu, que corresponde a uma mostra de grande qualidade com a assinatura do conhecido fotógrafo de arquitetura Fernando Guerra. Por fim, são apresentados os desenhos técnicos do projeto e os depoimentos dos engenheiros Carlos de Lacerda, gestor de obra, e de Rui Furtado, que explora os aspetos mais desafiantes do processo construtivo. SR

## EXPOSIÇÕES

### Museu Nacional de Arte Antiga FMR. A Coleção Franco Maria Ricci

29 de novembro de 2014–12 de abril de 2015

Primeira apresentação internacional da notável coleção constituída pelo reconhecido *designer*, editor e bibliófilo italiano, nascido em Parma em 1937: Franco Maria Ricci. No Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, foram expostas cerca de uma centena de obras de pintura e de escultura, do século XVI ao século XX, que nos guiam numa fascinante viagem pela arte da representação humana. Nomes como Filippo Mazzola, Jacopo Ligozzi, Philippe de Champaigne, Bernini, Canova ou Thorvaldsen, entre muitos outros, espelham o gosto heterodoxo do colecionador e ilustram, de forma singular, a história da arte ocidental. Comissariada por José de Monterroso Teixeira, a exposição ocupou, uma vez mais, toda a galeria de exposições temporárias e ainda, a título excepcional, a Biblioteca do MNAA (num núcleo que reuniu algumas das mais notáveis edições de FMR), com edição de catálogo (220 páginas/ISBN 978-972-27-2348-0). MNAA

### Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português

16 mai 2015–06 set 2015

Ao longo de quase quatro décadas, Josefa de Óbidos criou algumas das imagens mais reconhecíveis da História da Arte portuguesa. Fascinante pela sua condição de gênero mas também pela individualidade do seu percurso artístico, Josefa é o alicerce desta grande exposição que nos desvenda, em oito núcleos, o Barroco português nos anos que se seguiram à Restauração da Independência.

Mais de 130 peças (pintura, escultura e artes decorativas) vindas de várias instituições nacionais e internacionais, como os museus do Prado e de Bellas Artes de Sevilha, o Mosteiro do Escorial e de inúmeras coleções privadas, portuguesas e estrangeiras, compõem uma mostra inovadora, que o Museu Nacional de Arte Antiga, em parceria com a Ritmos, preparou para o verão de 2015. Revisitar a obra de Josefa tem várias justificações. Mostrar a um novo público as suas pinturas, muitas em coleções privadas, e voltar a interrogar essas obras à luz dos contributos críticos entretanto colhidos, em exposições nacionais e internacionais onde a presença da pintora foi particularmente forte, são apenas algumas. Afastar de Josefa o mito da artista curiosa, porém provinciana, e apresentá-la como uma mulher emancipada e culta, cuja fé reflete a espiritualidade do século XVII, e como o mais eficaz e reputado expoente do Barroco português no ciclo que se seguiu à Restauração, é outro dos objetivos. *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* é um projeto do MNAA e de António Filipe Pimentel, com comissariado de

Joaquim Oliveira Caetano, Anísio Franco e José Alberto Seabra Carvalho.

Catálogo com 248 páginas  
(ISBN 978-972-27-2374-9). MNAA

### Obra Convidada

Até 10 de janeiro de 2016

O ciclo de exposições designado por *Obra Convidada* teve início em 2013 com *Judite com a Cabeça de Holofernes*, de Lucas Cranach, o Velho (1472–1553), pintura do The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. Desde então, o MNAA trouxe até Lisboa e ao público português diversas obras fundamentais da história da arte ocidental. *Baco, Vénus e Cupido*, um eloquente testemunho da refinada e sedutora arte de Rosso Fiorentino (1494–1540), foi a primeira obra convidada de 2015, vinda do Musée National d’Histoire et d’Art, do Luxemburgo (22 de janeiro de 2015–18 de maio de 2015). Proveniente do Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, esteve exposta no MNAA a obra *Adão e Eva*, de Jan Gossaert (c. 1478–antes 1536), conhecido por Mabuse. Este pequeno painel baseia-se diretamente na célebre gravura de Albrecht Dürer do mesmo tema, datada de 1504. Mabuse voltou repetidamente a este tema e também representou outros casais famosos da tradição bíblica ou clássica, sempre com definida sensualidade e, sobretudo, com a dignidade da representação do corpo aprendida nos modelos da escultura clássica (2 de junho–6 de setembro). A 14 de setembro, o MNAA expôs a última obra convidada do ano: *A Sagrada Família com Santa Ana*, de Domenikos Theotokopoulos, *el Greco* (1541–1614), vinda do Museo de Santa Cruz, Toledo. Exposição inaugural da Mostra Espanha 2015 estará patente no MNAA até 10 de janeiro. MNAA

### Museu Nacional de Arte Contemporânea Tesouros da Fotografia Portuguesa do Século XIX

30 de abril a 28 de junho de 2015.

Esta exposição apresentou, pela primeira vez, um conjunto significativo de autores e fotografias provenientes dos mais importantes acervos públicos e privados da história da fotografia portuguesa, colocando em diálogo os acervos fotográficos de diversas instituições públicas que têm como missão a salvaguarda do património fotográfico nacional, realçando a necessidade e a premência de abordagens integradas no acesso, estudo e divulgação da fotografia portuguesa. Com esta visitação do legado fotográfico produzido em Portugal, entre meados de 1840 e 1900, podemos entender como se elaborou esta nova cultura visual no nosso país, contribuindo para a compreensão de uma sociedade em profunda transformação. MNAC



*A Charola do Convento de Cristo. História e Restauro*  
Investigação histórica e artística



*Museu Nacional dos Coches*  
Lugar, projeto e obra  
Novo Edifício



*Museu Nacional de Arte Antiga*  
*FMR. A Coleção Franco Maria Ricci*



*Museu Nacional de Arte Antiga*  
*Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português*

## Sousa Lopes 1879-1944.

### Efeitos de Luz

18 de julho a 8 de novembro de 2015

A primeira exposição monográfica de Adriano Sousa Lopes na casa que dirigiu entre 1929 e 1944 apresentou um conjunto de cerca de cem obras mais significativas das fases fundamentais da obra de Sousa Lopes, entre as quais algumas pinturas inéditas pertencentes ao Musée de l'Armée de Paris. Esta mostra, ao cobrir toda a carreira do pintor, revela-se um importante contributo para a compreensão do entendimento sensível e do expressivo realismo deste autor. MNAC

### Narrativa de Uma Coleção – Arte Portuguesa na Coleção da Secretaria de Estado da Cultura (1960-1990)

De 16 de julho de 2015 a 12 de junho de 2016

A exposição *Narrativa de Uma Coleção – Arte Portuguesa na Coleção da Secretaria de Estado da Cultura (1960-1990)* dá a conhecer os espaços da almejada ampliação do Museu do Chiado. Além disso, sublinha a excepcional qualidade desta importante coleção, incontornável para qualquer reflexão sobre a arte portuguesa nas décadas de 1960, 1970 e 1980, anos fundamentais da nossa produção artística, caracterizados pela rutura com o academismo e pelo conhecimento e adesão a linguagens artísticas internacionais de vanguarda. A mostra é composta por parte das obras mais importantes que compõem aquela coleção, adquiridas durante várias décadas pelas entidades governamentais que assumiram a pasta da cultura, numa iniciativa do Estado em que este assume um relevante papel mecenático no contexto das artes visuais. *Narrativa de Uma Coleção* apresenta-se como uma primeira abordagem à coleção SEC – suficientemente rica para permitir várias linhas de trabalho, novas perspetivas, diálogos inéditos. O novo espaço do MNAC-MC foi determinante para a sua conceção e instalação: relacionou-se a multiplicidade de salas e as suas diferentes dimensões à miríade de gramáticas e de técnicas patente nas obras, procurando a montagem fazer conviver em espaços contíguos linguagens artísticas com maior proximidade formal. O objetivo: construir um percurso visual que permita ao visitante relacionar-se com cada obra, mas simultaneamente estabelecer entre elas possíveis sinapses e diálogos. SR

## Museu Nacional de Arqueologia

### Lusitânia Romana:

#### Origem de Dois Povos

A exposição internacional *Lusitania Romana. Orígen de dos puebls/Lusitânia Romana. Orígen de Dois Povos* é uma organização conjunta do Museu Nacional de Arqueologia e do Museo Nacional de Arte Romana, Mérida, e constitui uma ideia de colaboração já antiga que se estruturou definitivamente durante a edição de 2013 do Extremadura es Cultura. A apresentação da exposição em Mérida recolheu o indispensável apoio do Gobierno da Extremadura, através da respetiva Consejería de Educación y Cultura. Comissariada por José María Alvarez Martínez, director do Museo Nacional de Arte Romano (Mérida), por António Carvalho, director do Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa), e por Carlos Fabião, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, foi planeada como exposição internacional, tendo-se reunido mais de 200 peças de época romana de 18 instituições museológicas, portuguesas (15 instituições que mostram 75 bens culturais) e espanholas, de âmbito nacional, regional e local, bem como contributos de diversos investigadores que têm dedicado a sua vida ao tema. Para cada uma das apresentações está prevista a edição de um catálogo na língua do respetivo país. A partir de um conjunto de bens culturais de grande valor histórico-arqueológico e de grande qualidade artística, a exposição conta a história da província romana da Lusitânia. Sendo uma das províncias romanas menos conhecida do ocidente do império é, afinal, uma região cuja história é das mais relevantes, quer pelo devir histórico quer pela diversidade de povos, tendo-se convertido na primeira capital efetiva da Península Ibérica. Exposição em apresentação até 30 de setembro, no MNAR, estando prevista a apresentação no MNA, entre o último trimestre de 2015 e 30 de junho de 2016, momento em que se espera seja apresentada em Madrid no Museo Arqueológico Nacional (MAN), reaberto no passado ano de 2014. AC

#### Arte Copta e do Oriente Cristão

Organizada conjuntamente pelo Museu Nacional de Arqueologia e pela Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, esta exposição reuniu 40 peças produzidas desde o século IV até ao século XIX/XX, oriundas de diferentes instituições portuguesas (para além do Museu Nacional de Arqueologia, expõem-se bens culturais do Museu Nacional de Arte Antiga, Centro Cultural Copta Ortodoxo do Porto, Museu Calouste Gulbenkian, Arquivo Nacional da Torre do Tombo), testemunhos de várias proveniências e de diversas identidades culturais e religiosas.

Entre os séculos I e IV o cristianismo cresceu, apesar das perseguições, tendo-se implantado no Império Romano, em especial nas regiões orientais da Síria-Palestina e Egito, alcançando a Arménia e, mais tarde, a Etiópia. Com o aumento do número de fiéis

e uma melhor organização do clero, a religião cristã passou a ter uma arte própria que se patenteou na arquitetura, escultura, pintura e artes decorativas ligadas ao culto. A exposição, comissariada pelo Prof. Doutor Luís Manuel de Araújo, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, acompanhada de catálogo, esteve exposta até ao início de setembro de 2015. AC

### Museu Nacional do Azulejo A Arte Interior. Siza Vieira e o Desenho de Objetos

17 de julho de 2015 a 31 de janeiro de 2016

O Museu Nacional do Azulejo, em parceria com o IADE-U, no âmbito do projeto de investigação PTDC/EAT-HAT/121601/2010 *Design em Portugal (1960-1974)*, financiado pela FCT e cofinanciado pelo COMPETE, apresenta *A Arte Interior. Siza Vieira e o Desenho de Objetos*, exposição temporária que procura dar a conhecer como o arquiteto Álvaro Siza Vieira complementa os espaços que projeta com a conceção de objetos, em sintonia com os princípios de um processo criativo que reflete o conceito de obra de arte total.

Do olhar à imaginação, da mão ao desenho, os percursos que se estabelecem no processo criativo dos objetos presentes nesta exposição pretendem demonstrar como estes não são determinados apenas pelas propriedades físicas da matéria e ou pela função, mas também como representação de uma cultura imaterial, com os seus valores semânticos e simbólicos.

A exposição é composta por mais de uma centena de peças criadas pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira, englobando exemplares de cerâmica, vidro, ourivesaria, mobiliário e tapeçaria.

Um dos elementos chave da exposição é a presença da azulejaria, aspeto muitas vezes ignorado da obra do autor e que terá neste espaço um lugar de destaque e a reflexão que merece. MAPM

### Museu Nacional do Traje Traje e Acessórios da Coleção Anadia no Museu Nacional do Traje / Uma parceria em exposição

16 de abril de 2015 a 31 de janeiro de 2016

A exposição nasceu de uma parceria entre o Museu Nacional do Traje e a Casa Anadia e apresenta peças e acessórios (1750 a 1950): traje de corte masculino, um núcleo de moda masculina dos séculos XVIII /XIX, traje feminino, um núcleo com vários momentos da moda feminina do século XIX e traje infantil, um núcleo diversificado dos séculos XIX/XX, e ainda acessórios em que predominam as peças de mão. Guardados em baús, foram recuperados pela atual condessa de Anadia e expostos num espaço público da sua casa de Mangualde. Numa parceria com o Museu Nacional

do Traje, a coleção foi trazida para Lisboa, onde foi estudada, fotografada, documentada e tratada. O resultado desta parceria inicia agora a sua vida pública: a atual exposição temporária no Museu Nacional do Traje, em Lisboa, a que se seguirá a reposição da exposição no Palácio Anadia, em Mangualde. Para apoio ao visitante, seja na exposição de Lisboa ou na de Mangualde, publica-se um catálogo, onde se conta resumidamente as histórias da família proprietária e deste projeto e ainda se contextualiza brevemente o traje e acessórios na moda do seu tempo, descrevendo as peças e documentando as intervenções de conservação mais relevantes. Apresenta-se, assim, o resultado duma parceria em que se partilharam responsabilidades e competências, em que público e privado têm como fim último a valorização, divulgação e partilha do nosso património e da nossa memória. CVP

### Museu Nacional do Teatro e da Dança/Museu da Presidência da República – Palácio da Cidadela Visitas Espetaculares: Pintores e Arquitetos nas Artes do Palco em Portugal

Inaugurou em maio, itinerante no Palácio da Cidadela em Cascais, a exposição *Visitas Espetaculares: Pintores e Arquitetos nas Artes do Palco em Portugal*, uma parceria entre o Museu da Presidência da República e o Museu Nacional do Teatro e da Dança. Esta exposição, que apresenta um conjunto de obras pertencentes, em exclusivo, ao acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, pretende dar a conhecer uma parte do trabalho de alguns dos arquitetos e pintores portugueses que, de forma mais ou menos continuada, colaboraram na construção e na conceção plástica do espetáculo, nas suas mais variadas formas: na ópera, na dança e no teatro musicado ou declamado. Poderão ser vistos, alguns pela primeira vez, trabalhos originais de pintores como Maria Keil, Almada Negreiros, Mário Cesariny, Carlos Botelho, Jorge Barradas, António Soares, Sá Nogueira, José de Guimarães, Emília Nadal, Paula Rego ou Pedro Calapez e de arquitetos como Raul Lino, Frederico George ou José Manuel Castanheira. JCA



Museu Nacional de Arte Contemporânea  
Sousa Lopes 1879-1944.  
Efeitos de Luz



Museu Nacional de Arte Contemporânea  
Narrativa de Uma Coleção  
– Arte Portuguesa na Coleção da Secretaria de Estado da Cultura (1960-1990)



Museu Nacional do Teatro e da Dança/Museu da Presidência da República – Palácio da Cidadela.  
*Visitas Espetaculares: Pintores e Arquitetos nas Artes do Palco em Portugal*



Museu Nacional de Arqueologia  
Arte Copta e do Oriente Cristão

## ENCONTROS

### Simpósio EAC

#### Europae Archaeologiae Consilium

18-21 de março de 2015

O Europae Archaeologiae Consilium (EAC) é uma associação constituída por dirigentes e gestores da salvaguarda do património arqueológico, sendo Portugal membro desde 1999. Anualmente, no decurso da assembleia geral desta associação, realiza-se um encontro temático que visa a reflexão e o debate sobre estratégias no âmbito da administração, conservação, valorização e divulgação do património arqueológico. Em 2015 este encontro teve lugar em Lisboa, no Museu Nacional de Arqueologia, entre os dias 18 e 21 de março, organizado pela DGPC e o EAC. O encontro integrou um seminário sobre Gestão de Arquivos Arqueológicos, a assembleia geral do EAC (com sessão exclusiva para membros do EAC) e o 16.º Simpósio de Gestão Patrimonial, designado de *Quando Valetta e Faro se Encontram. A Realidade da Arqueologia Europeia no Século XXI*. Particularmente, este simpósio centrou-se na análise das diferentes formas de desempenho de arqueologia preventiva na Europa, que nas últimas décadas se desenvolveu face às exigências impostas pelas políticas territoriais, conjugando os contributos da arqueologia estatal, privada ou comercial. As comunicações apresentadas efetuaram um diagnóstico das diferentes experiências de vários estados europeus, promovendo a reflexão sobre a aplicação dos princípios da Convenção de La Valetta, com uma abordagem integrada no conceito de comunidades patrimoniais, constantes da Convenção de Faro. Deste modo, pretendeu-se alertar para a necessidade de fomentar novas estratégias face aos desafios do século XXI para a gestão do património cultural. Integrada no simpósio, foi efetuada uma visita à paisagem cultural de Sintra, Património Mundial, com a colaboração da Câmara Municipal de Sintra e Parques de Sintra – Monte da Lua. O encontro contou com um total de 107 participantes inscritos, e 21 comunicações, de 14 países europeus. FN

### Paisagens Culturais – conceitos e práticas

#### Debate no convento de Cristo

No dia 19 de junho de 2015 decorreu em Tomar, no espaço privilegiado do Convento de Cristo, o encontro Paisagens Culturais – Conceitos e Práticas. Com o objetivo de reunir diferentes abordagens para uma temática comum, o encontro agregou arquitetos paisagistas, geógrafos, historiadores, arquitetos, filósofos e público em geral, num clima de debate e troca de ideias, questionando ideias feitas e lançando desafios de futuro. Um tema tão vasto como aliciante permitiu associar

estes especialistas, que debateram questões como o conceito de paisagem cultural e a sua evolução, a gestão de paisagens culturais com enfoque nos casos portugueses inscritos na lista do Património Mundial; as consequências, desafios e oportunidades das paisagens culturais; o papel da UNESCO, os planos de gestão, a classificação e inventariação do património paisagístico com valor cultural, a proteção de paisagens antropizadas, a consciência paisagística, as estratégias de salvaguarda patrimonial e as potencialidades da sustentabilidade ecológica, a relação social e institucional entre paisagem e património cultural, o envolvimento das comunidades, a função das tutelas e a própria poética e simbólica associadas a um termo que, embora tão presente no nosso quotidiano, é sempre complexo, polissémico, controverso e encantatório. MDB

### SPHERA MUNDI – Arte e Cultura no Tempo dos Descobrimentos

#### Congresso internacional 500 anos da Torre de Belém

O ARTIS (Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) em parceria com a DGPC/Mosteiro dos Jerónimos/Torre de Belém e o CCB organizaram o congresso internacional *500 Anos da Torre de Belém: SPHERA MUNDI – Arte e Cultura no Tempo dos Descobrimentos* – <http://www.spheramundi.com/> – que decorreu no Centro Cultural de Belém, em 13, 14 e 15 de outubro de 2015. No momento em que se celebram quinhentos anos da edificação da Torre de Belém, pretendeu-se debater a cultura artística em Portugal do tempo de D. Manuel I (1495-1521), numa perspetiva multidisciplinar – histórico-política, militar, artística, cultural e patrimonial.

O ideário manuelino assumiu repercussões culturais e artísticas além-fronteiras, quer nos espaços políticos e sociais da Europa quer nos espaços imperiais no Atlântico e do Índico, tanto no Brasil e em África, como na Índia, na China ou no Japão. Pretendeu-se com este congresso uma visão integradora da Torre de Belém no seu tempo, tanto no que concerne à ação dos mestres que a conceberam e executaram, à sua função, à originalidade da sua conceção arquitetónica e decorativa, como ao caráter emblemático que assumiu no contexto global da navegação e do comércio internacionais. A sobrevivência da forma do edifício e da sua decoração nos séculos seguintes, cristalizados no denominado ambiente neomanuelino oitocentista e novecentista, possibilita hoje que a Torre de Belém seja mundialmente reconhecida como ícone da cidade de Lisboa e ex-libris do património cultural português. ICA

## O Mundo Animal na Romanização da Península Ibérica

### As ciências naturais e as humanidades

O encontro O Mundo Animal na Romanização da Península Ibérica — organizado pelo Laboratório de Arqueociências (LARC) da Direção-Geral do Património Cultural — teve lugar entre os dias 26 e 27 de junho de 2015 no Auditório Manuel Valadares do Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MNHN). Constituiu um saudável encontro entre as ciências naturais e as humanidades.

Ao longo de dois dias, investigadores de Portugal e de Espanha partilharam os resultados das suas investigações, debatendo um conjunto diversificado de temáticas que partilham um denominador comum: os animais no período romano. Representados em diferentes suportes iconográficos (cerâmicas, mosaicos, moedas, etc.), mencionados em fontes escritas (Plínio, Aviano ou Apício, por exemplo) ou através dos ossos recuperados em contexto arqueológico, os animais desempenharam um papel fundamental no sucesso da civilização. A vastidão e o poder do império romano traduziram-se em mudanças profundas que, para além da língua cujas raízes herdámos, implicaram inevitáveis conflitos e ruturas com as culturas indígenas. Mudariam para sempre os padrões de exploração do território e dos seus recursos na terra e no mar. No imenso património material que logrou chegar aos nossos dias, e que se encontra espalhado por toda a Península, reside uma memória única que importa conservar e divulgar.

Para além da Direção-Geral do Património Cultural, do Museu Nacional de História Natural e da Ciência e do Centro de Investigação em Biodiversidade e Recursos Genéticos (CIBIO/InBIO), este encontro contou ainda com o apoio da Universidade de Lisboa, do Campo Arqueológico de Mértola, da Fundação Millennium bcp e da Câmara Municipal de Lisboa. ACA

## Fishing through Time

### 18.º congresso FRWG-ICAZ

O Laboratório de Arqueociências (LARC) da DGPC organizou o 18.º congresso do *Fish Remains Working Group* do International Council for Archaeozoology (FRWG-ICAZ), consórcio internacional de investigadores dedicados ao estudo dos restos de peixe recuperados em sítios arqueológicos de todo do mundo. Este encontro, concretizado com a colaboração do CIBIO — InBIO e o apoio da Fundação Millennium bcp, realizou-se entre 28 de setembro e 3 de outubro de 2015, com o título *Fishing through Time – Archaeoichthyology, Biodiversity, Ecology and Human Impact on Aquatic Environments*. Obedeceu à sua estrutura habitual: três dias de apresentação de comunicações orais e *poster*, seguidos de dois dias e meio de excursões. O 18.º FRWG teve lugar na Sociedade de Geografia

de Lisboa, seguindo depois para a região de Setúbal (com visita às ruínas romanas de Troia e aos mercados e lotas da cidade). O desenvolvimento que a ictioarqueologia vem conhecendo no seio do LARC (coleção de referência, estudo de materiais recuperados em contextos arqueológicos, apoio e formação de alunos universitários, etc.), determinou a eleição de Portugal para realização deste encontro bianual. A 18.ª edição do FRWG, uma das mais participadas de sempre, contou com o contributo de 99 autores sediados em instituições de 27 países da Europa, América, Ásia e Oceânia. SG

## Artes de Pesca:

### Cultura e Patrimónios

#### Museu Nacional de Etnologia

O colóquio e os *workshops* Artes de Pesca: Cultura e Patrimónios, realizados no Museu Nacional de Etnologia em 19 e 26 de junho de 2015, constituíram um espaço de reflexão e debate sobre as culturas marítimas em Portugal na atualidade, tendo incidido muito particularmente sobre as suas atuais dinâmicas da valorização patrimonial a partir dos campos da museologia e do património imaterial, assim como sobre a importância que o tema ocupa na literatura. Realizada no contexto de *revalorização dos recursos marítimos por parte do Estado Português atualmente em curso, no âmbito do projeto de Extensão da Plataforma Continental, esta iniciativa suscitou a participação de mais de 200 profissionais da museologia e do património, investigadores e estudantes de diversas áreas disciplinares, e a sua concretização contou com o apoio: do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH/UNL), do MARE; da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, do CICS; da Universidade Nova de Lisboa e da Plataforma de Organizações Não Governamentais Portuguesas sobre a Pesca e da Mútua dos Pescadores. O colóquio e os respetivos *workshops* temáticos foram realizados no âmbito da exposição *Artes de Pesca: Pescadores, Normas, Objetos Instáveis*, igualmente realizada pelo Museu Nacional de Etnologia, que resulta da articulação temática, cronológica e funcional de objetos provenientes de três conjuntos de acervos, e nos quais ocupam lugar de destaque os objetos recolhidos no período de organização do museu, na década de 1960, e a coleção, mais vasta e sistemática, constituída no âmbito de um projeto de pesquisa antropológica desenvolvida no terreno entre 2004 e 2014. PC*

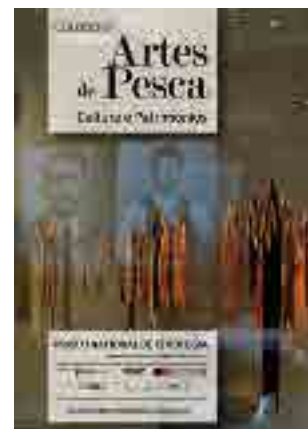


Simpósio EAC  
Europae Archaeologiae  
Consilium



SPHERA MUNDI – Arte e Cultura  
no Tempo dos Descobrimentos  
Artes da Pesca: Cultura  
e Patrimónios

Congresso internacional 500  
anos da torre de Belém



Artes de Pesca:  
Cultura e Patrimónios  
Museu Nacional de Etnologia

## PROJETOS

### Museu Nacional de Arte Contemporânea Projeto Sonae Media Art

A Sonae, em parceria com o Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado (MNAC-MC), lançou o Prémio Sonae Media Art, que tem como objetivo distinguir e divulgar criações artísticas na área da multimédia.

Esta iniciativa integra o acordo de mecenato celebrado entre a Sonae e o MNAC-MC em fevereiro de 2014 e enquadra-se na política de responsabilidade corporativa da Sonae, que procura promover a criatividade e a inovação, estimular novas tendências e aproximar a sociedade à arte, nomeadamente através de manifestações culturais de relevo que permitam experiências enriquecedoras de desenvolvimento pessoal e coletivo.

Os trabalhos dos artistas finalistas, Diogo Evangelista, o coletivo *Musa Paradisiaca*, Tatiana Macedo, Rui Penha e Patrícia Portela, encontram-se expostos no MNAC-MC entre 20 de novembro de 2015 e 31 de janeiro de 2016.

A decisão sobre o vencedor foi anunciado em dezembro de 2015 pelo júri de premiação, constituído por Lori Zippay (diretora executiva da Electronic Arts Intermix em Nova Iorque), Marco Martins (cineasta) e João Silvério (curador de arte contemporânea), tendo sido distinguida Tatiana Macedo. MNAC

### Incorporações e aquisições de obras de arte Reforçar e complementar as colecções

Ao longo de 2015 a DGPC adquiriu diversas obras de arte, correspondendo às propostas apresentadas pelos diretores dos seus museus e palácios e tendo por objetivo reforçar e completar as respetivas colecções, dando assim continuidade às aquisições concretizadas no final de 2014. Recorde-se que no final do ano passado a DGPC adquiriu o centro de mesa da baixela Veyrat, que integra o serviço encomendado pela casa real italiana para D. Maria Pia quando do seu casamento com D. Luís I e se encontra agora em exposição permanente no Palácio Nacional da Ajuda. Igualmente no último mês do ano foram adquiridas as pinturas *Retrato da Mulher do Artista*, de Columbano Bordalo Pinheiro, incorporada no Museu Nacional de Arte Contemporânea, e *Narciso na Fonte*, de Vieira Portuense, que integra a exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga, ao lado do seu par *Leda e o Cisne*. Já em 2015 foi adquirida uma papeleira de cilindro, século XVIII, assinada pelo marceneiro Domingos Tenuta, que passa a estar exposta na secção de mobiliário do Museu Nacional de Arte Antiga. Um raro tríptico a óleo sobre

madeira do século XV e atribuído ao mestre de Santa Clara, adquirido pela DGPC, veio, também já este ano enriquecer as colecções nacionais. Ao longo do ano foram igualmente adquiridos desenhos de António Soares, Almada Negreiros, Soares dos Reis e Pousão, os quais têm vindo a contribuir para o reforço e a valorização das colecções do Museu Nacional Soares dos Reis. Tão relevantes como as aquisições são as incorporações de centenas de bens culturais que, todos os anos, acrescem às colecções de museus e palácios devido à generosidade de colecionadores, investigadores, artistas e público anónimo que dessa forma manifesta a sua confiança e reconhecimento pelo trabalho desenvolvido por essas instituições.

No ano de 2015 deve ser sublinhada a importância da doação que José Sasportes concretizou junto do Museu Nacional do Teatro e da Dança. A sua biblioteca especializada e espólio documental reunido ao longo de uma vida, referentes à arte da dança, num total de mais de três mil volumes, foram doados por José Sasportes no início de 2015, enriquecendo de forma extraordinária a Biblioteca/Centro de Documentação do Museu Nacional do Teatro e da Dança. MO

### Cooperação internacional NEMO e Ibermuseus

Na qualidade de membro da Network of European Museum Organisations (NEMO), a DGPC estreitou os laços com esta organização europeia, mediante a participação num intercâmbio profissional em Berlim, acolhido pela Associação Alemã de Museus, de 2 a 4 de fevereiro de 2015. Na vertente da divulgação e no âmbito do seu papel difusor dos museus europeus, a NEMO seleccionou o projeto Rede de Clubes de Arqueologia do Museu Nacional de Arqueologia como um exemplo de boas práticas museológicas, sendo integrado na publicação *NEMO 4 Values* e tendo merecido destaque no seu sítio da Internet. Na outra plataforma internacional do campo dos museus, o Ibermuseus, e no âmbito da nova linha de trabalho da área da formação profissional, Portugal está representado pela DGPC na mesa técnica de formação e capacitação, a par do México (coordenador), da Espanha, do Brasil, de Cuba, do Equador e do Uruguai. O primeiro curso, sobre Gestão de Colecções, foi realizado na Cidade do México de 11 a 15 de maio de 2015, nele tendo participado a diretora do Museu da Marioneta, um museu integrante da rede portuguesa de museus. A mesa técnica do Ibermuseus reuniu em simultâneo com o curso, com uma agenda que abordou os seguintes tópicos: 1) diagnóstico da formação na região ibero-americana; 2) 1.º curso transversal sobre Gestão das Colecções Museológicas; 3) Agência Espanhola de Cooperação Internacional – criação da Escola Centro-Americana de Conservação de Bens Culturais e Museologia na Guatemala e Programa ACERCA; 4) revisão do plano de atividades da

linha de formação e capacitação do Ibermuseus de 2015; 5) diretrizes para 2016. Relativamente ao diagnóstico, foi salientado que Portugal e o Brasil constituem exceções positivas de oferta de formação académica em Museologia e de formação em exercício, oferecida pela RPM, no contexto dos países do Ibermuseus. cc

## Museu Nacional do Azulejo Sala de D. Manuel

O Museu Nacional do Azulejo passou a disponibilizar ao público mais um espaço de visita, desde maio de 2015. Trata-se da chamada Sala de D. Manuel, espaço em parte correspondente à nave da primitiva igreja da Madre de Deus, que alberga um imponente conjunto azulejar de temática franciscana, proveniente do convento de Sant'Ana, em Lisboa, da autoria de Manuel dos Santos (ativo entre 1700-1725), um dos mais importantes pintores do chamado Ciclo dos Mestres (1690-1725), período áureo da azulejaria portuguesa. Esta zona do museu foi objeto de uma intervenção global de restauro que incluiu teto, janelas, paredes, pavimento e revestimentos azulejares, e de uma campanha arqueológica, fundamental para perceber as várias etapas construtivas a que o espaço esteve sujeito, desde a sua fundação no início do século XVI. Todos estes trabalhos só foram possíveis graças ao mecenato da Fundação Millennium bcp, que mais uma vez custeou uma intervenção de restauro neste museu, revelando-se um parceiro fundamental na preservação do património português. MAPM

## Estudo de públicos de museus nacionais Melhoria do acesso à cultura

A Direção-Geral do Património Cultural, em parceria com o Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (ISCTE-IUL) e com o apoio mecenático da Fundação Millennium bcp e da ONI, está a desenvolver um estudo de públicos de museus nacionais, o primeiro estudo realizado no país que compreende uma amostra representativa dos visitantes de museus nacionais. Ao longo de 12 meses (de dezembro de 2014 a dezembro de 2015) foram inquiridos, em simultâneo em 14 museus tutelados pela DGPC, milhares de visitantes através do preenchimento de um questionário quadrilíngue *online*, em computadores colocados para o efeito em cada museu. Os objetivos centrais do estudo são conhecer os públicos dos museus nacionais — de cada um dos museus e no seu conjunto — sobre vários temas (perfis sociográficos, práticas culturais, relação com os museus, etc.), dotar os responsáveis de informação que ajude a compreender as reações dos públicos e contribuir para a tomada de decisão e, ainda, suscitar o aprofundamento da investigação académica sobre as características e os comportamentos dos visitantes dos museus em Portugal. Os resultados do estudo de públicos de museus nacionais serão

fundamentais para a caracterização dos públicos dos museus e para apoiar a definição de estratégias para captação e fidelização dos visitantes dos museus tutelados pela DGPC. Contribuirão, dessa forma, para a conceção e implementação de políticas culturais que melhorem o acesso à cultura, aos museus e às suas coleções, numa perspetiva de fazer intervir os públicos na gestão dos museus e de contribuir para a melhoria do serviço público das entidades museológicas em Portugal. Pretende-se que este estudo venha a ser uma referência nacional na área disciplinar dos estudos de públicos, que seja alargado aos palácios e monumentos tutelados pela DGPC e, ainda, que venha a constituir-se como matriz para implementação no universo da rede portuguesa de museus. TM/NF

## Num Instante... o património! Passatempo fotográfico

A Direção-Geral do Património Cultural tem como uma das missões promover a sensibilização e a divulgação de boas práticas para a salvaguarda e valorização do património, em particular junto dos mais jovens. Nesse sentido, a DGPC organiza uma multiplicidade de projetos de âmbito educativo e patrimonial com vista a motivar as novas gerações para o conhecimento e a preservação da herança cultural — monumentos, sítios, paisagens... Um bom exemplo disso é o passatempo de fotografia Num Instante... o Património! (que teve o seu início em 2008), dirigido a jovens dos 14-21 anos, que valoriza abordagens criativas e esteticamente marcantes sobre os testemunhos do património português. Esta iniciativa *online* tem integrado o projeto europeu Experiência Fotográfica Internacional dos Monumentos (EFIM), do Conselho da Europa, contando com o apoio de várias empresas (SAPO, Olhares.com, NÖS e Colorfoto). Na edição de 2015, concorreram mais de 430 fotografias, tendo sido galardoadas *Outra Vez te Revejo... Castelo-*, de Catarina Rocha Pires (Lisboa, 19 anos); *Contrastes*, de Tiago Simões da Silva (Açores — Horta, 21 anos) e *Moldura*, de Alexandra Vaz (Faro, 15 anos). Os trabalhos mais criativos foram apresentados na Central Tejo | Museu da Eletricidade, em Lisboa, durante a abertura oficial das Jornadas Europeias do Património, ocasião onde também foram premiados os três vencedores. TA

## Base de dados kit de recolha de património imaterial Ações de Formação

A Direção-Geral do Património Cultural está a realizar ações de formação dirigidas às escolas e serviços educativos dos museus, centros de ciência viva e centros de interpretação do património, com o objetivo geral da capacitação dos agentes educativos para a sensibilização das gerações mais jovens para a valorização do património imaterial. Tais ações têm como objetivo específico



Projeto Sonae Media Art  
Criações artísticas na área da multimédia



Museu Nacional do Azulejo  
Abertura da Sala de D. Manuel



Estudo de públicos de museus nacionais  
Melhoria do acesso à cultura



Num Instante... o património!  
Sensibilização e a divulgação



a valorização das tradições enquadráveis no domínio da dieta mediterrânica, através da sua identificação e divulgação *online* através da base de dados *kit* de recolha de património imaterial. A realização das referidas ações de formação decorre, simultaneamente, da missão e atribuições da DGPC em matéria de valorização de património imaterial, da sua participação no grupo de acompanhamento para a salvaguarda da dieta mediterrânica, assim como da sua parceria com a Direção-Geral da Educação, no âmbito da qual foi desenvolvida a base de dados *kit* de recolha de património imaterial. TPA

### Jornadas Internacionais de Museus e Património Sensibilizar e divulgar

A Direção-Geral do Património Cultural, no cumprimento da sua missão como instituição de referência na definição de políticas de estudo, salvaguarda e valorização dos bens culturais, constitui-se como entidade organizadora nacional de diferentes efemérides de âmbito internacional. Em 2015 coordenou a programação nacional do Dia Internacional dos Monumentos e Sítios (18 de abril), em articulação com o ICOMOS Portugal, subordinado ao tema «Monumentos e sítios; conhecer, partilhar, explorar», da Noite Europeia e do Dia Internacional dos Museus (16 e 18 de maio) dedicado ao tema «Museus para uma sociedade sustentável» e as Jornadas Europeias do Património (25, 26 e 27 de setembro), explorando este ano o «Património industrial e técnico», e associando-se, deste modo, a 29 outros países do Conselho da Europa, reforçando a comemoração do Ano Europeu do Património Industrial. A DGPC, assumindo a coordenação nacional destas comemorações, procura assegurar uma ampla sensibilização das comunidades para a necessidade da preservação da memória e da identidade culturais, nas suas diferentes manifestações, usando o património como instrumento para a afirmação e valorização local e regional e para a diferenciação de Portugal no contexto internacional, registando um crescimento sistemático de entidades envolvidas e atividades promovidas. RFS

### Atlas do Património Classificado Georreferenciação em curso

A Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) retomou, em 2014, a atualização do Atlas do Património Classificado, cuja tarefa de georreferenciação se iniciou em 2001, contando com a colaboração das câmaras municipais e das Direções Regionais de Cultura. O Atlas do Património Classificado, acessível em [http://geo.patrimoniocultural.pt/flexviewers/Atlas\\_Patrimonio/default.htm](http://geo.patrimoniocultural.pt/flexviewers/Atlas_Patrimonio/default.htm), possibilita a pesquisa georreferenciada dos imóveis, conjuntos e sítios classificados, e em vias de classificação, permitindo que o utilizador conheça os seus limites e implantação exatos. É ainda disponibilizada

informação de carácter legal sobre o objeto classificado, a sua zona geral ou especial de proteção, e eventuais restrições (zonas *non ædificandi*, áreas de sensibilidade patrimonial). Com a entrada em vigor, em 2007, da diretiva INSPIRE, que estabelece a criação da Infraestrutura Europeia de Informação Geográfica (IG), tornou-se necessária a implementação de normas e regras comuns para a disponibilização de informação geográfica.

Nesse contexto, enquanto organismo produtor de IG, a DGPC disponibiliza informação geográfica sobre o património classificado e em vias de classificação, zonas gerais e especiais de proteção através de WMS (*world map services*), podendo estes dados ser partilhados.

A qualidade dos dados geográficos depende do estabelecimento e cumprimento dos protocolos de colaboração com as autarquias, tanto para a disponibilização de cartografia base, que permite desenhar com rigor os imóveis classificados, como para a cedência de informação relativa ao património classificado de interesse municipal, cuja competência legal depende dos municípios. Em 2014 foi implementado um novo geovisualizador, mais acessível e intuitivo, contando-se, em outubro de 2015, 60 concelhos atualizados. AFC

### Construtores de cavaquinho – Registo no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial Investigação etnográfica

Encontra-se em curso o projeto de investigação etnográfica «Construtores de cavaquinho», da Direção-Geral do Património Cultural, que pretende documentar os conhecimentos e as técnicas associadas à construção do cavaquinho, assim como os modos de transmissão desses saberes, e que decorre da parceria estabelecida em julho de 2014 com a Associação Cultural – Museu Cavaquinho.PT. Para a realização deste projeto foram selecionados 15 detentores dos saberes e técnicas de matriz tradicional da construção de cavaquinho em território nacional (do Minho aos Açores), a partir de identificação prévia da Associação Cultural – Museu Cavaquinho. PT. O trabalho realizado em conjunto com cada um dos construtores sobre o seu processo de aprendizagem, percurso de vida, as mudanças na técnica de construção, a continuidade, o futuro, constitui uma componente central da metodologia do projeto de inventariação sistemática do património imaterial relativo à construção do cavaquinho, com recurso a métodos e técnicas de pesquisa etnográfica, nos quais se inclui o registo audiovisual.

O projeto tem como objetivo final o registo dos saberes e técnicas relativos à construção do cavaquinho no *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, como medida fundamental para a sua salvaguarda e valorização à escala nacional. TPA

## Rede portuguesa de museus

### Credenciação, formação

A DGPC assume a rede portuguesa de museus como um projeto da maior relevância e prioridade, como um instrumento estruturante da política cultural e da qualificação da realidade museológica nacional. Através da adesão de quatro museus credenciados em 2015 – o Ecomuseu de Barroso, o Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto, o Museu de Arte Contemporânea de Elvas e o Museu da Cidade de Aveiro – a rede portuguesa de museus passou a integrar 146 entidades museológicas. Estes museus partilham o reconhecimento público da qualidade técnica no exercício das funções museológicas e, pela sua diversidade, confirmam a riqueza do universo da RPM, caracterizado pela variedade de tipologias, de coleções, de espaços e instalações, de atividades educativas e culturais, de modelos de relação com a comunidade.

O programa anual de formação RPM contribui não só para a qualificação do pessoal ao serviço dos museus portugueses, mas também para estimular o conhecimento e a comunicação entre profissionais, potenciando o estabelecimento de parcerias entre os museus da rede. A DGPC tem procurado enquadrar e apoiar os grupos de trabalho informais que se têm criado espontaneamente entre os formandos e promover a conceção e implementação de projetos comuns resultantes do forte espírito de colaboração e de partilha das ações de formação. Tiveram lugar, em 2015, seis ações de formação que visaram estimular as boas práticas em áreas nucleares da atividade museológica. Os temas do programa de 2015 – educação, património imaterial, *marketing* e comunicação, desenho de exposições e museografia, inventário, conservação preventiva – corresponderam às necessidades diagnosticadas pelos diretores dos museus da RPM e às sugestões e avaliação dos formandos que participaram nos cursos de 2014. Na programação das ações foi tido em consideração o critério de descentralização geográfica, procurando ir ao encontro das maiores necessidades expressas

pelo conjunto dos museus de cada região.

A significativa e crescente adesão dos profissionais dos museus às ações formativas RPM 2014 e 2015 reforça a pertinência da formação como um eixo de atuação estruturante da rede portuguesa de museus, relevante para a sua consolidação, para a qualificação dos museus portugueses e para a valorização dos seus profissionais. <sup>TM</sup>

## INTERVENÇÕES

### Mosteiro da Batalha

#### Circuito de visita nos terraços superiores e coberturas

O circuito de visita aos terraços e coberturas do Mosteiro da Batalha permitirá o acesso guiado pelos terraços das Capelas Imperfeitas

e do Claustro Real até à cobertura da igreja, possibilitando a contemplação do monumento numa perspetiva superior e a observação de elementos arquitetónicos e escultóricos em vitral e cantaria. Terá início nas Capelas Imperfeitas, subindo pela escadaria em caracol até aos terraços superiores de onde se poderão observar os túmulos de D. Duarte e de D. Leonor. Percorrendo o lado norte, visualizar-se-ão alguns vitrais da capela-mor, gárgulas, o jardim do claustro de D. João I, platibandas em flor de lis e arcobotantes da nave da igreja. Foram executadas três plataformas metálicas com 1,20 m x 1,20 m, junto de acessos com degraus de maior altura. Na cobertura da Igreja, foi executado um passadiço com guarda, constituído por sete plataformas da mesma dimensão, permitindo a permanência do grupo de visitantes neste local. As plataformas estão assentes sobre calços antivibráticos que permitem a absorção do peso e do impacto sobre o pavimento em lajedo ou sobre as telhas em pedra.

A intervenção contemplou igualmente a recuperação de todos os pavimentos e paramentos em pedra tendo decorrido ao longo de sete meses. <sup>PS</sup>

### Convento de Santa

#### Clara, Santarém

#### Recuperação da Igreja

Foram concluídas em 2015, pela DGPC, as obras de recuperação e valorização da Igreja do Convento de Santa Clara, em Santarém, o único elemento ainda subsistente do grande conjunto monástico fundado em 1259, modernizado na segunda metade do século XVII e profundamente intervencionado na década de 30 do século XX pela DGEMN. A intervenção realizada teve início em 2013, apresentando um custo estimado em 565 391,64 euros, participado pelo QREN no valor de 480 582,53 euros através do INALENTEJO. Envolveu a recuperação das coberturas, a construção de um dreno exterior e retificação do sistema de rega instalado junto ao imóvel, a limpeza e refecimento pontual de juntas nas alvenarias das fachadas, cornijas dos beirados e molduras dos vãos, a limpeza e fixação de vitrais, nomeadamente da rosácea, a recuperação e pintura dos rebocos interiores, a pintura das caixilharias de madeira, a renovação da instalação elétrica e a colocação de um sistema de proteção contra descargas atmosféricas. Procurando restituir um pouco do esplendor da igreja, alargou-se a intervenção de conservação e restauro às pinturas murais das colunas das naves, procedendo-se à sua limpeza e reintegração cromática. A introdução de um novo sistema de iluminação dotou a igreja de maior versatilidade para o desempenho de novas funcionalidades, em parceria com a diocese de Santarém. Tendo em vista garantir a plena retoma do uso cultural foi ainda criado um espaço de sacristia. Foi também dada especial atenção à eliminação de barreiras arquitetónicas, dotando-se a igreja de um novo acesso com rampas, ao longo da fachada norte. <sup>AO</sup>



Construtores de cavaquinho –  
Registo no Inventário Nacional  
do Património Cultural Imaterial  
Investigação etnográfica



Mosteiro da Batalha  
Circuito de visita nos terraços



Convento de Santa Clara,  
Santarém  
Recuperação da Igreja



Panteão Nacional  
Espaço de Interpretação

**Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa**  
**Plano de conservação**  
**e restauro das abóbadas da Igreja**  
**dos Jerónimos (PCRAI\_MJ)**  
**– Fase exterior 1 (E1)**

Para dar resposta ao problema da degradação e da desagregação de pequenos fragmentos de pedra das abóbadas e das paredes da igreja, provocado por diversos fatores combinados, foi elaborado um plano, previsto para dez anos, fundamentado nos estudos desenvolvidos desde 1999 e que compreende cinco fases interiores e cinco fases exteriores.

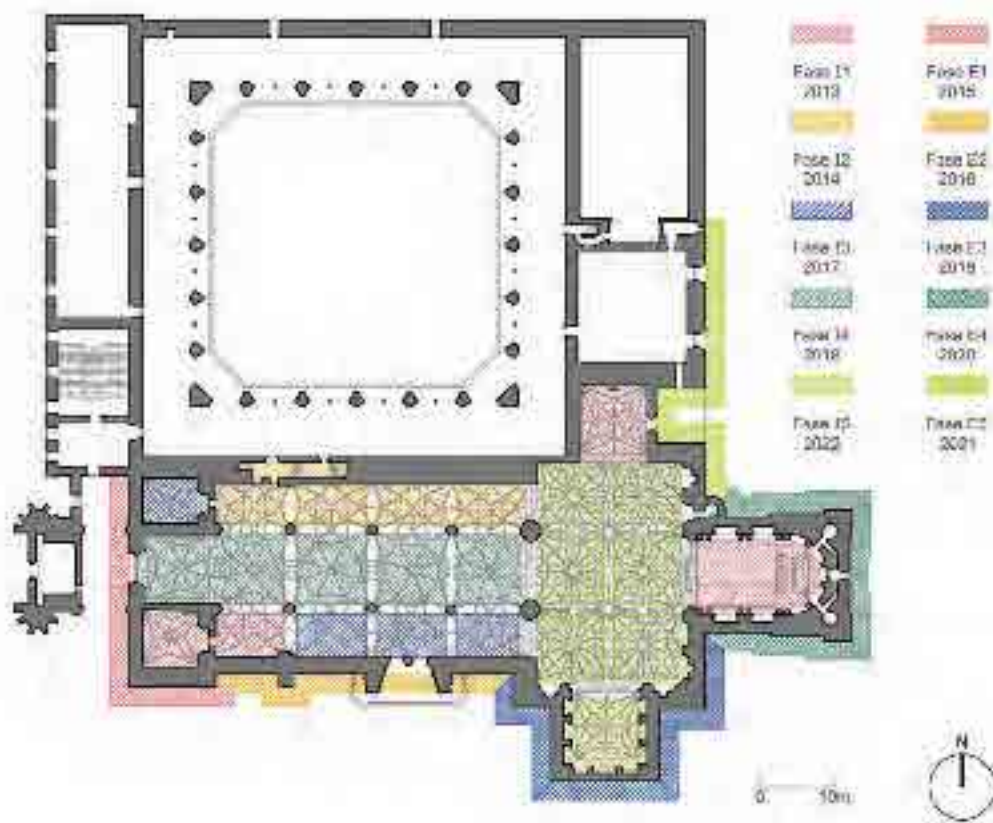
Depois da fase I1 (2013), realizada em quatro tramos de zonas distintas da igreja e considerada prospetiva na medida em que identificou e diagnosticou patologias recorrentes, ao mesmo tempo que testou ações e métodos de intervenção, seguiu-se a fase I2 (2014) que permitiu consolidar a abordagem da fase I1 na escadaria de acesso ao coro-alto e em toda a nave lateral esquerda.

A fase E1, iniciada no verão de 2015, é a primeira no exterior e compreende a zona de entrada dos visitantes, a fachada poente e a torre sineira. Os trabalhos a executar, que incluem a limpeza e a consolidação da cantaria e o tratamento, injeção e refechamento das juntas, estão estimados em € 185 000 sendo dois terços suportados pela associação WMF-Portugal e um terço pela DGPC. O plano deverá estar terminado em 2022, quando se completam os quinhentos anos da conclusão da construção da igreja, por João de Castilho. <sup>AS</sup>

**Panteão Nacional**  
**Espaço de Interpretação**

Inaugurado em 18 de dezembro de 2014, o espaço de interpretação no Panteão Nacional – Igreja de Santa Engrácia, em Lisboa consta essencialmente de duas salas, que se localizam no 3º piso do monumento. No centro é possível disfrutar-se de inúmeras peças e maquetas que estiveram na origem da conclusão «das obras de Santa Engrácia» e do documentário, sobre a longa e atribulada história deste monumento. A primitiva igreja, que se iniciou em finais do século XVI, para cumprir a promessa da Infanta D. Maria, nunca ficou concluída. Segundo a lenda, devido à maldição que Simão Solis lançou após ter sido acusado, injustamente, do roubo do sacrário. O edifício inacabado foi entregue ao Ministério da Guerra desde meados do século XIX e acabou sendo utilizado para fábrica de calçado militar. Em 1910 e 1916, apesar de classificado Monumento Nacional e designado Panteão Nacional, o edifício continuou na posse militar até 1954 e só foi concluído e inaugurado como Panteão em 1966. O projeto do centro de interpretação é da arquiteta Ana Rosa Freitas, com a diretora do monumento, Dr.ª Isabel Melo e sinalética de Maria João Saldanha. Neste espaço é possível rever e conhecer todas estas histórias e foi premiado com a menção honrosa na categoria de «trabalho de museologia» pela Associação Portuguesa de Museologia. <sup>MF</sup>

Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa  
 Planta geral com as fases de intervenção.  
 DEPOF/DGPC, 2013.



# abstracts

page 6

## Mediation and Heritage: culture and mnemonic techniques

Maria Teresa Cruz

**C**ommunication and information technologies are at the heart of a process of transformation and innovation that has been accelerated by culture. Considering these fast-paced transformations, there seems to be little time to ascertain whether these are enduring changes or just short-lived technological revolutions that will soon become obsolete. Should we keep up with the times and, accordingly, transform our cultural institutions? This article seeks to make a contribution to perceiving information technologies as cultural techniques and, more specifically, as mnemonic techniques; in other words, they are techniques of mediation and transfer of experience and, as such, are inherent to the idea of heritage.

page 14

## Challenges in cultural heritage communication

Santos M. Mateos Rusillo

**C**ultural heritage communication has gone through a very positive evolution in the past few years. Still, there are a number of challenges to be faced so that this pillar of heritage management can fully develop its potential: to understand it thoroughly by bearing in mind all aspects related to projecting cultural assets through communication; to integrate, as naturally as possible, technological and non-technological aspects as well as online and offline components; to express it in such a way as to achieve memorable, sustainable and inclusive experiences; and to apply it in a strategic, creative and innovative manner.

page 18

## Communicating cultural heritage: a strategy under uncertainty

Manuel Lacerda

**T**o reflect on communicating cultural heritage is to consider the relationship between heritage and society, between culture and society. In a context of uncertainty, of rapid changes of paradigms and production methods, globalization, information exchange and consumption, cultural heritage managers and communicators have to constantly reassess their positions and have broader perspectives of relationships with stakeholders. In order to be efficient and dynamic, heritage communication needs to have a variable geometry permanently switching to alternative strategies; it needs to reconcile public interest and protection of fundamental values such as memory and identity with social disruption, global crisis and cultural, social and economic development.

page 24

## Heritage and Media times

António Guerreiro

**D**uty and memory work have become crucial issues in our time, being at the core of historiographical work. This hypertrophy of memory is responsible for a heritage obsession – a cult of heritage and a tendency to “musealize” – that brings along some traits of amnesia: an attitude towards heritage not corresponding to a true historical consciousness, but rather to a means of temporalising history promoted and encouraged by the media in a rush to produce epoch reports and to chase for constant deaths and rebirths. The media’s approach to cultural heritage is not very distinct from that of the tourist dilettante who transforms everything into Kitsch, into something that is always reduced to an apparent proximity and familiarity. As a result, heritage becomes utterly exposed to the logic of commodity fetishism.

page 32

## The Heritage of Public Service Media

Nuno Artur Silva

**T**he richer a country and its culture, the higher the quality and diversity of its fictions, fictions that are created, transmitted and perpetuated in the moving images of our times. More than ever, public service media should be regarded as the main tool for creating the audiovisual heritage of the future. It is not only limited to what is preserved, through its archive – and the new ways of thinking, programming and making it accessible – but it is equally the challenge of creating and producing new content, including what is invested in present-day creators so as to generate heritage that will become a common past in the future. Public service media should strive for audiovisual heritage, for innovation and memory, for quality and diversity.

page 38

## The Wall of Words

Pedro Bidarra

**D**uchamp once referred to the increasing resemblance between art and religion. It is true. And a rather hermetic religion, with its acolytes, different churches and chapels, saints and worshippers, priests and wise men talking to each other and looking from a distance at people who are incapable of understanding the world of verbal rituals and fixed ideas reflected on their empty faces, as cold as cathedrals. The wall of words encircling the world of art and stopping neophytes from entering, just as it stops those living within from looking into the world outside, is not what communication is about. Which is a rather curious paradox as European art was initially meant to spread the word of enlightenment. This was its role for centuries: to enlighten what was not understood, explain, show the inaccessible, open up to the public – which was generally illiterate – the difficult world of words and concepts that was (and still is) religion.

page 42

### Can museums seduce us?

Inês Fialho Brandão

**T**his article seeks to answer the question, posed by the DGPC, about the capacity of museums to seduce the public in general. As a matter of fact, some demographic groups have a feeling of not belonging in a museum space. It is argued that “seduction” depends on the capacity of museums to integrate inclusion in their mission and in their practices. In order to do this, we need to question whether a museum promotes or inhibits physical, intellectual and social accessibility in its space and in its programmes. Even though museum decision-makers have shown interest in getting to know their visitors and training their staff, this sector still lacks a strategy in this area and considers that accessibility issues are optional.

page 46

### Education and Mediation – a shared task

Liliana Coutinho

**E**ducation and Mediation – a shared task focuses on the importance of the role of cultural institutions, through their education services, in reaching out to the public as mediators. This article draws on the work carried out by the Serralves Museum of Contemporary Art. It is argued that mediation is not an exclusive duty of the education service as it underlies the mission of the museum as a whole. The public to be targeted in its programmes is plural as the museum is a public space and education activities are meant to bring people closer and make them familiar with contemporary art. Besides, education is perceived as a means to socialize and build trust. This will enable cultural institutions to become an integrating part of people’s lives and encourage visitors’ autonomy.

page 54

### Heritage

Eduardo Lourenço

**A**ll human undertakings have a limited lifetime, though in different ways. Those that, by analogy with Camões, exist beyond the fire that burns unseen, escaping from the “law of death”, belong in that fantastic memory pantheon that we call “heritage”: intentionally or not, they embody the drive and passion for immortality created or invented so as to turn them into imaginary gods.

page 56

### Struggle for pleasure: the Archaeologist’s Portal

Filipa Neto

**T**he Archaeologist’s Portal is a webpage providing access to different contents related to archaeological heritage and the archaeological activity in mainland Portugal. It was implemented out of the need to simplify and expedite procedures for obtaining archaeological work permits and to facilitate dialogue between the archaeological authority and professional archaeologists. While archaeologists can submit their applications online, the DGPC has a more efficient system of consultation and analysis to fulfil its responsibilities regarding management and protection of the archaeological heritage. Besides, the Archaeologist’s Portal provides information about any heritage related occurrences that have been registered in the *Endovéllico*, the archaeological heritage database.

page 60

### The special protection zone as an instrument for safeguarding and enhancing listed immovable property

Patrícia Zimbarra, Paulo Duarte

**T**he special protection zone (ZEP), a legal instrument created decades ago, has proved to be important for safeguarding and managing the areas surrounding listed immovable properties. As well as minimising discretionary project appraisals, which have long been criticised by owners and project designers, Decree-Law no. 309/2009 of 23 October regards the ZEP as a self-sufficient planning unit capable of anticipating the virtues of a Conservation Layout Plan.

page 70

### The pioneering role of Cabeça Padrão in safeguarding the urban heritage of the Algarve

José Aguiar, Vítor Ribeiro, Miguel Reimão Costa

**S**afeguarding the historic urban landscape is one of the latest and main concerns when discussing the theory and praxis of conservation. UNESCO issued a recommendation to this end (in 2001) and ICOMOS has been attempting to draft a reference letter for over a decade – with no success owing to a lack of consensus and conceptual disparities resulting from multidisciplinary perspectives. Portugal was one of the first countries in the world to introduce the practice of studying and planning urban and rural landscape in its urban management policies during the late 1960s. Ilídio de Araújo was one of the pioneers in conducting these studies. However, history forgot the contribution of Joaquim Cabeça Padrão, then working for the Directorate-General for Town Planning Studies (DGSU), who coordinated the study on *Survey and defence of the Algarve urban landscape*. He proposed to enhance the historic urban landscape of a whole region undergoing a major transformation by adopting a model that would gradually extend to the whole country.

page 82

## Industrial heritage: today's concepts, tomorrow's values

Jorge Custódio

**I**ndustrial heritage is one of cultural heritage's most recent creations. It emerged in Europe and in the world in the wake of the Second World War as a result of a significant economic, social and technological transformation that would change the paradigms of 19th- and 20th-century society inherited from the British Industrial Revolution. The aim of this article is to show what industrial heritage is today by embarking on a historic journey through its assertion as a cultural heritage value; and by understanding its own nature and the realities that were incorporated into its values. Emphasis is placed on some recent contributions of Portuguese case studies for the evolution of cultural heritage in general and industrial heritage in particular. These are illustrated by examples of Portuguese industrial heritage.

page 96

## The Coach Museum and the City Ground

Ricardo Bak Gordon

**T**he National Coach Museum, a facility meant to promote culture and the arts, shows its vocation in the way it approaches the urban concept, public space and the city. It does so by building a city for citizens, relating to pre-existing conditions in an elaborate dialogue that is not mimetic or repetitive but following a city's own dialectic, where common interests prevail over languages that are specific to an age or opinion.

Here, in this part of the city, public space comes before public buildings. Houses on the frontage of Rua da Junqueira have been made to blend in so as to face the museum square; different passages in different scales informally flow into the museum site, just as they would in a spontaneous city; likewise, the inner and outer circulation system running at different heights impresses upon the site a plural and optimistic perspective of urban life.

page 104

## Exhibition Project for the new Coach Museum

Nuno Sampaio

**T**he New National Coach Museum is a purpose-built facility designed to shelter the world's largest and greatest collection of its kind. Both building and exhibition were developed simultaneously from the onset, as they provide a "container and content" solution to the assignment given to the project team – to come up with a "box that will hold the jewels of Portugal". Once implemented and completed, the exhibition project is expected to enframe, exhibit and help explain a collection bearing an artistic, historic and technical value that makes it unique in the entire world. The exhibition resources available, which will be used to organise historical narratives coherently, are meant to help the collection fit in the contemporary discourse of the building hosting the New Coach Museum.

page 112

## A journey into the brand creation process.

### Coach Museum

António Roquette

**T**he opening of the new building for the National Coach Museum, on the occasion of its 110th anniversary, called for a new brand that would symbolise this step.

This article seeks to explain the different stages of a creative process that led to a new institutional identity. It starts on how to create a new logo, its inspirations, figurative elements and goals. Attention is drawn not only to the building's straight and simple lines but also to the coach shape as a fundamental element for contextualizing the brand. This is followed by the description of the brand's different applications in publishing, merchandising, on the museum's website as well as in façade applications; clues are given about the reasoning behind the entire process.

page 120

## Horse-drawn Vehicles – Symbols of Power

Silvana Bessone

**A** brief journey into the History of Horse-Drawn Transport leads us to the collection of Lisbon's National Coach Museum. It boasts a unique variety of top quality vehicles dating from the 17th, 18th and 19th centuries. Originating in different countries, they depict some of the decorative models used by European courts. The collection, which is now housed in a new building, gained a new perspective as many details have been emphasized, which makes it a good reason to revisit the museum.

page 126

## The Cloister of Silence and the Conclusion Hall. Restoration works in the Monastery of Alcobaça

Antónia Tinturé, Irene Frazão, Maria Fernandes, Isabel Costeira, Filipa Avellar

**R**estoration works conducted in 2013 were part of an overall rehabilitation and restoration plan for former monastic spaces. While the Conclusion Hall was converted into a shop, the Cloister was given better access and conditions for visitors. Emphasis is placed on the state of conservation of the Cloister's stonework and the almost illegible decorative elements in the Conclusion Hall. This article focuses on restoration works, methods used according to different materials, artistic values involved, objectives pursued, implementation actions, expectations and, last but not least, the final results on the cloister's artistic stonework and the decorative finishings on the Conclusion Hall (mural painting on the ceiling, stonework, faux painting and tile cladding). Seen mainly from the client's perspective, this article sheds light on the historical, artistic and restoration context of the architectural heritage and decorative finishings of the Monastery of Alcobaça.

page 134

### Norte Júnior – an inventory, an author, a legacy

Deolinda Folgado, Catarina Oliveira

**A**ll along 2014, a series of events celebrated the work of Norte Júnior, the Lisbon architect who won the highest number of Valmor awards to date. Considering that one of the most prolific architects from the first half of the 20th century was apparently being forgotten and that many of his works (especially in Lisbon) were being neglected, often falling prey to an urban management policy not conforming to the memory of a bourgeois city during the time of the “Avenidas Novas”, it was time to shed light on his works and rediscover, recognize, review and reinforce their protection. Following this year-long celebration, the Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), through its Division for the Immovable, Moveable and Intangible Heritage/ Department of Cultural Assets (DPIMI/DBC), in partnership with the Autonomous University of Lisbon (UAL), developed an inventory project on the work of Norte Júnior based on a nation-wide exhaustive survey. This project falls within the scope of an overall update of the Inventory of Immovable Property that has been listed or is awaiting listing by the DGPC. This review started in mid 2014. The recognition of the architectural legacy of Norte Júnior will be included in future theme inventories by author, by category or by region or municipality.

page 144

### Margined architecture

Paulo Pereira

**M**argined architecture includes architectural specimens that normally fall outside the reach of architectural history. Even though they may not always have a specific purpose, they have outstanding features owing to their unusual or even rare nature: former lighthouses, coastal viewpoints, canals, geoglyphs, milestones and other minor monuments, anamnestic systems, geomantic alignments, city consecrations, cognitive geographies, centuriations, heterodox temples, cemetery micro-plans, gardens, failed and derelict buildings, disaffected industrial areas and man-made topographic changes. Obviously not conforming to the status of classical typologies, they are not seen as a discipline either. Actually, they are rarely worth mentioning for still not being part of a *territory-based architecture* or simply for being expressively poor.

page 154

### History of the present: introducing heritage education in schools at the end of the 19th century

Jorge Ramos do Ó, António Henriques

**T**he last quarter of the 19th century saw the consolidation of a discussion over heritage issues in political circles and its lasting inclusion in educational agendas. That concern over a number of art treasures can be seen today as having largely contributed to rescuing and cementing Portuguese identity. Well, school education particularly reflects this paradoxical dynamics between the lack and excess of attention paid to past artefacts. This article seeks to capture the historic gesture that for the first time systematized and enhanced *visual grammar of collective memory* in education. Its consequences can still be recognised today. Emphasis is given to some projects by Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) that were meant to change Fine arts education in the 1870s and 1880s. He was then the greatest expert in art education and an advocate of recreating Portuguese imaginary traditions through design; attention is also drawn to the 1894-95 Education Reform promoted by the politician and pedagogue Jaime Moniz (1837-1917). We will refer to students and artisans.

page 162

### Industrial Tourism: a success case in S. João da Madeira

Alexandra Alves

**T**his is a project that provides unique experiences to tourists. Memorable visits with genuine smiles, where know-how is the ultimate premise. We are referring to Industrial Tourism and its Heritage circuits in S. João da Madeira. This town teaches how things are made and how they can generate business and wealth. At a time when the world economy faces an unprecedented economic crisis, reinventing and boosting tourism has become a pressing need for regional economies. Based on its most precious asset – industry, S. João da Madeira has succeeded in building a kind of tourism that is unique in the country due to its diversity and operating method. This article shows us how this town and its people managed to build a work-based future.





# INCM

O VALOR DA SEGURANÇA  
AO SERVIÇO  
DA CULTURA



IMPRESA NACIONAL- CASA DA MOEDA, S. A.  
AV. ANTÓNIO JOSÉ DE ALMEIDA  
1000-042 LISBOA  
T +351 217 810 700 | F +351 217 810 745  
WWW.INCM.PT



IMPRESA NACIONAL- CASA DA MOEDA, S. A.  
PRODUTO DE SEGURANÇA  
DISTRIBUÍDO POR  
PUBLICAÇÕES E SERVIÇOS  
INCM

**PATRIMONIO  
CULTURAL**

Unidad - Sector de Patrimonio Cultural

**INCM**  
INSTITUTO NACIONAL  
DE CULTURA

