

CARLOS FORTUNA

PATRIMÓNIO COM FUTURO...OU SOBRE A RESILIÊNCIA DAS CIDADES

HUGUES DE VARINE

MUSEU, CIDADE E TERRITÓRIO

VÍTOR OLIVEIRA JORGE

ARQUEOLOGIA 2016 - UM INVENTÁRIO DE DESILUSÕES?

JOÃO PEDRO

A CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO



DAVID SANTOS

O MUSEU INIMAGINADO. MEDIAÇÃO E COLEÇÕES ONLINE - O CASO DO RIJKSMUSEUM



NUNO GRANDE

ROBERTO CREMASCOLI

VIZINHANÇA: UM PATRIMÓNIO AMEAÇADO NA EUROPA CONTEMPORÂNEA



JOSÉ ANTÓNIO BANDEIRINHA

AS LAVADEIRAS DO MONDEGO E A DIGNIDADE DO INSTANTE: DUAS LEITURAS SOBRE A QUESTÃO DO PATRIMÓNIO

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

MUSEUS INCLUSIVOS: CONHECER PARA VER

REVISTA PATRIMÓNIO NÚMERO QUATRO DEZ. 2016

15€



editorial

As transformações incontornáveis do mundo atual alteraram radicalmente o entendimento e a situação global da cultura e o significado coletivo dos fenómenos culturais. Nunca como hoje as sociedades tiveram acesso a tão grande quantidade de informação. A rapidez com que hoje se comunica e o alcance e a capacidade mobilizadora das redes sociais alteram paradigmas, transformam estruturas, formas de trabalhar, mentalidades e posicionamentos ideológicos. A incerteza quanto ao futuro, pela volatilidade das matrizes com que operamos, levam-nos a problematizar permanentemente o papel ambivalente do património cultural na sociedade atual, os riscos e os desafios com que se depara. O crescimento exponencial da mobilidade da população no planeta, os efeitos das alterações climáticas derivadas do aquecimento global, o aumento avassalador da indústria do turismo, a proliferação de conflitos armados, os movimentos migratórios, o terrorismo, mas, acima de tudo, o aumento do fosso entre pobreza e riqueza levam-nos a questionar a utilidade do património cultural (no seu sentido mais lato) para a sociedade e aquilo que é hoje mais relevante.

Por tudo isto, «Património e Sociedade» foi o mote para reunir no Caderno desta RP um conjunto de textos que, em diferentes domínios do Património Cultural, refletem sobre a atualidade e nos colocam perante incertezas, caminhos e alternativas possíveis. O património urbano, presente e futuro, é aqui abordado sob diversas perspetivas. Uma que nos fala acerca da sua qualidade de resiliência, sobre a sua capacidade de regeneração e invenção, que lhe assegure um futuro em que não fique “refém da ação e da retórica do mercado turístico da nostalgia”. Outra, que destaca o património social a proteger perante a guetização, a gentrificação e a turistificação, fenómenos decorrentes das mais recentes transformações das economias urbanas, que aponta a necessidade da revalorização dos lugares e das relações de vizinhança em vias de extinção, trazendo à tona os projetos de Siza Vieira apresentados na última Bienal de Arquitetura de Veneza. E, outra ainda, uma reflexão que foca a essencialidade da ideia de cidade e o reconhecimento do seu carácter transformativo, das suas contradições, dos seus paradoxos, diálogos e conflitos, obrigando a um comprometimento alargado de «princípios, estratégias e direitos» que impeça a perda de um *continuum* de valores e identidades que a façam única e reconhecível.

Num outro âmbito, o dos museus, diferentes artigos reequacionam questões fundamentais sobre a função, as prioridades e a relevância destes espaços públicos, para a sociedade. Por um lado, as relações entre o museu e os contextos são indispensáveis, ainda que os contextos e as comunidades saiam do estrito domínio territorial físico e se expandam pelo território global da Internet. Por outro, a centralidade da questão da mediação entre o museu e os seus públicos conduz a

novos modelos, inclusivos, cruzando territórios e atores, num horizonte dominado sobretudo pela permanente problematização. E, por outro ainda, o apelo do avanço inexorável das tecnologias de informação e comunicação no planeta possibilita aos museus a disponibilização de informação em massa para um consumo individual, num processo de reprodução em crescimento exponencial, aqui trazido pelo caso do Rijksmuseum de Amesterdão.

A completar a rúbrica Caderno, uma visão crítica da crise da arqueologia numa sociedade em crise, subordinada ao espetáculo e ao turismo, «onde a cultura se tornou central, mas como indústria cultural», apontando fragilidades atuais mas deixando também a esperança de «novas relações com a historicidade humana», num futuro talvez ainda distante.

A rubrica Pensamento traz-nos uma reflexão acerca dos sistemas de credenciação de museus em vários países europeus, na perspetiva da sua dimensão social, focando as respetivas operacionalizações do conceito de museu, em particular no acesso dos públicos e nos benefícios para a sociedade.

Projetos dá-nos conta de 3 intervenções de recuperação e valorização em diferentes contextos, levando-nos a refletir sobre metodologias e critérios. A conservação do Forte da Graça, em Elvas, inscrito na Lista do Património Mundial da UNESCO em 2012, dá corpo a um artigo que descreve, circunstanciadamente, o sistema defensivo e o funcionamento das estruturas edificadas, apontando as linhas de orientação e as metodologias aplicadas; o projeto de intervenção realizado na Torre dos Clérigos, no Porto, nas componentes de conservação, restauro e valorização, destaca ainda em texto próprio o respetivo projeto de musealização; e um ensaio crítico acerca do projeto de intervenção para o claustro da Sé de Lisboa, enquadrado por artigos no domínio da história da arquitetura e da arqueologia daquele lugar.

A importância da arte contemporânea para a requalificação do Património Cultural é objeto de uma reflexão na rubrica Opinião, a partir do projeto MatrizMalhoa (MM), experiência onde se procurou uma matriz projetual radicada na interrupção e na reestruturação efémeras da narrativa de um museu, abrindo caminho a novas leituras e reinterpretações.

Por último, e redundantemente no caso desta RP4, na rubrica Sociedade, dois textos: um que nos faz visitar os interiores da Baixa Pombalina em Lisboa, numa perspetiva crítica que questiona friamente práticas atuais de gestão e de intervenção, num contexto agravado pela aceleração das operações imobiliárias decorrentes do crescimento do turismo na capital; e um segundo texto, que nos dá conta do premiado projeto SOS Azulejo, da sua história, das suas iniciativas e do que se pode esperar do seu contributo para a proteção deste singular património português.

Manuel Lacerda, diretor da RP

índice

património e sociedade

6

**Património com futuro...
ou sobre a resiliência
das cidades**

Carlos Fortuna

14

**Museu, cidade
e território**

Hugues de Varine

24

**Arqueologia 2016 – um
inventário de desilusões?**

Vítor Oliveira Jorge

32

**Vizinhança: um
património ameaçado na
Europa contemporânea**

Nuno Grande
Roberto Cremascoli

42

**Museus inclusivos:
conhecer para ver**

Raquel Henriques
da Silva

50

**O museu inimaginado.
Mediação e coleções
online – o caso do
Rijksmuseum**

David Santos

56

**A cidade
em transformação**

João Seixas

62

**As lavadeiras do
Mondego e a dignidade
do instante: duas
leituras sobre a
questão do património**

José António
Bandeirinha

pensamento

70

**A dimensão social
dos museus em sistemas
de credenciação europeus**

Clara Frayão Camacho

projetos

78

**Conservação do Forte
de Nossa Senhora
da Graça em Elvas
– um modelo de trabalho**

Fátima de Llera
Paulo Carreira
Rui Jesuíno (colaboração)

92

**Porto, cidade
em transformação**
Manuel Montenegro

98

Restauro e recuperação da Igreja e Torre dos Clérigos

João Carlos dos Santos

120

Sé de Lisboa – As escavações arqueológicas e o projeto de musealização

Alexandra Gaspar

Ana Gomes

sociedade

156

Interiores pombalinos: o que fazer ainda destes prédios...

Maria Helena Barreiros

108

Os Clérigos – uma igreja, uma torre, uma viagem ao intangível. Projeto de musealização

Catarina Providência

Gabriella Casella

Miguel Palmeiro

130

Risco e prudência. A instalação do núcleo arqueológico no claustro da Sé Patriarcal de Lisboa

Jorge Figueira

sociedade

162

Projeto SOS Azulejo: causas, iniciativas e repercussões

Leonor Sá

140

O estudo de públicos nos museus nacionais

José Soares Neves

Teresa Mourão

acontece

166

114

A Sé de Lisboa e o seu claustro: sucessivas campanhas de obras e de restauro

Maria João Neto

opinião

146

Da importância da Arte Contemporânea na dinâmica da requalificação do património cultural – o projeto MatrizMalhoa

Mário Caeiro

abstracts

180

N.º 4 – DEZ. 2016

Diretora-Geral do Património Cultural
Paula Araújo da Silva

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

Diretor
Manuel Lacerda

Coordenação Editorial
Deolinda Folgado

Tradução (Abstracts)
Cíntia Sousa

Colaboraram neste número

Alexandra Gaspar (DGPC)

Ana Gomes (DGPC)

Carlos Fortuna

Catarina Providência

Clara Camacho (DGPC)

David Santos (DGPC)

Fátima Llera

Gabriela Casella

Hugues de Varine

João Carlos Santos (DGPC)

João Seixas

Jorge Figueira

José António Bandeirinha

José Neves

Leonor Sá

Manuel Montenegro

Maria Helena Barreiros

Maria João Neto

Mário Caeiro

Miguel Palmeiro

Nuno Grande

Raquel Henriques da Silva

Roberto Cremascoli

Rui Jesuíno

Teresa Mourão (DGPC)

Vítor Oliveira Jorge

Colaboraram na secção Acontece

Ana Pagará (AP), DGPC/MA

Ângelo Silveira (AS), DGPC/DEPOF

António Faria (AF), DGPC/DDCI

Carla Lopes (CL), DGPC/DDCI

Clara Camacho (CC), DGPC/DMCC

Convento de Cristo (CC), DGPC

Deolinda Folgado (DF), DGPC/DPIMI/DBC

Filipa Neto (FN), DGPC/DBC

José Alberto Ribeiro (JAR), DGPC/PNA

Laboratório José de Figueiredo (LJF), DGPC/DMC

Lúisa Cortesão (LC), DGPC/DEPOF

Manuel Lacerda (ML), DGPC/DDCI
Margarida Donas Botto (MDB), DGPC/DDCI
Museu Nacional de Arqueologia MNA), DGPC
Museu Nacional de Arte Antiga (MNA), DGPC
Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC),
DGPC

Museu Nacional Grão Vasco (MNGV), DGPC
Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), DGPC
Paula Figueiredo (PF), DGPC/DPIMI/DBC
Paulo Costa (PC), DGPC/MNE
Silvana Bessone (SB), DGPC/MC
Sofia Gomes (SG), DGPC/DBC
Teresa Abreu (TA), DGPC/DDCI
Virgílio Hipólito Correia (VHC), DGPC/MMC

Design gráfico
Silvadesigners

Revisão de texto

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A.

Pré-impressão, impressão e acabamentos

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

365161/13

N.º de edição

1021305

RP – Revista Património

Publicação da DGPC – Direção-Geral do Património
Cultural (DGPC)

Palácio Nacional da Ajuda

1349-021 Lisboa

Tel: +351 213 614 336

Fax: +351 213 628 472

Email: dgpc@dgpc.pt

www.patrimoniocultural.pt

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

@ RP /DGPC

@ Textos e imagens DGPC e respetivos autores

Imagens de Capa e Contracapa
retiradas dos artigos constantes
desta edição da Revista.

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA

**PATRIMONIO
CULTURAL**

Direção-Geral do Património Cultural

patrimônio e sociedade



Património com futuro... ou sobre a resiliência das cidades

Carlos Fortuna

Faculdade de Economia, Centro de Estudos Sociais,
Universidade de Coimbra

←

Coliseu de Roma.
Deolinda Folgado, 2014.

Vivemos um presente de grande tolerância perante o passado. A inflação patrimonialista e memorialista a que se assiste é disso melhor sinal. Contudo vale a pena perguntar se há um património urbano a transmitir ao futuro. O autor argumenta que há um sentido futurante, por vezes até um sentido inesperado, do património que deve ser passado às futuras gerações. A única condição é assegurar que não fique refém da ação e da retórica do mercado turístico da nostalgia. O texto conclui que este património do futuro há de reforçar o sentido híbrido e cosmopolita da nova urbanidade que há de revelar-se igualmente tolerante para com o seu passado.

Abertura

O tempo que vivemos é de enorme condescendência para com o passado. Outrora, os artistas e os profetas recorriam aos ensinamentos do passado para o celebrar, mas também para melhor vaticinar o futuro das comunidades. Henri de Saint-Simon, ao mesmo tempo que advogava as «festas da lembrança» como celebração da memória coletiva, era um confesso entusiasta das «festas da esperança» enquanto representação utópica do futuro. Hoje, ao invés, o passado revela-se um anacrónico sinal de um longo presente coletivo, impedido que está de

projetar o futuro. Nietzsche e Benjamin encontram-se entre os pensadores que mais suspeitam das promessas de progresso que a modernidade anunciou. À luz das suas reflexões, o futuro não poderá começar dada a aguda incompletude dos projetos do passado e a suspeita de que um futuro decente possa erigir-se sobre tão profundos sinais de incúria, ruína e destruição que o passado revela.

Desta premissa decorre a dificuldade de enunciar o património futuro das comunidades¹. Dito de outro modo, qual será a riqueza material, artística ou cultural que queremos legar ao futuro que virá? A dificuldade da resposta resulta de vivermos inundados de presente e de um tempo vivido instantaneamente. Enunciar o património do futuro, portanto, depende do inconclusivo inventário do que há de ser a estrutura das necessidades e expectativas culturais desse mesmo futuro. Tarefa ingrata para quem, não tendo os dotes dos artistas ou dos profetas de outrora, deve limitar ao máximo a presunção de apresentar o sentido *furante* do património e cingir-se, comedidamente, a procurar decifrar sinais da estrutura das necessidades e expectativas culturais de um presente que o condiciona.

Pode-se dizer que a noção de património tem uma natureza fundamentalmente *presentista*, na medida em que responde primordialmente a necessidades políticas e culturais contemporâneas e respeita mais o entendimento do que é o presente coletivo do que o passado das comunidades e grupos sociais. Procurarei ilustrar esta hipótese recorrendo a exemplos de alguns usos sociais de bens patrimoniais que integram a paisagem urbana da atualidade. Desta paisagem fazem parte situações patrimoniais a que poderemos chamar *patrimónios inesperados*, por a sua valorização ser fruto da mistura desordenada de regimes temporais que, por sua vez, decorre do fim da linearidade do tempo (passado, presente, futuro). Numa socieda-

de em que tudo parece valer por igual – a cultura, a política, a religião, a escola ou o consumo –, o reconhecimento de muitos destes *patrimónios inesperados*, que incluem situações de *nonsense*, absurdidade e risco, está associado à subordinação de emoções e sentimentos a desígnios mercadológicos e à promessa pós-moderna de sempre renovada satisfação pessoal. Mas algumas iniciativas sociais, com frequência informais, «de baixo para cima» e à margem dos apoios institucionais, podem também constituir *patrimónios inesperados* por prometerem ao futuro coletivo a revalorização da vivência sociocultural de bairros, praças, ruas ou edifícios.

Tempo, passado e presentismo do património

Dizer que a noção de património tem uma natureza fundamentalmente *presentista* tem um sentido filosófico e político. O *sentido filosófico* do presente do património decorre do que o filósofo do tempo Andreas Huyssen considera ser a inusitada plasticidade e ambiguidade do presente. Tal traduz-se, ora na experiência social de um *presente excedentário* – que se «prolonga» em virtude de um futuro incerto que não se deixa antever –, ora no sentimento de um *presente deficitário* – «contraído» dada a prevalência das referências históricas e da memória como recurso identitário dos sujeitos (Huyssen: 2003).

A proposta comporta a possibilidade de o recurso ao significado sempre plural e seletivo do passado e da memória ser mais frequente quando a retração económica se instala e o presente, que mobiliza todas as energias sociais em busca de soluções de bem-estar, se prolonga duradouramente em detrimento da imaginação do futuro. Ao invés, ainda nesta releitura de A. Huyssen, seriam os períodos de relativo desafogo e crescimento sustentado das economias urbanas a alimentar a projeção no futuro das expectativas do presente e a reduzir a entrega a memórias do passado. Assim, num mundo mergulhado em constantes armadilhas económico-financeiras, a *com-vivência* com patrimónios herdados de um passado julgado promissor – o único capaz de gerar tal riqueza – torna-se inelutável e o ato de pensar um património para o futuro mostra-se tarefa complexa e quase ilegítima, em vista das dificuldades do presente vivido.

O *sentido político* da noção *presentista* do património é uma decorrência de as cidades constituírem hoje uma permanente possibilidade de encontro de pessoas de todas as latitudes e origens, mas também de uma articulação *hic et nunc* de tempos diversos. A pluritemporalidade por vezes desconexa das cidades faz interrogar como se articulam as permanências e as mudanças culturais. Por exemplo, a ambiguidade da noção de «centro histórico» está associada à difícil delimitação dos tempos históricos que se sobrepõem numa área urbana determinada. Daí que as ações de reabilitação arquitetónica ou artística dos «centros históricos» surjam carregadas de ambiguidade já que se procuram conservar de modo a modernizar a cidade e modernizá-la para que continue a ser antiga e respeitar a forte valorização do passado².

Esta plasticidade do presente, inerente a falência da linearidade do tempo, alimenta um processo de *contemporaneização* do passado que tanto surge no domínio das artes (o espírito *gótico*), como no campo do consumo cultural (moda *retro*) ou da ação de conservação patrimonial. Na minha avaliação,



↑

Templo Romano de Évora.

Arquivo fotográfico da Câmara Municipal de Évora.

é tal o sucesso desta *contemporaneização* que permite declarar sem rodeios que o passado vende. E vende provavelmente mais em períodos de retração económica, quando tanto se desconfia do futuro. Entre nós, provam-no os repetidos planos municipais ou empresariais privados que se projetam no futuro com um fortíssimo pendor histórico e mnemónico que os assemelha a réplicas nostálgicas das «festas da lembrança» saint-simonianas. Se esta for uma estratégia para preparar o futuro das cidades, dos seus lugares e tradições, a pergunta incontornável será a de saber até quando continuará o passado a vender com tanto sucesso.

As ruínas e a resiliência da cidade

Para Aloïs Riegl (1858-1905), o consagrado intérprete do «culto moderno dos monumentos», os sujeitos modernos são

os principais responsáveis pela atribuição de valor e significado aos bens e recursos do passado (Riegl: 1984 [1903]) que assim vão sendo sucessivamente ressignificados (Choay: 2006). Os usos sociais desses bens patrimoniais são os mais diversos e a reconfiguração avaliativa do seu significado traduz-se na resiliência patrimonial e funcional das cidades que hoje não morrem tão facilmente como no passado longínquo.

Esta resiliência da cidade é, portanto, o outro lado da conservação e adaptação dos próprios edifícios e construções. Neste domínio, no mundo ocidental, o Coliseu de Roma é por certo o caso mais célebre de uma ruína urbana com sucessivos usos sociais. Construído entre os anos de 71 e 80, o fórum de Flávio foi sinónimo da grandeza imperial de Roma e desde sempre um edifício exemplar da «cidade eterna». A sua icónica imagem imperial serviu para cunhar moedas, do mesmo modo que foi repetidamente assinalada em rotas e mapas medievais. A cada invasão e saque da história de Roma, o Coliseu sofreu mudanças de funcionalidade e o grande teatro de cerimónias e festas imperiais serviu depois como mercado local, albergou malfeitores, foi abrigo de comerciantes e fez de pedreira para a construção de palácios nobres (Macaulay: 1953; Woodward: 2002; Puff: 2011). Recentemente, a primeira atração turística da cidade escapou à proposta de venda para reduzir *deficits* orçamentais do Estado italiano.

Permita-se-me fazer o paralelo com o caso de Évora e o seu famoso templo romano. Datado do século I, o templo – hoje ícone turístico da cidade – é objeto de razoável desconhecimento sobre os usos sociais que serviu ao longo do tempo³. Tudo está subsumido na hegemónica narrativa turística que persiste em reduzir o bem ao «Templo de Diana». A própria imagem que temos dele, fixada há pouco mais de 100 anos, resulta parcial ao propor o esquecimento de adaptações funcionais e iconográficas por que passou e sugerir apenas a decadência física motivada pelo passar do tempo⁴.

Como no caso do Coliseu, o templo de Évora é refém também da narrativa que o vende com sucesso no mercado turístico da nostalgia e do património. O sentido *presentista* do património histórico que ambos ilustram, e o turismo promove, inscreve-se na lógica de legitimação de Aloís Riegl que faz de-

pender o significado moderno dos monumentos históricos de grupos organizados de interesses.

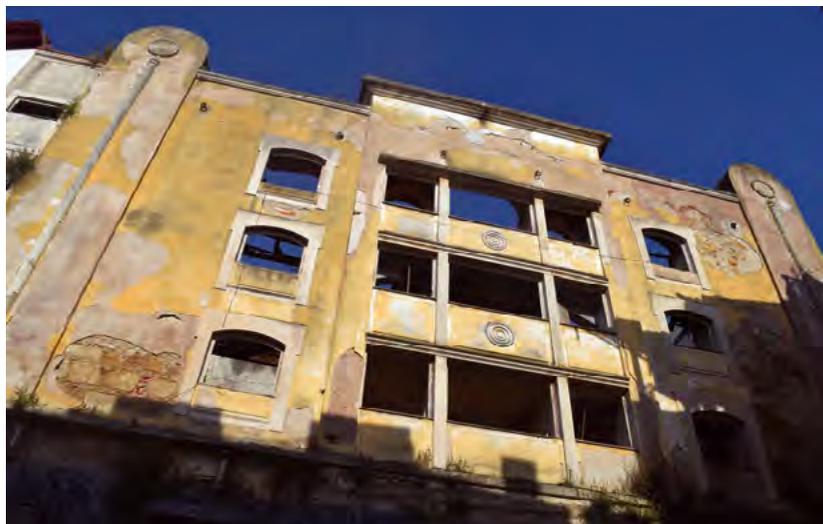
Haverá uma forma alternativa de pensar como poderão estes vestígios do passado tornar-se património do futuro das cidades e que dispense ou minimize a sua dependência da retórica do mercado turístico? Quero admitir que sim, por mais utópico que possa parecer integrar a ambos numa renovada noção de cidadania situada. No caso de Roma, não será que podemos subscrever o cenário de o Coliseu passar a ser experienciado como ruína *vivida* e não apenas como ruína *pensada*, integrada num «sistema vivo de ruínas» disponível, sob determinadas condições de salvaguarda e segurança, para usos sociais e culturais alternativos como já sucede em situações pontuais de outras ruínas romanas, como o Mercado de Trajano (Gnisci: 2011)? No mesmo sentido, por que não prosseguir em Évora a estratégia educativa e da década de 80, quando as escolas da cidade inscreveram o património histórico edificado da cidade, designadamente o velho templo romano, na aprendizagem escolar, transfigurando aquele «calendário espacial» em dispositivo identitário e fator de orgulho local dos jovens em idade escolar.

Velhos edifícios e novas ruínas

As considerações acerca das ruínas milenares podem adequar-se também ao entendimento do significado distópico das chamadas ruínas pós-industriais (fábricas abandonadas, armazéns devolutos, estações ferroviárias encerradas, quartéis desativados, etc.). A representação de decadência que a ruína contemporânea alimenta contrasta fortemente com o impulso contemplativo e a obsessão pela conservação típicos do ambiente romântico. As «novas» ruínas tornam clara a falência de estruturas do mundo moderno e fazem destacar a vulnerabilidade e a finitude dos valores constitutivos do progresso idealizado da modernidade. Ao mesmo tempo, enquanto espaço vazio, no capitalismo atual as ruínas pós-industriais prefiguram uma possível nova investida empresarial e tornam-se marcadores de renascimentos funcionais, por vezes inusitados (Edensor: 2005; Janowitz: 1990).



Teatro Sousa Bastos, Coimbra.
Carlos Fortuna, 2016.



Fábrica Triunfo, Coimbra.
Carlos Fortuna, 2016.





Nesse cenário, elas contrariam as noções neo-decadentistas do fim da cidade – para que a funesta experiência de Detroit é exemplo arquetípico.

Em Portugal, são numerosos os projetos que configuram o que admito poder tratar-se de tentativas de salvaguarda de um património com sentido de futuro. Para só nomear alguns, a «Oliva» e a «Fábrica do Inglês», ao lado da «LX Factory», do «Braço de Prata» e da «Zona de Couros» ou do «Convento de São Francisco» são, na diversidade dos seus resultados, exemplos do possibilismo da reatualização funcional de áreas urbanas decadentes e perdedoras. Por via da ação pública ou privada, da atividade associativa, de projetos culturais ou da atividade comercial e de serviços, estas e outras iniciativas de requalificação propõem-se inverter o destino sombrio de ambientes urbano-industriais disfuncionais⁵.

Reconheço que a possível conversão de ruínas, quer clássicas quer modernas, em estruturas ativas integradas no quotidiano sociocultural das cidades retira muitos vestígios do passado à experiência museológica, erudita e espetacular que tende a limitar as possibilidades da sua *contemporização*. A sua reinserção, enquanto recurso patrimonial ativo, ao serviço direto das comunidades locais, poderá funcionar como busca de utilizações alternativas, pautadas por valores mais consen-

tâneos com o que podemos imaginar ser a estrutura de necessidades e direitos culturais e cosmopolitas de muitas comunidades do futuro.

Em muitos casos do edificado urbano devoluto não diretamente industrial – teatros e cineteatros, escolas, igrejas e quartéis e outros edifícios públicos – a sua possível salvaguarda e reconversão ativa é prejudicada por serem apenas espaços urbanos sujeitos à lei do mercado e da especulação imobiliária. São apenas edifícios. Não correspondem, muitos deles, à noção institucional dominante do que é o património das cidades e, por isso, escapam a um possível entendimento sobre como avaliá-los como valores patrimoniais urbanos do futuro.

Recordo, *en passant*, a voluntarista defesa da manutenção dos edifícios antigos que Jane Jacobs assumiu contra o que tinha por descaracterização de Nova Iorque causada pelos projetos de Robert Moses. Para a controversa autora de *The Death and Life of Great American Cities* (1961) as cidades precisam de edifícios velhos não só para poderem adensar memórias e assegurar civilidade, mas porque os edifícios velhos têm a virtude de estimular ideias novas.

Vem isto a propósito do edifício arruinado de um velho teatro no «centro histórico» de Coimbra – o Teatro Sousa Bastos. O estado de degradação física do Teatro faz dele um

desses *fantasmas* urbanos que os românticos entendiam ser a «presença de uma ausência» das ruínas. A possível reconversão funcional do edifício seria uma daquelas ideias novas que Jane Jacobs por certo subscreveria. Mas a história do velho edifício é adversa e a sua localização no meio de sinuosas e estreitas ruas da «alta» penaliza a sua reconversão em ativo urbano da cidade. Nascido Igreja de São Cristóvão, em pleno século XII, a intenção de conferir futuro ao edifício viria a convertê-lo em «Teatro D. Luís», no final da Monarquia. Com a República definiu e viria a morrer quando esta se tornou democrática. A solidez material da construção e a função cultural dos cinemas de rua, dos teatros e dos cineteatros dissolveram-se, também elas, como «tudo o que é sólido» nos ares da economia e da cultura do capitalismo moderno, dir-se-ia parafraseando Marshall Berman. Hoje, o Sousa Bastos agoniza e clama por solução redentora que tarda. Torná-lo património com futuro parece tão difícil de sustentar como de rejeitar. Como escrevi noutra lugar, aqui não se trata de patrimonializar para salvaguardar mas, se me posso exprimir assim, de *despatrimonializar* o velho teatro para poder reinseri-lo no tecido urbano futuro de Coimbra, certamente com outras funções e, provavelmente, com outra iconografia que não a que resta do seu longo trajeto histórico (Fortuna e Meneguello: 2013).

Património e turismo emocional

Deixei assinaladas atrás situações em que o que resta do património do passado está a ser mantido e revalorizado pelo turismo. Mas a relação entre turismo e património é complexa e contém paradoxos vários devidos ao modo de organização da cultura da (hiper)transparência que tudo pretende revelar, como sustenta Byung-Chul Han (2014). Nos anos 20 do século passado, Robert Musil comentou o sentimento de indiferença e despreendimento social causado pela insistente e repetida exposição de marcas histórico-monumentais na paisagem urbana de Berlim. Segundo o autor de *O Homem sem Qualidades*, tal situação é propensa a gerar a invisibilidade não pretendida desse património, já que nada prejudica mais um monumento (ou museu) do que outro monumento (ou museu). A situação é mais aguda se nada for relatado da história que se procura assinalar, do que ali se terá passado, de quem ali terá vivido, que finalidade terá servido. Enfim, tudo aquilo que (se) mostra também (se) esconde e nesse jogo de (in)visualidades alguns bens e ambientes patrimoniais saem ganhadores enquanto outros saem a perder com o excesso da sua exposição. O desfecho é incerto quando se atua em tempos de relativismo cultural sem limites.

Christo Javacheff e Jeanne Claude tornaram invisíveis lugares singulares e construções únicas da arquitetura monumental como o *Reichstag* berlinense e *mostraram*, em 1995, o edifício a milhares de turistas apreciadores do *embrulho*. Em 1952, no campo da música, John Cage *mostrou* a sua célebre e surpreendente composição *4' 33"*, para inverter o sentido da

apreciação estética musical e devolver à sociedade uma responsabilidade criativa e sonora que desconhecia possuir. Entre nós, João César Monteiro *mostrou*, em 2000, uma «Branca de Neve» que disputa o sentido convencional do cinema e conduz ao paroxismo da *performance* fílmica.

As modalidades inesperadas de produzir e propor cultura têm hoje ampla aceitação entre grupos sociais que se entregam a consumos alternativos ou absurdos e conspícuos, em busca de experiências lúdico-sensoriais e prazeres sempre renovados. Verdadeiros colecionadores compulsivos de experiências mais e mais intensas e desafiadoras, muitas estratégias de promoção turística assentam na exploração dos mais diversos impulsos e emoções dos sujeitos. O turismo contemporâneo é pródigo em proporcionar *packages* que usam a memória e o esquecimento dos tempos e dos lugares como ingredientes centrais da sua oferta. Em muitos casos faz uso de patrimónios histórico-espaciais de forma tão paradoxal que é difícil dizer se estamos perante propostas culturalmente enriquecedoras ou meros simulacros e duvidosa aceitação.

É o caso do chamado *dark tourism*⁶ que sendo uma invenção das últimas décadas do século passado tem as suas raízes nos *tours* por cenários tornados célebres pela ação de violadores ou assassinos londrinos do século XIX. Hoje, o *dark tourism*, caucionado pela sociedade «pós-emocional» (Meštrović: 1997) expõe de forma excessiva lugares e ambientes de dor, sofrimento e morte, ou de risco e calamidade, com grande aceitação social. Não é, a meu ver, essa a forma educativa de transmitir ao futuro o sentido dos patrimónios do nosso presente.

Em recente visita ao complexo Auschwitz-Birkenau pude testemunhar como estes campos de extermínio geram um fascínio semelhante às situações correntes em que a morte é técnica ou clinicamente manuseável, como nas séries televisivas sobre investigação forense. Impressiona a «proximidade» técnica e social do ambiente visitado. Com efeito, o complexo Auschwitz-Birkenau encontra-se na margem de uma pequena comunidade – Oświęcim – num lugar onde, noutras circunstâncias, se esperaria encontrar o mais banal centro comercial ou recinto desportivo. À entrada das casernas, os candeeiros têm o jeito corriqueiro da iluminação urbana de há poucos anos atrás. A profusão de excursões e o impressionante número de visitantes, em sucessivos grupos a aguardar a sua vez, tornam o ambiente familiar e assemelham-no a tantos lugares turísticos das cidades. O mesmo efeito têm as livrarias e as lojas de gelados e *souvenirs* que ajudam a converter a visita em trivial experiência turística.

Eis então um lugar patrimonial cuja iconografia tem o efeito perverso de nos prevenir do choque que é presenciar a proximidade inesperada do que parece distante: o genocídio e a vida de todos os dias. Esse é outro modo de entender (ou esconder?) a banalidade do mal sobre que Hannah Arendt e Primo Levi escreveram tão vigorosa e eloquentemente. Sem recato, o *dark tourism* reescreve essa narrativa não em linguagem literária, nem filosófica, mas nos termos brutais do entretenimento grotesco de duvidosa moralidade.

Semelhantes exemplos deste princípio de sujeição de lugares de alto sentido patrimonial da vida humana a desígnios turísticos multiplicam-se e ampliam-se de forma surpreendente e hordas crescentes de turistas acorrem em massa a *spots* sombrios de desumanização:

> o «turismo de prisões», célebre pela oferta de visitas a penitenciárias, como a prisão de Nelson Mandela (Robben



↑

Igreja e Convento de São Francisco, Capela dos Ossos, Évora.
Manuel Ribeiro/DGPC/SIPA, 2002.

Island), ou a reprodução *in vivo* do quotidiano de infames estabelecimentos da antiga União Soviética, ou entre nós, com muito menor comoção, as experiências museológicas do Forte de Peniche ou a prisão académica da Universidade de Coimbra;

> o *ground zero* nova-iorquino, que pode ser equiparado nos seus efeitos emocionais à visita turística dos lugares de trabalho exangue dos índios de Potosi (Bolívia), ou ao incontido *voyeurismo* que percorre as geografias de destituição de *slums*, *townships* e favelas do Sul global;

> a experiência turística da lixeira nuclear de Chernobyl que, 30 anos após a brutal explosão do Reator 4, recebe milhares de turistas por ano, constrangidos pelas invulgares restrições: não tocar os arbustos, não se sentar no chão, não se alimentar durante a visita, não ter contacto com os equipamentos, recobrir o corpo, usar dosímetros para medir os índices de radiação corporal, etc...

Que seja o turismo a suscitar esta narrativa de tempos e lugares de forte valor patrimonial não tem em si nada de verdadeiramente problemático. Porém, tornar o *nonsense* património do futuro mostra-se mais dececionante e mobiliza a denúncia da lógica mercantil, consumista e espetacularizante que trivializa e torna vendável o sofrimento e o horror e converte as emoções em puro objeto manipulável do mercado.

Só o relativismo cultural de hoje permite admirar o macabro como ingrediente patrimonial. A Capela dos Ossos na ci-

dade de Évora é um exemplar incontestável da apreciação moderna do gótico. Como em casos similares, mal se insinuava como património destinado a mostrar a gerações do futuro, a Capela dos Ossos foi objeto de contestação inconsequente. Em 1892, quando este futuro era ainda passado, a Capela dos Ossos sofreu a crítica de Adriano da Silva Monteiro que, com visão urbanística moderna e defensor do fim dos espaços «embocados», se propunha demolir o edifício da dita Capela que não se justificava «nem pelas tradições históricas [...], nem pela sua actual significação religiosa, além de que offende as mais rudimentares noções de hygiene e não representa nenhum d'aquelles monumentos de gerações extinctas, que a civilização manda respeitar pelo seu alto valor archeologico» (Monteiro: 1892).

O desfecho é conhecido. Venceu o macabro, disfarçado de património. O caso é revelador da necessidade de se pensarem medidas ajustadas para o que se insinua como patrimónios do futuro. Sempre que sejam entregues à retórica do mercado turístico da nostalgia e do património, o risco é que esses bens e ambientes possam ver subvertidos os significados a transmitir. Foram patrimónios que conseguiram vingar e permanecer no tempo apesar das incongruências que demonstram. A singela sinalização do que foram é moralmente mais aceitável que a sua conversão em entretenimento pós-emocional. Mas quem poderá garantir que não estaremos prestes a ver consagrada como património a descida turística até às profundezas de 700 metros, *in situ* e na própria cápsula de salvamento em que foram resgatados os 33 mineiros retidos por 69 dias após o desastre de Atacama em 2010? Ou quem virá assegurar que não surgirão propostas de patrimonialização das zonas costeiras do Mediterrâneo e do Egeu onde milhares em busca de uma vida decente a têm perdido devido à incúria e ao cinismo dos homens? Ou que certeza poderemos ter de que a memória horrenda do massacre do parisiense Bataclan não virá a ser assinalada com um qualquer *glamour* de mau gosto?

Conclusão

Tratar a ruína urbana, clássica e moderna como *memento mori*, que nos põe de bem com a finitude das coisas, é reconhecer as virtudes da sua manutenção. O mesmo se aplica aos edifícios velhos e aos vestígios pós-industriais das nossas cidades. Tudo depende do modo como consigamos reinseri-los no dinâmico tecido urbano e social do futuro. O património, mesmo no sentido amplo que aqui utilizei, nunca é demasiado. Excessiva poderá ser a inflação memorialista da atualidade que é o inverso da escassez de boas práticas de gestão/conservação e de bons usos sociais desse património. Sem boas práticas e bons usos sociais, a insistência no património tem apenas o efeito de fazer esmorecer a nossa crença num futuro decente.

Preservar patrimónios com sentido *futurante* amplia, é certo, a *fabricação* de palimpsestos que trazem consigo marcas indeléveis da presença de outros grupos e comunidades e de outros materiais e técnicas construtivas. A paisagem de futuro então complexifica-se. Mas esses palimpsestos mostram a virtude da ambígua *porosidade* benjaminiana da sociedade atual e ensinam a *com-viver* ao lado de outros processos sociais (formas de convivialidade, regimes de interação, expressões artísticas, religiosas ou políticas) que reforçam o sentido híbrido e cosmopolita da urbanidade. A reabilitação e a refuncionalização dos patrimónios, até de alguns *patrimó-*

nios inesperados, são algo mais que a simples conservação da materialidade das coisas apenas. É também a conservação de uma certa espiritualidade. Não é possível contornar a realidade deste presente urbano, talvez *excedentário*. Traz consigo a marca de um inquietante desalinho social, alimentado pela não menos desordenada colagem de regimes temporais e sistemas de valores. É nesta base que, irremediavelmente, devemos pensar como muitos patrimónios de hoje terão lugar na sociedade do futuro que, quero crer, continuará tolerante e condescendente para com o significado social do seu passado.

NOTAS

1. No texto, farei uso livre e não técnico da noção de património. Por um lado, farei um uso restritivo da noção e referir-me-ei apenas à paisagem material edificada das cidades (edifícios, monumentos, ruínas, etc.) e não a patrimónios imateriais e intangíveis. Por outro lado, usarei a noção de património num sentido aberto para incluir nela bens não certificados de uso urbano e social comum e bens com estatuto patrimonial classificado de uma forma ou outra por instituições locais/municipais, nacionais ou internacionais. Só este uso franco da noção de património autoriza uma reflexão livre sobre o que se poderá pensar como património material a legar ao futuro, interrogação com que parti para a escrita deste texto.

2. Na soberba narrativa que oferecem sobre Nápoles, Walter Benjamin e Asja Lacis (1978) referem-se à *porosidade* dos edifícios que não permitem decifrar se são ruínas ou se se encontram ainda em construção. Esta noção de *porosidade* é analogicamente muito valiosa para usar no contexto deste ambíguo encontro de estratégias.

3. Edificado na época de Augusto, este «espaço da cidadela» terá servido de casa-forte do castelo da vila e posteriormente de açougue. A lenda do «Templo de Diana» terá surgido no século XVII, pelo P.^o Manuel Fialho. Descrições disponíveis para o século XIX assinalam os merlões piramidais de tradição mudéjar-manuelina e as empenas cegas da construção que se ligava por passadiço da fachada Norte a edifícios da Inquisição. Em 1863 o teto abateu e o edifício ameaçou ruína até à obra de restauro de José Cinatti (Giuseppe Luigi Cinatti, 1808-1879), encarregado de repor a traça primitiva do templo. Em 1992, passou para a alçada do IPPAR e encontra-se hoje integrado no plano de intervenção no Espaço Público da Acrópole de Évora e Área Envolvente (anúncio n.º 281/2011) (Barata: 1872; Silva: 1995). (http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2863. Consultado em julho de 2016.)

4. Há duas fotografias muito semelhantes à apresentada, sendo uma da autoria de Francesco Rocchini e outra de Jean Laurent que passou por Évora entre 1868 e 1869. Esta fotografia é seguramente anterior a 1871, ano em que Giuseppe Cinatti tinha já sido encarregado de repor a feição primitiva do templo, de acordo com os conceitos patrimoniais da altura. Agradeço a Carmen Almeida os detalhes desta informação.

5. Considero que o exemplo português de maior escala e sucesso na reconversão funcional de velhas instalações fabris é o caso da cidade da Covilhã, na sequência da fixação da Universidade da Beira Interior e a correspondente adaptação de inúmeros equipamentos industriais devolutos.

6. A expressão foi originalmente sugerida por Malcolm Foley e John Lennon (1996) e tem sido referida à exploração turística de *lieux de souffrance* e de desumanização, assim como à celebração do macabro, ou à turistificação de cenários de desastres e calamidades.

BIBLIOGRAFIA

BARATA, António Francisco – Restauração do Templo Romano em Évora. *Miscellanea Historico-Romantica*. Barcellos: Typographia da Aurora do Cavado. Original de 1872 em *Instituto Vasco da Gama*, t. 1, n.º 8, 1878.

BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja: “Naples”, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. (Org. de Peter Demetz). New York e London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 163-173.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006.

EDENSOR, Tim – *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford e New York: Berg, 2005.

FOLEY, Malcolm, e LENNON, John – JFK and dark tourism: A fascination with assassination. *International Journal of Heritage Studies*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2 (4), 1996, pp. 195-197.

FORTUNA, Carlos, e MENEGUELLO, Cristina – Escumbros da Cultura: O cine-Éden e o teatro Sousa Bastos. *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas e Patrimónios*. Fortuna, Carlos, e Leite, Rogério (orgs.). Coimbra: Almedina, 2013, pp. 233-258.

GNISCI, Armando – Roma como sistema de ruínas. *Leonard Express*. Marnoto, Rita (org.). Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2011, pp. 61-83.

HAN, Byung-Chul – *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Antropos, 2014.

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

JANOWITZ, Anne – *England’s Ruins. Poetic Purpose and The National Landscape*. Oxford: Blackwell, 1990.

JACOBS, Jane – *The Death and Life of Great American Cities*. London: Pimlico, 1961.

MACAULAY, Rose – *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company, 1953.

MEŠTROVIĆ, Stjepan – *Postemotional Society*. London: Sage, 1997.

MONTEIRO, Adriano da Silva – Melhoramento Local. *O Manuelinho d’Évora*. Évora, 14 de março de 1872.

PUFF, Helmut – *Self-Portrait with Ruins: Maerten van Heemskerck, 1553. The Germanic Review*. Philadelphia, PA: Routledge, Taylor & Francis Group, n.º 86, 2011, pp. 262-276.

RIEGL, Alois – *Le culte moderne des monuments: Son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, (1984) [1903].

SILVA, António Carlos – A «Restauração» do Templo Romano de Évora. *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal*. Évora: Câmara Municipal de Évora, Série II, n.º 1, 1995, pp. 63-71.

WOODWARD, Christopher – *In Ruins*. London: Vintage, 2002.

Museu, cidade e território

Hugues de Varine

Diretor do ICOM (1965-1974)

Diretor do Instituto Franco-Português (1982-1984)

Consultor para o desenvolvimento local e comunitários

(Tradução: Graça Filipe)



A partir da experiência pessoal adquirida em missões de desenvolvimento local e, em vários territórios, em diversas práticas de gestão do património vivo, cultural e natural, o autor tenta mostrar como é que, ao longo dos últimos cinquenta anos e até ao período atual, os museus descobriram progressivamente a necessidade de ter em consideração os territórios de referência, as populações que neles vivem e os patrimónios que, não sendo

conservados como acervo museológico, constituem o quadro natural de vida das pessoas. Esta descoberta trouxe consequências importantes, tanto do ponto de vista das políticas patrimoniais e culturais locais, como para a gestão, para as modalidades de ação e para os programas dos museus, dentro e fora de portas. Os museus devem assim tornar-se parceiros e atores do desenvolvimento local, com e para a população.



Um ponto de vista muito pessoal

O que é um museu para um não-museólogo, ou para um não-conservador, como se diz em França? É habitualmente um edifício onde podemos entrar, ou não, frequentemente monumental, que faz parte da paisagem urbana e é representado, nas plantas e nos guias das cidades, entre as principais instituições públicas. Mas há vários olhares possíveis: para um autarca é um elemento de prestígio e da política cultural da cidade; para o diretor do serviço de turismo é um polo de atração que se quer promover incessantemente e que se deve tornar o mais acessível possível; para um professor é uma biblioteca de objetos que podem ser utilizados como recurso pedagógico; para o museólogo, ou conservador, é um tesouro que é necessário enriquecer e conservar incessantemente e também valorizar; para o turista é um lugar a visitar e, por vezes, é um abrigo contra a chuva ou o frio.

Para o cidadão médio, para o habitante, o olhar e a atitude em relação ao museu dependem de muitas coisas, mas sobretudo, creio, de três critérios: a curiosidade ou a timidez do indivíduo; o interesse pelo que sabemos sobre o conteúdo do museu, em relação às suas preocupações e necessidades pessoais; enfim a capacidade para compreender o que está no interior do museu, a detenção do que se designa por códigos culturais e científicos.

Enfim, para o profissional do desenvolvimento local, para o técnico que faz planos a médio e longo prazos para a cidade ou para um território mais vasto, o museu é um equipamento público entre outros, a par do hospital, da biblioteca ou da mediateca, da universidade, dos grandes estabelecimentos de ensino secundário e técnico, etc.

É a partir destes dois pontos de vista que gostaria de tratar este tema, pois um liga-se com o outro. O que os habitantes esperam das instituições públicas da sua cidade é que lhes prestem os serviços necessários; o técnico de desenvolvimento trabalha para os habitantes e para o seu futuro, e tem em conta as instituições existentes localmente e que pode utilizar.

Nos meus anos de secretariado do ICOM (International Council of Museums) e das minhas inúmeras viagens profissionais em todos os continentes colocava-me sempre a ques-

←

A paisagem industrial, urbana e rural do território do ecomuseu, vista do belvédère de Creusot, o Ecomuseu da Comunidade urbana de Creusot-Montceau, França. Markus Garscha, 2015.

tão, desde que entrava até que saía de um museu: o que é que este representava para a cidade e para a população? Para que servia? Quando colocava francamente a questão, respondiam-me sempre com as estatísticas de visitantes e com o discurso sobre o grande número de grupos escolares recebidos no ano precedente. E ouvia as pessoas do museu falar do «seu» museu, das «suas» coleções, dos «seus» públicos.

Conheci exceções. Desde 1965, o Museu Nacional de Niamey reunia as diferentes culturas presentes no país, com a ajuda de habitantes comuns recrutados como agentes do museu, para constituir uma unidade nacional duradoura após a descolonização. Em 1966, o Museu de Ciências Birla de Calcutá fazia circular os seus camiões-exposição pelas aldeias de Bengala ocidental para instruir os habitantes sobre técnicas indispensáveis à vida moderna e formar monitores tecnológicos locais. Em 1964, o Museu de Antropologia do México consultava habitantes ameríndios como especialistas sobre a apresentação das suas coleções, para que estas fossem realmente compreensíveis para as populações autóctones. De igual modo, nos anos sessenta, o Museu Americano de História Natural interrogava os seus visitantes em tempo real, diante dos expositores, para, seguidamente, corrigir a exposição permanente e torná-la compreensível para todos. E a poderosa instituição Smithsonian, com os seus magníficos museus nacionais do Mall em Washington, ajudava John Kinard a inventar um novo tipo de museus, o «*neighbourhood museum*», no seu quarteirão de Anacostia.

Mas fiquei estupefacto quando, em maio de 1972, em Santiago do Chile, 12 diretores de grandes museus latino-americanos se deram conta, coletivamente, de que não conheciam as cidades em que habitavam e trabalhavam. Não sabiam nada da realidade das grandes metrópoles da América Latina. A declaração de Santiago é o resultado dessa descoberta.

Mais tarde, nas minhas funções de agente de desenvolvimento cultural, económico e social, em França, quase nunca pude utilizar um museu nos programas locais de desenvolvimento a curto, médio ou longo prazo. Pude verificar, no terreno, a impressão que tinha tido no ICOM: o conservador de museu era, com muita frequência, um colecionador que realizava a sua paixão com fundos públicos. Quando, com o acordo e por conta das autoridades locais, pretendi mobilizar as instituições culturais da cidade de Mâcon, nomeadamente com o museu, para aproximar os habitantes «franceses» da numerosa população imigrada de origem turca, mal integrada, a partir das culturas da Turquia, recebi uma recusa unânime, dado que a minha intenção não se conciliava com os projetos dos responsáveis. Em mais de uma centena de bairros de habitação social em que trabalhei nunca vi a ação de um museu. Mas, é evidente, os museus praticamente nunca estão situados nesses bairros periféricos cujos habitantes não são «cultos».

Enfim, pude experimentar as oportunidades e as dificuldades da relação património-museu-população nas minhas atividades ao serviço de diversos ecomuseus ou museus comunitários em diversos países, a começar, evidentemente, pela minha experiência no Ecomuseu de Creusot-Montceau nos anos 70. Ali compreendi que era possível servir a população de um território, associá-la à gestão do seu património, escutá-la, utilizar as suas competências, estar ao serviço do seu desenvolvimento sob todas as suas dimensões. Mas tratava-se sempre de museus novos, em geral sem coleções importantes, criadas desde início para, e muitas vezes pela própria população. Porém, devo confessar que, em quase todos os casos, incluindo no meu país, aqueles museus de essência comunitária não são realmente

↳

Os poços de St. Claude e o Museu da Mina e dos Homens em Blanzay, o Ecomuseu da Comunidade urbana de Creusot-Montceau, França.

Markus Garscha, 2015.

aceites e reconhecidos como museus, pelos profissionais dos museus, assim como por muitos políticos eleitos, atores de desenvolvimento ou funcionários territoriais, para quem um museu continua a ser uma instituição de prestígio composta por um edifício e uma coleção, de preferência uma coleção prestigiada. Frequentemente torna-se mesmo difícil ser recebido por responsáveis locais ligados ao urbanismo e ao ambiente, ao planeamento do território, aos assuntos económicos, porque não veem em que medida o museu lhes pode ser útil.

Uma evolução de meio século

Esta constatação, muito subjetiva, parece certamente negativa. Significará que o museu não serve para nada, ou constitui somente um acessório turístico? Que está condenado a privilegiar a sua função tradicional de conservação de tesouros da ciência e da cultura para uma elite erudita e culta, para as massas turísticas e para os grupos de crianças acompanhadas pelos seus professores? O Museu do Louvre, em Paris, que recebe 75% de visitantes estrangeiros, e 20% de público escolar, está ao serviço da população francesa? Em 1970, o seu diretor afirmava, na minha presença, que «o público causa-nos incómodos, impede-nos de trabalhar». E naquela época recebiam ainda muito menos visitantes e menos estrangeiros.

Contudo, há pelo menos cinquenta anos, distingue-se uma evolução muito clara e encorajadora. Para clarificar ideias, assinalemos algumas etapas.

Anos 60 – as experiências que acabei de referir nos Estados Unidos, no México, no Níger, na Índia, assim como na Suécia, realizadas por personalidades excecionais, mostram como é possível imaginar um outro museu, seja para a população, seja mesmo com esta. Aliás, nem sempre aquelas personalidades eram profissionais de museus (Toucet em Niamey, Kinard em Washington).

1971 – Conferência geral do ICOM em França: afirmação pública da importância política do museu; decisão de modificar os estatutos do ICOM para introduzir o conceito de desenvolvimento; emergência de um movimento de jovens profissionais de museus para uma abertura do museu ao mundo.

1972 – Mesa Redonda de Santiago e Declaração introduzindo o conceito de «*museo integral*», ao serviço da sociedade. Seminário internacional organizado em França pelo ICOM para definir o novo termo «ecomuseu» e a formulação da relação do museu com o território e com a comunidade.

Anos 70-80 – Desenvolvimento da Nova museologia em França (*Ecomusée du Creusot-Montceau*), no Québec (*Ecomusée du Fier-Monde*), em Portugal (*Ecomuseu do Seixal*, reuniões sobre a função social do museu), na Suécia (*Ekomuseum Bergslagen*), no México (*Casa del Museo*, museus escolares).

1992 – Conferência do ICOM no Québec: constatação da evolução divergente entre os grandes museus ricos ao serviço da elite e os pequenos museus pobres, próximos das comunidades e dos territórios; 1.º encontro de ecomuseus no Rio de Janeiro no quadro da Cimeira da Terra; Conferência UNESCO de Caracas, que relança e desenvolve a Declaração de Santiago.

Anos 2000 – O ICOM multiplica os apelos à inserção dos museus na sociedade; explosão do fenómeno dos ecomuseus e, em geral, dos museus comunitários (Itália, Japão, Brasil, México e América Latina, China, Europa de Leste); primeiros museus-bancos culturais em África; multiplicação dos encontros internacionais e das redes nacionais de ecomuseus e de museus comunitários; aparecimento da profissão de mediação cultural.

Onde estamos?

Ainda que eu esteja agora totalmente afastado da realidade do mundo dos museus tradicionais, e sobretudo dos grandes museus de arte e ciência, parece-me que as organizações

de áreas de exposição, a organização de eventos de prestígio, a importância dada à comunicação, nomeadamente multimédia.

> O segundo raciocínio propõe que procuremos encontrar «novos públicos» para mostrar que o museu está ao serviço da sociedade; esta tendência está associada a um esforço de mediação para facilitar o acesso às coleções, às exposições, ao património, por parte daquelas pessoas que ainda não detêm as linguagens e os códigos usados pelos profissionais e «expógrafos». A técnica do «dedo estendido»² estigmatizado por G. H. Rivière nos anos 70 é cada vez menos utilizada, a não ser evidentemente para as visitas turísticas. Esta segunda tendência é financeiramente menos eficaz, ainda que o seja em termos estatísticos, porque abrange sobretudo as populações menos «cultas», provenientes de bairros culturalmente, socialmente e economicamente desfavorecidos.



profissionais nacionais e internacionais, e os próprios museus, fazem esforços cada vez maiores para se abrir, segundo dois discursos que se podem considerar ao mesmo tempo complementares e contraditórios:

> Um primeiro raciocínio preconiza o aumento do número de visitantes, tendo em vista atingir dois objetivos principais; um, oficial, de democratização da cultura, que visa o maior acesso possível às coleções (ou ao património); o outro, tácito, de defesa do apoio público (e financeiro) dos museus, sobretudo nestes tempos de crise económica; no mesmo sentido constata-se a modernização dos museus, a construção de megamuseus projetados por arquitetos de renome, a ampliação

Em ambos os casos esquecem-se duas coisas: o próprio museu não se transformou para servir a população e esta não tem necessariamente vontade de ir aos museus, ou a um museu em particular.

No entanto é necessário reconhecer as inúmeras iniciativas pontuais tomadas nos museus, por museólogos ou museógrafos conscientes da mudança da sociedade, que multiplicam experiências e que consistem, atualmente, no principal fator de mudança em profundidade dos museus. Através dessas iniciativas e experiências mais ou menos duradouras, mais ou menos arriscadas, mais ou menos bem sucedidas, procura-se mudar a imagem do museu junto da população local, utilizar

melhor as coleções (e não apenas os principais objetos expostos), dar projeção exterior à instituição, para procurar parcerias na sociedade civil e mesmo entre os agentes económicos locais. As revistas profissionais estão repletas de artigos sobre essas experiências, mas cada uma delas é única e não pode servir de modelo.

Não esqueçamos o papel provocador e contaminante dos museus comunitários, esses pequenos museus locais (por vezes denominados ecomuseus) em interação direta com a população do seu território, que não privilegiam a coleção e que utilizam em simultâneo o recurso humano local, os seus saberes, a sua memória e a sua disponibilidade, assim como o conjunto dos recursos patrimoniais, como capital pertencente à comunidade e que pode ser integrado

em meios de gestão coletiva – ou cooperativa – do património, morto ou vivo.

Encontram-se muitas resistências, sem dúvida. O espírito de coleção não está morto e as grandes instituições museais «generalistas» continuam a ser consideradas modelo e referência. As formações profissionais e as leis nacionais, assim como as definições e os códigos de ética internacionalmente reconhecidos impõem uma «doutrina» que não evoluiu desde há um século ou mais. Se da «crise» atual resulta o encerramento de numerosos museus, novos museus são criados incessantemente, sem dúvida ao mesmo ritmo e por motivos que pouco têm a ver com o território e a comunidade.



nas três dimensões do desenvolvimento – social, cultural e económico. Claro que esses pequenos museus não têm os mesmos constrangimentos dos de maiores dimensões, não gerem tesouros nacionais ou universais, têm poucos meios e não estão tecnicamente bem equipados, não dispõem de edifício próprio para grandes iniciativas ou estas são realizadas em espaços cedidos por outras entidades. Mas estão na linha da frente como instrumentos de educação patrimonial, da recolha de memória e da defesa de um património que continua socialmente vivo.

Todos conhecemos exemplos, em diversos países, dos esforços que tornam progressivamente o templo das musas

O museu no diagnóstico de recursos

Mas voltemos ao nosso assunto: o que pode o museu fazer pela sua cidade e pelo seu território, e mais concretamente pelas comunidades que, no seu conjunto, constituem a população envolvente? Remeto-me à posição de técnico em desenvolvimento e ordenamento. A primeira missão a cumprir consiste em realizar um diagnóstico do território e, em particular, dos trunfos e das lacunas a ter em conta, para que os primeiros possam ser utilizados da melhor forma possível e para que as segundas possam ser compensadas.

Entre as instituições que compõem o tecido sociocultural

e socioeconómico local contam-se as instituições do património, em particular os museus. Geralmente são instituições de serviço público, maioritariamente municipais, por vezes regionais e nacionais nas capitais, pertencendo à administração pública e sendo financiadas, sobretudo, através de orçamentos públicos. A maioria dos seus colaboradores são funcionários públicos. Como já mencionei, esses museus fazem parte do equipamento cultural, educativo e científico da cidade, ao mesmo nível dos estabelecimentos de ensino, das universidades, das bibliotecas ou mediatecas, dos arquivos, dos centros culturais, dos teatros, etc.

Para o meu diagnóstico, os museus são ainda outra coisa: participam do património local, quer pelas suas coleções, quer pelos saberes das suas equipas profissionais, pelos meios materiais e técnicos de que dispõem, por vezes até pelos monumentos históricos nos quais estão instalados. Ora o património do território é um dos principais recursos a ter em consideração no meu diagnóstico, juntamente com o recurso humano constituído pelos herdeiros e pelos utilizadores desse mesmo património. Portanto, o museu é muito mais do que um acessório cultural para amadores, eruditos, estudantes ou turistas.

Ao fazer o meu diagnóstico devo ir além da simples constatação de existência de um ou vários museus e do possível inventário das suas coleções e dos seus meios técnicos, visitando-os simplesmente e interrogando os seus responsáveis. É necessário saber para que servem, isto é, conhecer não só qual o programa de cada museu, elaborado pela sua equipa de direção, como também aquilo que as autoridades locais esperam deles e, finalmente, como é que os habitantes os veem e deles se servem. Aí começam as dificuldades, porque os museus são uma espécie de instituição à parte, com lógicas, nomes e objetivos próprios. Para um museu de coleção, esta constitui o foco da sua programação e o museu tem então tendência para se virar para dentro, para as suas exposições e as suas reservas, antes de olhar para o exterior, para o habitante médio e o seu quadro de vida. Uma vez que as equipas profissionais e técnicas são geralmente reduzidas e estão sobrecarregadas de trabalho (gestão e administração da instituição, aquisições, inventário, conservação e restauro, investigação, exposição, segurança, acolhimento de visitantes, entre outras tarefas), só com um considerável esforço é que saem do seu espaço, o que também nem sempre lhes é pedido pela tutela. Lembremo-nos do que se constatou na Mesa Redonda de Santiago: «não conhecemos as cidades onde vivemos e trabalhamos».

Entre as questões que terei de colocar, para a minha pesquisa e o meu diagnóstico, contam-se as seguintes:

- > Quais são os objetivos reais, públicos ou ocultos, do museu e dos seus responsáveis?
- > Qual é o público-alvo, e qual é o público real?
- > Que relação mantém o museu com o património global do território, da comunidade?
- > Que relações mantém habitualmente o museu e os seus responsáveis com a comunidade, os seus diferentes elementos e os grupos, organizados ou não, que a animam?
- > O museu tem uma estratégia de médio e de longo prazo, e qual?

Não se trata de armar uma cilada ao museu e à sua equipa através das minhas perguntas: preciso de obter essas respostas para saber se o museu poderá ser integrado nos instrumentos do desenvolvimento ou se devo deixá-lo isolado e limitado à gestão e à apresentação da sua coleção.

Do mesmo modo, quando existem vários museus e, por vezes, até numerosos museus na cidade, outras questões se colocam, como, por exemplo, se constituem uma rede coerente, cujos meios podem ser mobilizados em conjunto ou separadamente, consoante as necessidades, não dos seus diretores, mas da própria cidade, ou se estão em concorrência entre si. A cidade definiu uma «política de museus», de maneira a otimizar os bens que aqueles incorporam e os meios humanos e materiais de que dispõem?

Enfim, devo procurar que relações práticas, de colaboração ou rivalidade, ou tão-somente de ignorância recíproca, existem entre o museu e as instituições de património, por um lado, e os outros serviços e instituições do território, por outro lado. Noutros termos, será que o museu, ou os museus se reconhecem e são reconhecidos como membros em pleno e em igualdade de direitos e deveres do dispositivo de ordenamento e desenvolvimento do território? Os museus são consultados sobre as escolhas estratégicas ou sobre as decisões pontuais no que se refere a assuntos que impliquem o património? Consultam os outros serviços da cidade sobre a sua programação museológica e sobre os seus projetos de desenvolvimento a médio prazo? Na realidade constatei muitas vezes que os museus ficavam de fora dos debates e das decisões respeitantes à cidade, que os seus responsáveis não conheciam e não dialogavam com os eleitos ou com os funcionários da área do urbanismo, dos serviços públicos, dos transportes, dos assuntos económicos. Ficavam confinados ao seu mundo cultural, relacionando-se com a área de espetáculos e com os artistas, elaborando os seus programas e os seus projetos a partir das suas próprias escolhas e gostos pessoais.

Da oferta à procura

Perguntar-me-ão, então, o que é que eu proponho. Para um museu de arte o seu objeto é o gosto estético; para um museu de história é a memória da cidade, ou da região, ou de um tema particular; para um museu de ciências é a biodiversidade ou as riquezas ambientais locais; para um museu antropológico é a sociedade, no passado e no presente. Um museu está aberto e acessível a todos e por vezes é até gratuito. O que deve fazer para além disso?

Reflitamos em termos de oferta e de procura. O museu é uma oferta cultural que deve responder, não a uma procura explícita ou implícita, mas a uma suposta necessidade da população. Os seus fundadores, os seus responsáveis, os decisores culturais que o apoiam «sabem» que a população da cidade tem necessidade de um museu de arte, ou de um museu de ciências; estão convencidos do seu dever de tornar acessíveis os tesouros artísticos e científicos acumulados por vezes há um ou dois séculos. Portanto, farão tudo para que essa oferta seja apresentada da melhor forma possível, a um público que se deseja o mais alargado possível. Se o público não vem ao museu espontaneamente, se não aproveita essa oferta, torna-se um «não-público»³, ou considera-se como um público «impossibilitado»⁴.

Mas qual é a procura? Se eu questiono um habitante, na rua, sobre o que ele espera do museu, é muito provável que

ele não consiga responder, mesmo supondo que conheça a existência do museu ou que já lá tenha entrado. Pelo contrário, o museu poderia satisfazer uma grande procura: das associações socioculturais locais, dos pais, das escolas, dos novos habitantes, dos idosos. Relacionada com a memória, a identidade, a história, a atualidade social, cultural, económica da cidade, assim como com os acontecimentos exteriores, sobre outras realidades culturais e sociais. A própria cidade, a sua administração, os responsáveis dos programas de desenvolvimento também têm uma procura face aos museus, no que diz respeito à proteção e gestão do património urbano, à recolha e à valorização do património imaterial, à utilização de locais de exposição, à competência de pessoal científico e técnico, à difusão de informações sobre os projetos da cidade, o acolhimento de novos habitantes...

Retenho-me um pouco sobre este último aspeto, que permite dar um exemplo concreto e atual. A Europa e os seus diferentes Estados, não obstante serem historicamente países de emigração e de imigração, encontram-se desarmados perante os fluxos de refugiados políticos e de migrantes económicos que procuram instalar-se, sobretudo nas cidades, e dos quais muitos não voltarão sem dúvida aos seus países de origem. Alguns responsáveis políticos gostariam que a assimilação fosse o mais rápida possível, outros gostariam que se integrassem sem que para tal perdessem as suas características culturais. Entre os migrantes vemos opções simétricas: os que querem ficar e instalar-se e os que querem e esperam regressar aos seus países. Em todos os casos, há uma necessidade de partilha cultural e patrimonial. É preciso ao mesmo tempo dar-lhes acesso à língua, à cultura, à história e portanto aos patrimónios dos nossos países e também, da nossa parte, tomar conhecimento das suas culturas e dos seus patrimónios imateriais, para os respeitar e compreender⁵. Isto só se pode fazer ao nível local e os museus são, sem dúvida, o melhor «média», ou mediador, para tal. Há exemplos interessantes de museus que experimentaram com sucesso, pontualmente ou de um modo durável, programas que vão nesse sentido: na Suécia, nos anos 1960, na Dinamarca e, mesmo mais recentemente, no Ecomuseu de Val de Bièvre, em França.

Uma proposta mais estratégica e geral encontra-se na Carta de Siena⁶ adotada em 2014 pelo Comité Nacional do ICOM de Itália por ocasião de uma conferência internacional. Sob a formulação tipicamente italiana de «paisagem cultural», reafirma-se a vocação do museu para gerir o património do seu território, tal como já fazem, em Itália, os ecomuseus, mas que pouco ou nunca fazem os museus tradicionais. E o Comité italiano propôs à conferência geral do ICOM (Milão, 2016) discutir o papel dos museus como «centros territoriais para uma proteção ativa do património cultural». É o papel que já desempenham por todo o mundo, e sobretudo em Itália, os ecomuseus e os museus comunitários, quando existem.

Responder a uma procura supõe conhecê-la, o que resulta de uma iniciativa de escuta ativa, de maiêutica, e que se esteja disposto a mudar de oferta e de linguagem, o que exige trabalhar com as «partes interessadas», os *stakeholders* do património e do museu, ou dos museus. É assim que o museu pode aspirar ao reconhecimento da sua «utilidade social» pela sua comunidade e a ser, efetivamente e eficazmente, um ator de desenvolvimento do seu território⁷, o que garantirá a sua perenidade e o apoio dos poderes públicos.

Para tal, o museólogo, ou o diretor, ou o conservador, qualquer que seja o seu título, ou quaisquer que sejam as suas

↳

A Fábrica de briquetes em Ciry, um local de inclusão social e profissional num sítio de património industrial, o Ecomuseu da Comunidade urbana de Creusot-Montceau, França.

Markus Garscha, 2015.

qualidades pessoais e a sua consciência profissional, qualquer que seja o valor da sua equipa, não pode assumir sozinho, em esplêndida autonomia, os seus deveres profissionais em relação às coleções e as responsabilidades do museu em relação à sua comunidade e ao seu território. Deve poder apoiar-se nessa comunidade e nos outros agentes do território. O que coloca um problema novo, que nunca foi verdadeiramente colocado, o da governança do museu e da participação dos usuários e das outras partes interessadas.

Que governança, que participação?

Atualmente, a imensa maioria dos museus ou são estabelecimentos culturais e científicos sujeitos às regras da administração pública (câmara, região, ministério, universidade), ou são instituições autónomas dependentes de um estatuto do Terceiro Setor (ou Economia Social), associações, fundações ou estruturas análogas. Foram criados por decisão política ou administrativa ou por vontade de uma pessoa ou de um grupo privado. À exceção de alguns museus verdadeiramente «comunitários» não são, nunca, o resultado de uma vontade e de uma decisão coletiva, tomada a partir de um processo de co-construção por diferentes grupos da sociedade civil.

Em consequência, o museu «normal», mesmo quando se dirige à população do seu território (ou apenas àquela pequena parte que apelida de seu «público»), não emana dessa população e desse território e não responde a uma procura explícita ou implícita.

Para que se conheça e se dê expressão a essa procura, para estar em condições de lhe responder e dar satisfação, é necessário associar a população ao próprio funcionamento do museu. Como fazê-lo? Há muito tempo que tive de refletir sobre esta questão, por ocasião da conceção do que se tornou, nos anos 70 do século passado, o ecomuseu do Creusot-Montceau. Queríamos associar a população (100 000 habitantes, num território de 500 km²) para a tornar responsável pela gestão do património industrial, ambiental e agrícola daquele território empenhado numa estratégia de desenvolvimento global a longo prazo. Não sendo possível contactar individualmente os habitantes, associámos aos órgãos de decisão do museu em criação as associações e todos os tipos de grupos existentes, que seriam voluntários para tentar a aventura. Duzentos e cinquenta grupos manifestaram-se e constituíram um «colégio» de usuários, em igualdade de poderes com o colégio científico e técnico e com o das autoridades públicas. A análise era boa mas o estatuto que tínhamos inventado, demasiado complicado e formal, não funcionou muito tempo e reduziu-se a um conselho de administração composto por pessoas pertencentes àqueles três colégios, não estando, contudo, os usuários realmente representados, nem democraticamente, nem sociologicamente.

Após esta pré-história, tive oportunidade de experimentar ou observar muitas fórmulas, todas mais ou menos empíricas. Com efeito, somos obrigados a tomar em consideração o contexto, a história do museu, as suscetibilidades

dos responsáveis locais e o grau de preparação da população para uma participação que não faz parte dos seus hábitos. Parece-me que devemos considerar e avaliar vários modos de organização:

> A sociedade (ou associação) de amigos do museu: mas esta funciona quase sempre como uma espécie de clube de pessoas mais privilegiadas pela educação e fortuna que ajudam os museus a adquirir objetos ou a realizar atividades, em troca de direitos particulares de visita às exposições permanentes ou temporárias. A sua influência na política do museu é nula e não representa a realidade da população do território; os seus membros pertencem à mesma classe social do diretor;

> os grupos de «membros» do museu, frequentes nos Estados Unidos, são sociedades de amigos que dão ainda verda-

deira importância à participação voluntária na vida quotidiana e material do museu, mas a sua representatividade social não é mais significativa e não ao nível da decisão;

> os comités de usuários, consultivos, compostos de pessoas saídas da sociedade civil, em particular de diversos setores socioprofissionais ou socioculturais, chamados a dar os seus pareceres sobre os projetos e a avaliar os resultados das ações em curso: essa fórmula é a única possível para os museus de estatuto público e a sua utilidade depende da boa vontade do diretor;

> se for permitida pelo estatuto jurídico do museu (associação ou fundação) e pela sua tutela, a designação, no seio do seu conselho e administração, de um ou vários cidadãos capazes de servir como *interface* entre a população e a direção do museu: põe-se então o problema do modo da sua designação;

> os estatutos de tipo cooperativo, em que as associações locais e o conjunto das partes interessadas no património podem encontrar o seu lugar num colégio de usuários (tendo em conta os ensinamentos adquiridos em casos como o do Creusot-Montceau);

> os inquéritos de satisfação, mas sob a condição de se interessarem também pelo «não público» e de abarcarem questões abertas sobre o futuro do museu e sobre o que este deveria – ou poderia – fazer dentro ou fora do seu espaço; e



deira importância à participação voluntária na vida quotidiana e material do museu, mas a sua representatividade social não é mais significativa e não ao nível da decisão;

> os comités de usuários, consultivos, compostos de pessoas saídas da sociedade civil, em particular de diversos setores socioprofissionais ou socioculturais, chamados a dar os seus pareceres sobre os projetos e a avaliar os resultados das ações em curso: essa fórmula é a única possível para os museus de estatuto público e a sua utilidade depende da boa vontade do diretor;

> se for permitida pelo estatuto jurídico do museu (asso-

ciação ou fundação) e pela sua tutela, a designação, no seio do seu conselho e administração, de um ou vários cidadãos capazes de servir como *interface* entre a população e a direção do museu: põe-se então o problema do modo da sua designação;

> os estatutos de tipo cooperativo, em que as associações locais e o conjunto das partes interessadas no património podem encontrar o seu lugar num colégio de usuários (tendo em conta os ensinamentos adquiridos em casos como o do Creusot-Montceau);

> os inquéritos de satisfação, mas sob a condição de se interessarem também pelo «não público» e de abarcarem questões abertas sobre o futuro do museu e sobre o que este deveria – ou poderia – fazer dentro ou fora do seu espaço; e

ações não constituam mudanças nas estruturas de decisão do museu, podem facilitar o que chamo a escuta ativa, sobretudo se forem conscientemente destinadas a fazer evoluir o museu para uma maior implicação efetiva da população.

Mas tudo isso pressupõe uma mudança bastante radical da ética profissional por parte dos responsáveis e em geral dos profissionais de museu: a sua primeira missão é servir a população (e não apenas o «público»), enquanto instituição cultural, social, educativa e mesmo económica (ou pelo menos socioeconómica). A sua missão de gestão (aquisição, conservação, apresentação) das coleções justifica-se pelo facto das coleções fazerem parte do património da comunidade e do território. Creio que é o verdadeiro significado da célebre declaração de Santiago de 1972, sobre o «museu integral», isto é, integrado na sociedade.

Tudo o que acabo de dizer aplica-se, ou poderia aplicar-se, aos museus em geral ou a algum museu em particular. Mas em muitos territórios urbanos, e sobretudo em cidades maiores, existem vários museus, além de monumentos e sítios mais ou menos protegidos. É um património «difuso» que faz parte da paisagem cultural, no sentido da Convenção Europeia da Paisagem. Ainda que cada museu ou cada elemento do património e da paisagem fizessem um esforço para cumprir plenamente a sua missão ao serviço da comunidade, haveria o risco de o resultado ser uma cacofonia ou uma concorrência, em que cada um, à sua maneira, procurasse servir melhor do que o outro a comunidade.

O desenvolvimento local, inclusive no domínio cultural, não só é uma questão de diagnóstico, como requer também



Parece-me assim que seria necessário completar os programas de formação inicial e permanente em museologia e museografia, através de «módulos» sobre o conhecimento do meio social, cultural e natural do museu, sobre o desenvolvimento local nas suas várias dimensões, sobre a colaboração com as outras instituições locais e os grupos da sociedade civil. Os museus só evoluirão com e para a sociedade em que se inserem se os seus próprios quadros dirigentes tiverem consciência de que fazem parte dela de forma ativa e comprometida, para além das suas missões profissionais. Poderão então avaliar a sua ação em função do grau de utilidade social do seu museu.

que se dê coerência aos esforços de cada um, sob uma perspetiva o mais partilhada possível entre os decisores, os atores e os usuários. O que significa que os responsáveis políticos deveriam dotar-se, no que diz respeito ao património – e portanto aos museus – de uma visão política de médio e longo prazos e de um projeto a que se associassem os responsáveis de todas as instituições envolvidas, em primeiro lugar dos museus. Em muitas cidades e regiões, existem – como eu testemunhei no Brasil e em Itália – redes ou «sistemas» de museus, mas é raro abrangerem outros elementos do património, salvo para efeito de promoção turística. Será pedir muito a uma cidade



O museu do Canal em Ecuisses. História e memória da indústria de transporte por embarcações no Canal do Centro, o Ecomuseu da Comunidade urbana de Creusot-Montceau, França.

Markus Garscha, 2015.

que crie um processo, necessariamente com a participação das principais forças vivas locais, de diagnóstico, de prospecção e de colaboração, para uma boa gestão «sustentável» do património local e dos museus?

Na Europa de hoje, em que a crise económica e social atinge dramaticamente as autoridades territoriais e, em consequência, as instituições culturais, como no caso dos museus, uma tal iniciativa daria mais segurança às políticas e à administração públicas, recolheria o apoio das populações (compostas de usuários que são também eleitores...) e racionalizaria a gestão global do património local que, nunca se deve esquecer, é o capital comum da comunidade⁸.

Inovação e diversidade

Não é razoável reservar para os ecomuseus ou museus comunitários o serviço à comunidade e a gestão do património global dos territórios, nem contrapor museus de coleções e museus supostamente sem coleções. Ainda que, devido à quantidade de visitantes, turistas e estudantes que os grandes museus «universais» recebem, se torne ilusório tentar convencê-los a fazer algo para além das funções tradicionais que já lhes custa cumprir, todos os outros museus podem, se o desejarem, empreender a revolução cultural e profissional que os pode tornar instrumentos de desenvolvimento social, cultural, educativo e ambiental da sociedade local, abrindo-os ao mundo, aos territórios, às comunidades.

Não é um problema de meios, mas de escolha de prioridades, em situação de continuidade. Insisto na palavra prioridade. Conheço um museu de Belas-Artes cuja direção diminuiu o orçamento do serviço de mediação para aumentar o das aquisições, porque tinha a oportunidade de comprar uma obra de interesse. Por que não imaginar uma situação inversa, em que o responsável de um museu renunciasse a aquisições para dar lugar a uma nova política direcionada para tal ou tal setor da população? Ou não será igualmente possível a um eleito local renunciar a um vasto plano de ampliação do seu museu municipal segundo um projeto arquitetónico de prestígio, para favorecer uma estratégia de difusão «fora de portas» direcionada aos bairros periféricos da sua cidade?

Podemos assim conceber, como já acontece nalguns países, uma pesquisa sobre museologias novas, libertas de normas e definições em vigor.

> Os museus-bancos culturais de África, que poderiam inspirar territórios onde as escavações clandestinas e o tráfico de bens culturais são correntes e espalham destruição;

> a museologia popular, tal como Maude Ceré levava a cabo experimentalmente no Quebec nos anos 80, ou indígena, como alguns grupos militantes no Brasil, no México ou ainda no Quebec a tentam criar;

> uma museologia efémera, que evitaria a criação de novos museus dificilmente viáveis, e que responderia a necessidades do tempo presente sem necessidade de perenizar estruturas dispendiosas;

> uma utilização sistemática de novas tecnologias e de re-

des sociais para uma gestão do património cultural local, a partir de um museu-apoio, como se faz cada vez mais nos ecomuseus italianos para enriquecimento contínuo dos «*mappe di comunità*» segundo um sistema «wiki» de participação comunitária;

> uma museologia libertadora, que teria por referência Paulo Freire e a sua *Pedagogia do Oprimido*, evidenciando a analogia entre a educação consciencializadora nos círculos de cultura e a educação patrimonial pelo museu participativo;

> uma museologia democrática que já em 1988 a *Museum Association of India* (seminário de Guwahati) sugeria na sua declaração final: «*The Indian concept of trusteeship as elaborated in the Gandhian philosophy be extended to the sphere of museums which are to be established, maintained and operated as trusts in the hands of representatives of the concerned communities for the value-based museological work in the directions chosen by each community itself*»¹⁰. É, creio eu, o que fazem os museus comunitários de Oaxaca no México: «*Un museo comunitario es un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad*»¹¹.

Na realidade, no terreno, e esta será a minha conclusão, é ponto de honra e responsabilidade do museólogo, que presta contas pela sua instituição e pelo seu futuro, inventar os melhores meios de servir a comunidade, o seu território e os seus patrimónios, em todas as suas componentes e dimensões. Por que razão o museu, que Georges Henri Rivière, meu predecessor no ICOM, desejava tornar um laboratório de investigação ao serviço da sua disciplina de base (etnografia, história, ciências da natureza, história da arte, etc.) a partir das suas coleções e das suas recolhas, não se poderia tornar um laboratório cultural e social ao serviço da sua comunidade, a partir do património global dessa mesma comunidade?

NOTAS

1. Curiosamente, enquanto escrevia este artigo, fui solicitado sobre o mesmo assunto por um estado brasileiro e por uma província espanhola.
2. O dedo de quem conhece mostra ao visitante que não conhece aquilo que deve ver e admirar...
3. JACOBI, Daniel, et LUCKERHOHH, Jason – À la recherche du «non-public». *Loisir & société*. Québec: PUQ, vol. 32, n.º 1, 2013, 205 pp.
4. SAURIER, Delphine (ed.) – Entre les murs/Hors les murs: culture et publics empêchés. *Culture et musées*. Arles: Ed. Actes Sud, n.º 26, 2015.
5. VARINE, Hugues de – Les patrimoines comme facteurs de cohésion sociale. *Migrances*. Hors-série : Paris, 2013.
6. http://icom.museum/uploads/media/Carta_di_Siena_FR_final.pdf. Consultado em junho de 2016.
7. FILIPE, Graça, e VARINE, Hugues de – Que futuro para os ecomuseus?. *Al Madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, n.º 19, 2013, pp. 21-36. Este artigo aplica-se sobretudo aos ecomuseus e pequenos museus locais, mas muitas das suas constatações aplicam-se também a outros museus, de importância diversa.
8. Seria igualmente necessário que ao nível dos próprios Estados não se dividissem artificialmente o sector dos museus e o do património, e as leis que lhes são aplicadas, como acontece frequentemente.
10. BEDEKAR, V. H. (Ed.) – *New Museology and Indian Museum*. New Delhi: National Museum, s.d., pp.65-65.
11. <http://www.museoscomunitarios.org/herramientas>. Consultado em junho de 2016.

A photograph of an archaeological site showing a large pile of dark, layered rock fragments on a dirt ground. A measuring tape is stretched across the site. A small chalkboard with a white arrow pointing left and the text 'ESTVNT BP 30.07.09' is placed on the ground. The text 'Arqueologia 2016 - um inventário de desilusões?' is overlaid in large white font at the bottom of the image.

Arqueologia 2016 – um inventário de desilusões?

Vítor Oliveira Jorge

Instituto de História Contemporânea (IHC/FCSH/UNL)

Professor catedrático aposentado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto



«Bastião» P do recinto calcolítico de Castanheiro do Vento. Vila Nova de Foz Coa, durante a sua escavação. Equipa responsável, 1999.

A realidade arqueológica mais importante cientificamente é muitas vezes, na prática, desinteressante para o não-especialista; e quando se procede ao restauro e musealização dos sítios, frequentemente o que se ganha em aparência para o público perde-se em riqueza problemática para o verdadeiro saber, e riqueza do local. São, pois, duas facetas difíceis de conciliar.

Numa sociedade em profunda crise – não apenas circunstancial, mas em onda de longo prazo que provavelmente durará décadas – a arqueologia não poderia estar senão em crise também. Crise pela sua subordinação à sociedade de entretenimento e turismo, onde a cultura se tornou central, mas como indústria cultural. A arqueologia é um produto da sociedade moderna, da industrialização e, assim, um legado dos séculos XIX e XX. Em Portugal a sua maturação foi muito tardia, principalmente devido ao longo período autoritário aqui vivido, o que tornou a arqueologia ainda mais frágil perante a crise atual. Hoje, a arqueologia é conhecida do público em geral, mas a produção científica portuguesa é relativamente escassa. No entanto, é possível que o futuro distante possa criar uma relação mais interessante com a historicidade humana e, conseqüentemente, com os instrumentos de uma arqueologia crítica, verdadeiramente inteligente e complexa.



Parto de um pressuposto, para mim insofismável: o mundo começou, no fim dos anos 70, início dos anos 80 (precisamente quando Portugal tentava consolidar a sua «democracia» conquistada quase após meio século de obscurantismo avesso à modernidade) a entrar numa nova etapa – chamemos-lhe «globalização» – que tudo enforma: política, economia, mentalidade, valores, e, evidentemente, também o valor «património cultural» e o valor «conhecimento científico». Por consequência, a arqueologia, ciência social e humana¹.

O que pode dizer hoje, 2016, precisamente sobre arqueologia, e sua relação com a sociedade (como me é pedido), quem passou uma vida consagrado não só à investigação em aspectos desta área, mas também, num «degrau acima» de abstração, refletindo sobre ela, sobre o seu papel no conjunto dos demais saberes e na sociedade em que evidentemente se insere? Há o risco, não só de repetição ou de banalização do meu discurso, de voltar a lugares-comuns, ou então, querendo dizer algo que supostamente ainda não tenha dito, acabar por deixar que o texto fique embebido de certa acídica, que vem com a idade e as muitas desilusões que ela implica. Mas também, espero, com alguma distanciação, lucidez e espírito crítico, creio, que quando mais jovem ainda se não tem.

A arqueologia, que hoje, 2016, genericamente (porque há sempre exceções, é claro) se faz – e eu nem sequer posso (pelo menos de momento) praticar por falta de meios materiais, os quais toda a vida me foram escassos – nada tem a ver não só com o que eu «sonhei» quando era jovem (antes da tal «globalização»), mas também com aquilo por que lutei, e ainda com o que eu acho que deveria ser mesmo a arqueologia, uma *outra arqueologia*, feita com rigor, dignidade, seriedade, o que obviamente implicaria uma *sociedade radicalmente diferente*

daquela em que estamos inseridos. Ou seja, por exemplo, o que alguns tentam esboçar como sociedade pós-capitalista². Ainda me lembro da frase de Leroi-Gourhan que li na universidade, quando estudante: numa escavação como deve de ser tem de estar implicado um «instituto» inteiro. A passagem de uma arqueologia do amadorismo e da problemática «light» a uma arqueologia profunda e implicando institucionalização, reconhecimento público, reflexão filosófica, etc., ou seja, toda uma máquina montada nacional, regional e localmente para debater, estudar e programar com outros agentes o território como bem coletivo – foi a luta da minha vida, como docente, investigador e interventor social, até onde tenho podido sê-lo.

Pensar uma arqueologia nova é pensar uma sociedade que ainda fosse a tempo (iria?... é já duvidoso) de nos salvar do caos para que, infelizmente, vemos caminhar o planeta. E essa visão deixou de ser apenas a de alguns «apocalípticos»; passou a ser uma questão de informação básica, de mínimo sentido crítico.

Façamos assim um inventário de princípios básicos e de correspondentes desilusões, as quais, pela positiva ou correspondente negativa, infelizmente, mostrarão ao leitor o que acho que deveria ser o papel da arqueologia na sociedade contemporânea, e em particular portuguesa, e não está a ser, de modo algum.

Deste modo, só vejo de momento três alternativas para o futuro: ou o fim (assumido) da arqueologia digna desse nome, ou o seu renascimento a partir de princípios de facto produtivos e críticos, ou (o que é o mais provável) a manutenção do «status quo», quer dizer, da arqueologia menorizada e encarregada de, através de ações pontuais (que até podem ser espetaculares e envolver meios avultados), servir sobretudo



←

Um aspecto das escavações do recinto calcolítico de Castanheiro do Vento, Vila Nova de Foz Coa, das quais sou um dos elementos responsáveis, desde 1998.

Vítor Oliveira Jorge, 2009.

↓

«Bastião» A do recinto calcolítico de Castanheiro do Vento, Vila Nova de Foz Coa, durante a sua escavação.

Equipa responsável, 1999.

A realidade arqueológica nem sempre tem «visibilidade» e leitura fácil para o visitante, mesmo «culto»: no entanto, trata-se neste caso de um sítio de enorme importância científica, mesmo a nível europeu.



para produzir os chamados «conteúdos» ou «destinos» para as indústrias culturais, ou seja entretenimento «light», tanto via virtual a partir de postos de ligação à rede (Internet) como de deslocações físicas temporárias para contemplação (turismo)⁵. Uma e outra prática generalizam-se: jogos de computador e estabelecimento de «rotas» para caminhadas são bons exemplos.

Não era nada disso que eu desejava (não era essa a minha utopia). De facto:

1

A arqueologia é um campo de saber autónomo como qualquer outro, devendo por isso dispor de meios próprios de aprendizagem e ensino, de exercício, e do respeito social inerente a toda a atividade científica e suas aplicações e, em geral, a todo o processo sério de produção e difusão do conhecimento humano. Acontece que em Portugal uma licenciatura autónoma de arqueologia só existiu a partir dos anos 90 do século xx, sendo também da segunda metade dessa década a criação da profissão de arqueólogo. Uma tentativa para o Estado central autonomizar a arqueologia como serviço público – através de um instituto próprio – nunca se radicou devidamente, ao contrário do que havia sido prometido na sequência do «processo do Coa» (desencadeado em 1994/1995, e que constituiu um momento-chave de afirmação pública da arqueologia), tendo sido depois, como seria de esperar, rapidamente diluída. Porquê? Os profissionais da área não têm força política, por um lado, e por outro não existe uma consciência, mesmo na elite culta, da importância da arqueologia como saber (e como saber que incide sobre um objeto sempre em risco de perda), o que aliás não é específico desta área.

2

A arqueologia consolida-se como campo de saber e de intervenção pertinente na modernidade, isto é, basicamente a partir dos finais do século xix. Quer dizer, a arqueologia volta-se para a coisa «passada» como uma parte integrante do presente, da realidade de que fazemos parte, o que não significa que a realidade arqueológica (que às vezes se designa impropriamente como «registo arqueológico», mas que na realidade se confunde com a totalidade do espaço terrestre) seja facilmente inteligível, como quereria um realismo ingénuo. De facto, ela necessita de uma narrativa explicativa, de uma interpretação, de uma permanente pesquisa, que realmente começa sempre antes de nos apercebermos de que estamos incluídos nesse processo. Contemporânea da industrialização, o seu objeto transforma-se, como aquela, com grande rapidez, implicando, para o compreendermos, uma dinâmica acelerada, uma abrangência total do território e do tempo histórico, e portanto uma fina consciência da temporalidade humana e social. Envolve, portanto, uma determinada postura cultural e, evidentemente, política. Não existe um conhecimento neutro em campo algum, e muito menos em arqueologia. Esta disputa do poder sobre o território a vários parceiros poderosos, estando sempre presente o dilema, ou pergunta: fez-se a suficiente arqueologia de prevenção e salvamento antes de entrar ativamente em cena a engenharia e a arquitetura, ou seja, o ordenamento do território contou com a arqueologia como parceira, de igual para igual? Ou, quando muito, ela foi chamada como elemento subsidiário e retórico, porque vem na lei, e para anuir a factos consumados? A arqueologia só é sustentável com uma consciência pública, cultivada e informada, sobre



Construções monumentais em taipa do Sul de Marrocos.
Vitor Oliveira Jorge, 2008.



Ruínas da cidade de Palmira, Síria, em agosto de 2010.
Vitor Oliveira Jorge.

O património arqueológico é frágil; este hoje está à mercê dos vândalos.

a qualidade do meio que se pretende habitar, incluindo essa qualidade, evidentemente, as referências de caráter histórico, que dão espessura significativa ao espaço vivido, e que não podem ser meras excrescências nobilitantes dos empreendimentos imobiliários, por exemplo⁴. Isto não significa uma atitude estática ou «museológica» (no sentido negativo, está claro), nem a ideia de que é fácil conseguir consensos neste domínio onde se chocam necessariamente interesses divergentes. Como todos os outros campos de saber/poder, a arqueologia é um campo de disputa política, como se percebeu à saciedade na questão do Coa, que foi temporariamente «ganha» pela Cultura graças ao ciclo político e ao papel dos média, e não a um pretensão *lobby* dos arqueólogos, que nunca existiu. Aliás, houve afirmações sobre o assunto, por parte de responsáveis culturais e científicos, verdadeiramente fabulosas, como por exemplo a de que o complexo de gravuras rupestres de ar livre, único no mundo, e hoje classificado pela Unesco, se conservaria muito bem debaixo das águas da barragem. Mas o silêncio de muitos «intelectuais» foi, também, audível e surpreendente, perante um assunto que não podiam ignorar, pois ocupou as «primeiras páginas» da atualidade. Enfim, ficámos esclarecidos sobre muitas coisas.

pensamento crítico contemporâneo, senão transforma-se, ela própria, em... arqueologia, no sentido negativo obviamente do termo, ou seja, numa busca sem sentido, ou numa «ciência auxiliar da história», conceito arcaico (hierarquia dos saberes... totalmente a contrapelo, até, do que é a mundividência dita pós-moderna... que evidentemente valoriza o fluido em detrimento do fixo e do bem delimitado) mas ainda por certo na cabeça de alguns...

4

Tal como outros campos de conhecimento e de sua «aplicação» na sociedade, como a medicina, por exemplo, a arqueologia multiplicou-se num conjunto de disciplinas tão diverso, e com tantas ramificações noutros saberes, que se torna difícil, se não absurdo, definir-lhe uma «essência» ou identidade (método e objeto específicos e exclusivos). Em larga medida, tanto as suas fronteiras externas como internas são puras convenções históricas, tal como aliás a própria disciplina em si. Para os chamados «agentes do desenvolvimento» – cuja atuação tem levado ao que se sabe, e ao estado em que o meio

A arqueologia tem de ter as portas abertas ao pensamento crítico contemporâneo, senão transforma-se, ela própria, em... arqueologia

3

A arqueologia, antes de ser um elemento de elaboração de narrativas mais ou menos coerentes e informadas sobre «o passado» (e sabemos como as pessoas estão, desde sempre, ciosas de «história», de «histórias», e muitas vezes não têm informação para ajuizar da qualidade e rigor das histórias que lhes são contadas pelos mediadores...), é, obviamente, uma das várias formas de responder à questão antropológica básica, ela própria oriunda da filosofia e da teologia, e que consiste na pergunta: «O que é o ser humano?» O que o distingue dos outros seres? Como pode um ser tão diferente de todos os restantes que conhecemos ter emergido na evolução das espécies, chegando ao ponto de desenvolver uma autoconsciência, isto é, de se refletir a si mesmo, exprimindo-se linguisticamente, e desde logo cada indivíduo permitindo-se falar em nome de um «eu», o que, a partir de Descartes (quicá, juntamente com Platão e Hegel⁵, além evidentemente de outros, um dos pensadores-chave até hoje) passou a ser a única certeza para a existência humana? Não se entrar também por aqui, para se ser arqueólogo, é evidentemente privarmo-nos do essencial. A arqueologia tem de ter as portas abertas ao

ambiente se encontra à escala global – a arqueologia, ao reivindicar uma ação preventiva sobre todo o território, torna-se uma «força de bloqueio». Esses «agentes» são testas de ferro do desenvolvimentismo (só ultimamente travado em parte pela «crise») e da globalização, a qual visa, em última análise, transformar toda a realidade, incluindo a mais incorpórea, espiritual, cultural, como se lhe queira chamar, ou seja, a própria consciência humana, em valor de mercado, quer dizer, em propriedade. Trata-se, como bem compreendeu Benjamin, de uma religião, com os seus cultos, e os seus interditos. Um dos interditos, certamente o mais importante, é precisamente o pensar a história para além do horizonte desses valores. Por serem altamente predadores, beneficiarem 1% da população mundial em detrimento de 99% da mesma (expressão que usa Paul Mason), e portanto insustentáveis, são evidentemente irracionais, vivendo paradoxalmente do curto prazo, e tendendo a aproveitar a arqueologia para as indústrias culturais e de turismo, ou seja, venda de conclusões fáceis de absorver rapidamente por um público ávido de novidades e de sensações, em permanente deambulação, sem distância crítica nem reflexão problematizante. O saber como mercadoria dispensa a dúvida,





↑

Turismo de massas em Roma, Coliseu.

Vitor Oliveira Jorge, 2016.

O turismo tem este paradoxo: mata o encanto dos locais que mais promove.

Um monumento megalítico notável, dólmén de Soto, Huelva, Espanha.

Vitor Oliveira Jorge, 2016.

Exemplo de sítio bem preparado para a visita pública, apenas faltando, na altura de visita, uma brochura mais desenvolvida sobre os trabalhos recentes.

ou limita-a a minorias ilustradas e impotentes. Ora, a dúvida, e não a resposta, é o cerne do saber; ou, hegelianamente, é na negação permanente do já sabido, ou, se quisermos, na relação de negação entre algo e outra coisa, conceito, ou situação, que por essa negatividade se posiciona frente, contrariamente, àquele «primeiro» algo, que nasce o diferente, não por «síntese superior» da tese e da antítese, mas por mudança da própria equação dos dois termos, ou seja, por assim dizer, dialeticamente: negação da negação. O que faz a história, a historicidade, é o princípio hegeliano da negatividade, que não se resolve em síntese superior, como tantas «vulgatas» continuam a repetir. Não, Hegel é um autor plástico, como Catherine Malabou⁶, por exemplo, demonstrou, e essencial para perceber a história.

5

Apesar disso – quer dizer, da fluidez das fronteiras da arqueologia –, e sobretudo porque também é necessário balizar as condições de exercício prático, enquanto profissão e posta em prática de um saber, a arqueologia baseia-se fundamentalmente na ideia de que os restos materiais de modos de vida ou de atividade já extintos têm uma relação estrutural com esses modos de vida ou de atividade, de tal modo que é possível, por comparação, inferência, dedução, etc., definir comportamentos, instituições, modos de conceptualizar a realidade, enfim, o todo social desaparecido, com base apenas (ou sobretudo) nesses restos materiais, transformados em documentos. Ora esse «todo social» é mítico, porque existe apenas sob a forma de imaginação; não é obviamente possível voltar a «juntar as peças» de uma realidade social em movimento, extinta, por definição fluida, múltipla, infinita, subjetivamente vivenciada, multiplicada pela experiência de milhares, de milhões de seres humanos que não são passíveis de (re)conhecimento. Há que aceitar essa perda, há que perceber a incompletude da própria realidade, de que o nosso pensamento também evidentemente faz parte. Nem tal conhecimento total, divino, evidentemente interessaria; trata-se de uma ideia absurda: ele fragmentaria infinitamente a nossa conceptualização. Para muitos arqueólogos, parece, os elementos materiais sobreviventes seriam como que metonímias de uma realidade «total» vivida; nesse sentido, há aí um certo fetichismo do objeto parcial (como objeto de desejo). Esta transformação de quaisquer restos materiais, devidamente contextualizados, em documentos (em elementos portadores de potencial informação) é correlativa do desenvolvimento moderno do capitalismo, quer dizer, de uma espécie de subjetivação dos próprios objetos materiais, correlativa da fetichização das mercadorias como Marx explicou, e é bem conhecido. A arqueologia seria impossível sem o desenvolvimento do próprio capitalismo moderno. Porém, esta circunstância não a torna numa atividade inútil, ou extemporânea, que se venha a extinguir com esse mesmo capitalismo: apenas temos de pensar que a nossa pretensa impossibilidade de compreender a mítica totalidade do passado, ou do processo histórico, enquanto reconstituição (ressuscitação), é inerente não à incompletude do nosso saber (problema epistemológico), ou insuficiência dos nossos métodos, mas, acentuo e reafirmo, à própria natureza ontológica da realidade como imperfeita, isto é, como incompleta, como em permanente devir, escapando a qualquer tentativa metafísica de atingir uma meta-ordem que não existe, pois a sua concepção seria do plano do numenal, ou seja, se não estou em erro,

implicaria um regresso a um certo kantismo, à admissão do nosso conhecimento sempre como contingente relativamente a uma razão supra-humana que o não seria. O nosso conhecimento do acontecido é simultaneamente histórico, e absoluto, na medida em que, à escala da consciência de uma época, ele se confunde com a própria realidade de que faz parte. Este ponto será desenvolvido noutros trabalhos.

6

Estando em geral esses restos ou vestígios arqueológicos em condições de degradação, ou mesmo de (total ou parcial) invisibilidade, exigindo exumação, a escavação torna-se uma prática essencial da arqueologia, embora a montante e a jusante dela existam muitas outras que me escuso aqui de enumerar, por serem demasiado conhecidas. Está claro que todo esse processo implica uma máquina administrativa complexa, como a de qualquer outro organismo de Estado, pois é o Estado o último responsável de um património colectivo que, por definição, está em constante situação de fragilidade e de ocorrência. Essa máquina administrativa (no sentido mais amplo) nunca existiu em Portugal, país que se modernizou apressadamente após a queda do salazarismo/marcelismo em 1974, e portanto entrou na democracia formal e no embrião de um «Estado social» quando este estava já em processo inicial de desestabilização, ligado à progressiva implantação do neoliberalismo. De modo que as principais «promessas de Abril» tiveram de ficar sempre adiadas – e com elas a modernização equilibrada do país, com o devido relevo dado a uma esfera de trabalho que o salazarismo (ao contrário de outros «fascismos» europeus) sempre desprezou – a arqueologia. Esta, em termos de ensino universitário, levou imenso tempo a emancipar-se da história, com a correspondente falta de meios laboratoriais para se poder exercer condignamente. Na sequência de destruições catastróficas⁷ acontecidas em momentos em que noutros países da Europa já se praticava uma arqueologia «adulta» há muito tempo, a minha geração foi de autodidatas, que nalguns casos ainda tentaram, como fiz, aprender diretamente com estrangeiros⁸. Mas, na verdade, tanto as minhas teses (licenciatura e doutoramento), como os meus cursos, e outros trabalhos, foram puros produtos de autodidatismo. Tivemos de encontrar financiamentos, inspiração em leituras de estrangeiros, etc., quase tudo por iniciativa e força de vontade próprias, numa época em que a própria noção pública do que é a arqueologia se confundia facilmente com outra atividade qualquer.

Apesar de tudo – e para que este texto não pareça um rol de queixas⁹ – a nossa própria falta de orientação deu-nos uma liberdade e um estímulo para a procura de soluções e de ideias que hoje não existe. Nós ensinávamos o que queríamos, utilizávamos a metodologia que escolhíamos¹⁰, descobríamos por nós, com fascínio e espanto, o que sobretudo nos EUA e na Grã-Bretanha se estava elaborando, conjugando o rigor de campo continental com a liberdade de pensar anglo-saxónica. Assim, alguns de nós foram passando, como puderam, da influência do histórico-culturalismo para a do processualismo e do pós-processualismo, sucessivamente sob a inspiração de figuras como Gordon Childe, Lewis Binford, Colin Renfrew, Ian Hodder, etc., etc., inspirações essas que às vezes misturávamos, como é próprio de autodidatas da periferia.

Creio que a minha geração fez, com algumas exceções – há as sempre – o que podia para criar uma arqueologia dig-

na desse nome em Portugal, a partir praticamente do nada. Neste momento, e apesar de todas as dificuldades, novas gerações estão também a fazer um esforço, sem dúvida a produzir qualquer coisa de válido. Com elas está também a minha esperança, como não podia deixar de ser, a terminar o texto.

NOTAS

1. Aconselho a quem, por exemplo, ainda não tenha plena consciência desta profunda transformação, entre centenas de outros, o livrinho já clássico de David Harvey – *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005 (tenho a edição *paperback* de 2007).

2. Veja-se, por exemplo, entre muitos, Paul Mason – *Pós-Capitalismo. Um Guia para o Nosso Futuro*. Lisboa: Penguin Random House, 2016.

3. Dou um exemplo: revisei Pompeia há dias; no meio de milhares de turistas, como sempre, já não se podia aceder às unidades mais interessantes que tinha visto nos anos 80, encontrei a trabalhar uns três arqueólogos naquele complexo imenso, e a frustração foi compensada pela instalação nas ruínas de obras, aliás magníficas, de um artista contemporâneo, e pelo visionamento de uma reconstituição virtual da vida e da «morte» de Pompeia, preparada «para todas as idades». Há um perigo de «disneylandização» dos sítios arqueológicos mais relevantes, enquanto os outros são entregues ao seu destino, ou seja, ao abandono progressivo ou destruição.

4. Por exemplo, um resto de muro, de coluna, ou de fresco antigo que se musealiza numa pousada para lhe aumentar o valor mercantil, ou uma máquina que se conserva (ativa ou não) num centro comercial como referência puramente pós-moderna a um complexo fabril preexistente, etc., etc. Os exemplos seriam milhares, porque a história da arqueologia implica também um rol de destruições, muitas delas evitáveis.

5. Em *A Fenomenologia do Espírito* (1807), uma das obras-mestras da humanidade, o genial Hegel concebeu, pela primeira vez, a possibilidade de traçar uma história do espírito (da cultura, da consciência, como diríamos hoje) no sentido da sua progressiva identificação com a própria realidade («saber absoluto», como lhe chamou), por via do processo dialético, superando assim a dicotomia metafísica que Kant tinha deixado por resolver, entre a realidade fenomenal (acessível ao homem) e a numenal, eterna, idêntica a si mesma desde a Criação (e inacessível ao homem).

6. V., por exemplo, da autora – *L'avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*. Paris: Vrin, 2000.

7. Basta lembrar, entre milhares, os casos calamitosos do recinto calcolítico de Vila Nova de São Pedro, na Estremadura, hoje praticamente inutilizado para a ciência, ou o de uma das mais belas antas da península ibérica, a Anta Grande do Zambujeiro, perto de Évora. Não existe uma história da arqueologia portuguesa, o que também é sintomático. Estive em tempos profundamente envolvido na preparação de um Dicionário da Arqueologia Portuguesa, o qual nunca pude concluir, porque me faliu a colaboração de vários autores-chave; entretanto, saíram algumas obras do género, sobre as quais prefiro não me pronunciar. O próprio programa existente na DGPC, Endovélico, sendo evidentemente útil, necessitaria de revisão em aspetos conceptuais importantes. Por exemplo, expressões como «povoado fortificado», aplicadas à pré-história recente, são mantidas em relação a sítios cuja característica principal se mostrou há muito não ser a de uma espécie de «aldeias defensivas» que tal expressão pressupõe, mas de recintos, que aliás abundam por toda a Europa, e encerram uma problemática infinitamente mais rica.

8. No meu caso, com alemães e franceses, sobretudo, em Portugal e França.

9. Sobre a psicanálise da queixa, veja-se o notabilíssimo livro de Arin Schuster – *The Trouble With Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*. Cambridge MA: MIT Press, 2016.

10. No meu caso, aprendi como escavar sobretudo com Eduardo Serrão, Hermanfrid Schubart, Jean Roche, discípulos e colaboradores de Jean Guilaine, e com a escola de Rennes (com o Prof. Giot à frente), que nos anos 70 e 80 era das melhores no domínio do megalitismo, com destaque para o trabalho formidável de Jean L'Helgouach.



Siza com vizinho de Veneza.
Nicolò Galeazzi, 2016.



Siza com vizinhos de Berlim.
Nicolò Galeazzi, 2016.



Siza com vizinha de Haia.
Nicolò Galeazzi, 2016.

Vizinhança: um património ameaçado na Europa contemporânea

Nuno Grande
Roberto Cremascoli

Curadores do Pavilhão de Portugal na XV
Bienal de Arquitetura de Veneza 2016



A Europa vive atualmente uma crise identitária. Os mecanismos de defesa do património material são hoje insuficientes para salvaguardar o grande património imaterial europeu: as pessoas e as suas relações cidadãs, paulatinamente conquistadas, ao longo da História, com base em valores de proximidade, de tolerância e de multiculturalismo; enfim, com base no exercício da “vizinhança”, conceito intrinsecamente ligado à ideia de Europa.

Que património social se deve então salvaguardar em face de fenómenos como a “guetização”, a “gentrificação” e a “turistificação” das cidades europeias? Partindo de quatro bairros projetados por Álvaro Siza – em Veneza, Haia, Berlim e Porto –, mas sobretudo da sua exposição e análise na XV Bienal de Arquitetura de Veneza de 2016, este texto procura reencontrar esses lugares onde reside ainda a Europa das múltiplas identidades, feita de múltiplos vizinhos.



Uma crise identitária

A Europa vive tempos conturbados em face de mudanças geopolíticas em curso dentro e fora do seu espaço geográfico. Como é sabido, esse espaço alterou-se ao longo das últimas décadas, com base num processo comandado pelo otimismo económico da União Europeia, que sempre encarou o seu alargamento como uma oportunidade de estender a Zona Euro e o Espaço Schengen a novos países e povos, fomentando o investimento e o comércio transnacional no quadro da globalização. Nesse processo, as questões culturais e sociais parecem ter ficado sempre em segundo plano; ou seja, a União Europeia cresceu geográfica, política e economicamente sem nunca refletir, de modo crítico, sobre o impacto desse crescimento nas múltiplas identidades internas. A recente e conturbada reação à vaga de refugiados do Médio Oriente, a reemergência dos sentimentos nacionalistas em muitos países, e a progressiva intolerância étnica e religiosa verificada em muitos meios urbanos, expõem abertamente a ausência dessa reflexão. A crise europeia é hoje, essencialmente, uma crise identitária.

Paradoxalmente, nunca como hoje se desejou tanto salvaguardar a identidade histórica da Europa – a exceção da identidade patrimonial das suas cidades, das suas arquiteturas, dos seus monumentos e tesouros –, visão que tomou conta dos discursos «politicamente corretos» dos governantes do Velho Continente: dos eurocratas aos regentes nacionais, dos gestores dos bens patrimoniais aos autarcas municipais. No entanto, cabe-nos perguntar como é que esse mesmo discurso patrimonialista – centrado no valor dos espaços, dos edifícios e dos objetos, – se

pode alargar aos valores humanos representados pelos antigos e pelos novos habitantes das cidades europeias, em face dos crescentes processos de migração e de diversificação cultural que nelas ocorrem? E que património social devemos nós salvaguardar em face de fenómenos como a «guetização», a «gentrificação» e a «turistificação» nessas cidades?

Os mecanismos de defesa do património material são hoje insuficientes para salvaguardar o grande património imaterial europeu: as pessoas e as suas relações cidadãs, paulatinamente conquistadas, ao longo da História, com base em valores de proximidade, de tolerância e de multiculturalismo; enfim, com base no exercício da «vizinhança», conceito, para nós, intrinsecamente ligado à ideia de Europa.

A crise identitária que descrevemos – a mesma que vem alimentando visões e ações protecionistas, nacionalistas, racistas e xenófobas em muitos países europeus – resulta essencialmente de uma crise de «vizinhança».

O desafio da Bienal de Veneza

Por outro lado, a Europa sempre criou espaços de exposição e de debate multidisciplinar sobre os seus feitos civilizacionais, tecnológicos e artísticos. As grandes Exposições Internacionais e as afamadas Bienais de Arte e de Arquitetura fazem parte desse legado expositivo e reflexivo que provém do século XIX. A Bienal de Veneza é disso um exemplo eloquente, e foi precisamente no quadro desse palco global que decidimos, enquanto arquitetos e curadores de arquitetura, colocar o tema da «vizinhança» à prova: afinal, que melhor lugar para



questionar as identidades sociais e culturais europeias do que a «cidade-património» por excelência da Europa?

Respondendo ao convite do Ministério da Cultura do Governo de Portugal para curar os conteúdos do Pavilhão de Portugal na XV Bienal de Arquitetura de Veneza de 2016, decidimos apresentar uma proposta que interagisse diretamente com o tecido físico e social daquela cidade, expondo, simultaneamente, o que ocorre noutras «vizinhanças» europeias.

Perante a impossibilidade de realizar o Pavilhão de Portugal no coração da Bienal – no espaço dos Giardini ou do Arsenal, onde o nosso país não possui espaço oficial – propusemos localizá-lo num lugar expectante de Veneza, lá onde a representação portuguesa pudesse contribuir para interpelar os venezianos remanescentes. O espaço escolhido foi o Campo di Marte, na ilha da Giudecca, menos sujeito às pressões turísticas e artísticas geradas pela Bienal.

A ideia surgiu de um facto prosaico, mas muito significativo para a temática que desejávamos debater: desde 1985, o celebrado arquiteto português Álvaro Siza coordena um plano de regeneração urbana na extremidade nascente dessa ilha, processo esse afetado por inúmeras vicissitudes. Integrado no plano, Siza possui um projeto de habitação social, parcialmente construído, mas que se encontra interrompido desde 2010, por falência do construtor. Ao propormos a ocupação desse lugar em construção, instalando o Pavilhão de Portugal no interior da obra suspensa, esta transformou-se de imediato num motivo de interesse para os promotores do empreendimento – o instituto italiano para a habitação social (ATER) –, mas também de debate entre os vizinhos do Campo di Marte, e sobretudo de responsabilização do município pela lenta regeneração urbana da ilha. Inesperadamente, o pedido do Governo Português para ali instalar o seu pavilhão despoletou o processo de conclusão do edifício de habitação social de Álvaro Siza, por parte das autoridades locais, algo que ocorrerá a partir de novembro de 2016, após o encerramento da Bienal.

No mesmo sentido, o plano e o projeto de Álvaro Siza para a Giudecca serviram de base à temática do Pavilhão de Portugal: narrar a notável relação desse arquiteto com diferentes culturas urbanas, expondo o modo como, ao longo de mais de 40 anos, ele pensou os seus bairros de habitação social em cidades tão distintas quanto Veneza, Haia, Berlim e Porto. Pretendia-se, no fundo, demonstrar como Siza soube construir verdadeiras «vizinhanças» europeias, e, numa leitura inversa, aferir até que ponto estas estão também sujeitas à crise de valores de «vizinhança» na Europa.

O tema apresentado por Portugal respondeu diretamente ao desafio lançado pelo curador-geral da Bienal de Veneza de 2016 – o arquiteto chileno Alejandro Aravena – aos diversos países presentes no certame, no sentido de reportarem casos reais, presentes em distintas frentes urbanas (*Reporting from the Front*), e nos quais a ação do arquiteto se tenha revelado determinante para a vida das populações.

Finalmente, e a juntar a todas essas referências, o Pavilhão de Portugal homenageou a longa relação de Álvaro Siza com a cultura italiana, e sobretudo com um arquiteto seu contemporâneo: Aldo Rossi (1931-1997). Com Rossi, Siza aprendeu a ler a cidade histórica a partir das suas «invariantes» patrimoniais e das suas «memórias coletivas», conceitos explanados pelo arquiteto italiano na notável obra *A Arquitetura da Cidade* (1966). A Rossi, Siza atribuiu, logo em 1986, uma parcela do seu plano para o Campo di Marte, em Veneza, na qual este projetou um dos seus derradeiros edifícios.

A participação portuguesa na Bienal de Arquitetura de Veneza 2016 ganhou assim um título – *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo* –, resgatando a ideia de que ser «vizinho», em qualquer cidade europeia, é também ter a oportunidade de desfrutar do estimulante encontro com o «outro», tantas vezes oriundo de outra geografia, de outra cultura.

O vizinho Álvaro

Como se depreende, a representação portuguesa na Bienal de Veneza de 2016 ultrapassou a sua condição de mera exposição de arquitetura para dar lugar a um manifesto pela ideia de «vizinhança». É certo que, até novembro de 2016, nela se representam, sob diversas formas, as maquetas, os esboços e os desenhos técnicos de quatro bairros de Álvaro Siza; mas, dentro do espaço expositivo, no seio daquela obra em construção, cada um desses lugares surge agora como um «microcosmos» do património cultural e social europeu.

Esse olhar só se tornou possível porque convidamos Álvaro Siza a regressar, décadas depois, às cidades por onde passou e aos bairros que projetou, analisando a sua evolução enquanto espelho das próprias sociedades em transformação. Esse desafio – que Siza aceitou com grande amabilidade –, levou-nos a viajar, na sua companhia, entre os meses de janeiro e março de 2016, pelos bairros de Veneza (Campo di Marte), Haia (Schilderswijk), Berlim (Schlesisches Tor) e Porto (Bairro da Bouça).

A viagem contou com a parceria de uma equipa de jornalistas da televisão e da imprensa escrita – coordenada pela jornalista Cândida Pinto (SIC/Expresso) –, a qual, a partir do extenso material captado em vídeo e fotografia, ao longo das visitas, produziu quatro filmes para o Pavilhão de Portugal, mas que, de facto, se dirigem a um público mais alargado – integram a série «Vizinhos», atualmente em exibição no canal SIC Notícias.

Nesses registos, é possível ver um afamado arquiteto Pritzker a confrontar-se com as perversas mutações da sua obra – um gesto raro no panorama arquitetónico internacional –, passeando pelos seus bairros, entrando nas casas que desenhou, conversando com os seus habitantes, ouvindo as suas histórias e as suas queixas. Em todos esses momentos Álvaro torna-se um vizinho entre muitos.

Vejamos, pois, como essa experiência nos permitiu perceber e debater os temas que ameaçam hoje as relações de «vizinhança» na Europa¹.

Para lá da «turistificação» de Veneza

O projeto de Álvaro Siza para a área do Campo di Marte resultou de um concurso limitado por convites, lançado em meados da década de 80, em torno de uma área residencial muito

Exterior do Pavilhão de Portugal, Veneza.
Nicolò Galeazzi, 2016.



Vizinhança
Buurt



degradada (e parcialmente demolida) da ilha da Giudecca. Álvaro Siza desenhou um tecido urbano ordenado e ritmado, com base na estrutura alongada do antigo cadastro, traçado de norte para sul – entre o canal da Giudecca e a Laguna –, e retomando alguns dos arquétipos arquitetónicos existentes nesta ilha: galerias, pórticos, pátios, *loggias*. Para o efeito, estudou criteriosamente a análise urbana desenvolvida por Egle Trincanato (investigadora do Istituto Universitario di Architettura di Venezia), no seu seminal livro *Venezia Minore*, publicado em 1948. Nele aprendeu a conhecer as invariáveis tipológicas desse tecido habitacional, de cariz operário, que deu forma ao interior da ilha da Giudecca, e do qual emergiram, por contraste, as igrejas e os palacetes que bordejam o canal e a lagoa. Assumindo essa influência, Siza optou, no seu plano geral, por uma composição urbana coesa, pela uniformidade de cérceas, e por ritmos constantes de janelas dispostas ao longo de extensas fachadas. Somente uma parte desse conjunto foi edificada, com projetos do próprio Álvaro Siza (para já, apenas numa frente), Aldo Rossi e Carlo Aymonino (quarteirões já terminados).

Ao regressar ao Campo di Marte, em fevereiro de 2016, Siza conheceu alguns dos habitantes da parte concluída do seu projeto. O encontro permitiu-lhe compreender o modo como a população se apropriou dessas tipologias edificadas, mas também dos espaços coletivos. Visitando diferentes vizinhos, com eles conversou, fumou e brindou, ao longo de uma animada tarde de convívio. Ali ouviu dizer, em dialeto local, que a Giudecca é a última ilha onde moram os autênticos venezianos, em contraste com a acelerada «turistificação» da ilha central em torno do Grande Canal. No Campo di Marte, Siza compreendeu porque valeu a pena estudar a forma urbana e a vida social dessa *Venezia Minore*, na qual é ainda hoje possível construir verdadeiros laços de vizinhança.

A «guetização» dos bairros sociais de Haia

Em 1984, Álvaro Siza foi convidado pelo município de Haia a redesenhar uma área degradada e estigmatizada da cidade – o bairro de Schilderswijk – e ali construir novas frentes de habitação social. No bairro viviam, em igual percentagem, famílias holandesas e famílias imigrantes, sobretudo da Turquia, Marrocos, Cabo Verde e Suriname. Após visitar o lugar e escutar os desejos dos habitantes – acompanhado por uma equipa de assistentes sociais –, Álvaro Siza projetou duas fases de construção: a frente de Punt Komma (1986-1989), e a área da Jacob Catsstraat (1989-1993). Em ambas retomou a morfologia dos quarteirões históricos da cidade, utilizando o seu revestimento dominante – o tijolo –, e recriando um espaço tradicional de acesso aos edifícios a partir da rua: o *Haagse Portiek*. Esse pórtico permite, através de uma larga escada exterior, aceder a um patamar comum às entradas para os novos apartamentos. Esta revisita «culturalista» à história de Haia foi acompanhada pela criação de tipologias habitacionais flexíveis, adaptadas às diferentes vivências familiares e sem discriminações espaciais em função da origem cultural ou religiosa dos seus habitantes.

A proposta de Siza foi debatida previamente com vizinhos de todas as origens, a partir de simulações dos espaços interiores, realizadas à escala real, com as quais todos puderam conhecer a configuração dos novos apartamentos e propor possíveis alterações, num método participativo de verdadeiro *empowerment* social.

→

Interior do Pavilhão de Portugal, Veneza

Nicolò Galeazzi, 2016.

Em março de 2016, regressamos com Álvaro Siza ao bairro de Schilderswijk, na companhia de membros da antiga vereação municipal, e visitamos algumas famílias turcas, sírias e marroquinas que ali se fixaram ao longo dos últimos 25 anos. Após atravessar o *Haagse Portiek*, o grupo entrou em diversas casas, descalçando-se, sentando-se confortavelmente nas salas, conversando com as famílias e bebendo chá. Ali disseram-nos que a *vox populi* holandesa vem menosprezando a vida do bairro, considerando-o um «gueto» e descrevendo-o como o «Triângulo da Sharia» (90% da sua população é hoje islâmica). No entanto, esse dia de visita tornou evidente, para todos nós, que a anunciada «guetização» do bairro é, antes de mais, um alibi da retórica política mais conservadora, esgrimido por fações da extrema-direita holandesa. Em Schilderswijk, as boas relações de vizinhança mantêm-se e recomendam-se.

A «gentrificação» da Berlim reunificada

Quando Álvaro Siza visitou Berlim no final da década de 70, a cidade permanecia, há mais de 15 anos, cercada por um Muro físico e político, um dos principais símbolos da Guerra Fria. Marcada ainda pelas feridas da II Guerra Mundial, Berlim iniciava então a sua «reconstrução crítica» no âmbito do processo urbanístico IBA (*Internationale Bauausstellung*, 1979-1987). Nesse processo, Siza apresentou-se a concurso com uma proposta de regeneração de um quarteirão de Schlesiisches Tor, em Kreuzberg – bairro histórico da periferia de Berlim Ocidental, nas imediações do Muro, caracterizado por uma população em mudança, em parte devido à chegada de imigrantes turcos e de jovens artistas *squatters*.

Siza venceu o concurso em 1980, com base numa proposta que interpretava criticamente os fragmentos e os vazios urbanos ali deixados pela destruição da guerra, procurando integrá-los numa composição sensível, que não reconstruía totalmente o quarteirão, antes deixava adivinhar a riqueza do seu interior. De igual modo, e evitando uma excessiva «higienização social», Siza integrava algumas das principais aspirações dos habitantes, propondo dois equipamentos sociais inseridos no seio do quarteirão: um Infantário e um Centro de Dia para idosos. Por fim, numa das esquinas da Schlesiische Strasse, o arquiteto português desenhava um edifício de habitação de sete pisos, aprendendo, uma vez mais, com a riqueza arquitetónica envolvente. Nesse sentido, diversificava as tipologias de habitação, tornando-as flexíveis em face da multiplicidade social e cultural dos seus habitantes. Um irónico graffiti, de inspiração literária, pintado na platibanda curva do edifício – *Bonjour Tristesse* – marcaria, por fim, a primeira «apropriação» crítica por parte dos vizinhos, desafiando o desenho regular das suas janelas e a cor melancólica das suas fachadas.

Em março de 2016, 30 anos após a conclusão deste processo, regressamos com Álvaro Siza a Kreuzberg. Percorremos os jardins do Infantário, subimos à cobertura do Centro





de Dia, recebemos a calorosa recepção dos usuários mais idosos. No edifício «Bonjour Tristesse», hoje em lenta reabilitação, reencontramos alguns dos seus primeiros habitantes, de origem turca, mas percebemos que o imóvel se encontra em processo de «gentrificação» cultural e social. Adquirido por um fundo imobiliário austríaco, os seus apartamentos e lojas recebem hoje novos arrendatários – restaurantes temáticos, no piso térreo, arquitetos, *designers*, atores e realizadores de cinema, nos pisos superiores –, na maioria dos casos à custa da expulsão de famílias e atividades preexistentes. Na verdade, Kreuzberg, outrora periférico, tornou-se no centro da vida cosmopolita da nova capital da Alemanha reunificada. O Muro de Berlim caiu há quase 30 anos; novos vizinhos habitam o bairro desde então, sem necessariamente criarem verdadeiros sentidos de «vizinhança».

Cruzamentos interclassistas no centro do Porto

No verão de 1974, apenas três meses após a Revolução de 25 de Abril, Nuno Portas, então Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, lançava o despacho legal do SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), o qual permitia às populações mais carenciadas organizarem-se e lutarem politicamente pelo «direito à habitação» e pelo «direito à cidade», permanecendo nos seus lugares de origem ou de residência. O programa conduziu à realização de projetos de realojamento propostos

por diferentes arquitetos, num diálogo permanente com as associações de moradores, entretanto formadas. Na Bouça, no centro do Porto, diversos terrenos foram então «ocupados» pelas populações, facto que envolveu diretamente Álvaro Siza, autor de um projeto de realojamento anteriormente destinado àquele bairro. Recetivo às novas exigências dos habitantes da Bouça, o arquiteto readaptou o projeto de modo a nele poder integrar um maior número de moradores carenciados.

Na sua proposta, Siza partiu de uma dupla revisita histórica: por um lado, interpretando as formas e os espaços intersticiais dos antigos bairros populares do Porto: as «ilhas»; por outro, evocando os modelos eruditos da habitação operária, desenvolvidos pelas vanguardas modernas europeias nas décadas de 20 e 30. Dessa «fusão» resultou o novo Bairro da Bouça. Entre 1975 e 1976, construíram-se dois blocos de apartamentos em banda, de quatro pisos (*2 duplex*), com entradas diretas a partir da rua ou de uma galeria elevada. A relação de vizinhança passava então a exercer-se no uso quotidiano dos diferentes pátios alongados, entre os blocos de habitação, alguns marcados por uma sucessão de escadas exteriores multifuncionais.

O projeto seria subitamente interrompido, no final da década de 1970, com a descontinuação do programa SAAL. A partir de então, as políticas de alojamento social passaram para a administração dos municípios, num sistema de representatividade eleitoral adverso aos modelos de democracia «participativa», como os que tinham caracterizado o processo

anterior. Durante 20 anos, o bairro permaneceu amputado, e progressivamente degradado, até ao momento em que a associação de moradores, em articulação com outra cooperativa de habitação, propôs ao município terminar o conjunto proposto por Siza. Essa iniciativa permitiu-lhe retomar o projeto, demonstrando o sentido de adequação arquitetónica e de integração urbana da sua proposta. O complemento do bairro, inaugurado em 2006, trouxe inevitavelmente novos residentes de distintas condições sociais e culturais para o lugar.

Em 2016, uma década após a conclusão do bairro, Álvaro Siza revisitou-o, entrando nas casas de diversos vizinhos e indagando-os sobre o modo como nelas viviam. Ali reencontrou alguns dos primeiros habitantes que, com o seu apoio, tinham lutado pela formação da associação de moradores, em 1974. Ouvia as suas queixas sobre o processo de conclusão das obras, e de como muitos dos seus companheiros não tinham querido ou podido regressar às novas casas que lhes estavam destinadas. Noutras visitas, Siza percebeu o resultado do processo de «gentrificação» social, conhecendo jovens arquitetos, *designers* e artistas, hoje proprietários das casas colocadas no mercado imobiliário pela cooperativa de habitação. Evitando tecer falsos moralismos, Álvaro Siza compreendeu que o bairro já não fazia apenas parte do seu imaginário revolucionário, de há 40 anos, mas que se tinha transformado num fragmento interclassista, intercultural e intergeracional da cidade contemporânea. Que melhor condição, afinal, para a construção de uma nova vizinhança?

Uma Europa feita de vizinhos

As múltiplas vivências e questões que acabamos de descrever foram documentadas no interior e no exterior do Pavilhão de Portugal na Bienal de Arquitetura de Veneza 2016, interpelando quem passa no Campo di Marte a refletir sobre a sua própria condição de «vizinho». Na paliçada exterior que circunda o edifício em construção, fotografias de grande escala, obtidas nas quatro viagens, convidam o passeante a «entrar» nos ambientes domésticos visitados pelo arquiteto e a colocar-se na pele desses cidadãos. A Giudecca passou assim a ser «habitada» por moradores de Haia, Berlim e Porto, e não são raras as vezes em que podemos observar os *giudeccini* a confrontar-se com os seus próprios ambientes retratados. Existe ali um sentido de partilha que ultrapassa geografias, culturas, religiões ou condições sociais; ali revela-se uma Europa feita de vizinhos.

A nova paliçada veio substituir uma anterior, envelhecida pelo tempo, mas onde eram visíveis os *graffitis* de protesto comunitário contra o impasse das obras de regeneração do Campo di Marte. Essa paliçada foi por nós reaproveitada para revestir internamente o Pavilhão de Portugal, dando voz aos vizinhos locais. Ali conseguem ler-se palavras de ordem como: «Não aos despejos!»; ou «É uma vergonha, basta de espe-

culação!»; ou ainda «As casas para quem delas precisam!». Podiam, na verdade, ter sido escritas em qualquer um dos bairros e tempos retratados pela exposição.

Como percebemos, o trajeto profissional de Álvaro Siza tem sido marcado pela constante gestão de conflitos políticos e sociais, sendo ele o único premiado Pritzker a desenvolver extensos programas de habitação social, em vários contextos europeus, e, mais do que isso, a querer debater abertamente o tema. Essa vontade resulta do seu entendimento humanista e universalista da cultura europeia, forjado no contacto com populações desfavorecidas ou socialmente desenraizadas, muitas delas formadas por minorias étnicas de distintas origens culturais. Sem nunca enveredar por paternalismos ou moralismos, Siza sempre se recusou a pensar e a projetar espaços exclusivos para cada uma dessas etnias, preferindo encontrar denominadores tipológicos comuns que permitam dar o mesmo *habitat* aos mais diversos tipos de habitante. Isso implica, sempre, da sua parte, uma observação crítica das condições de vida locais.

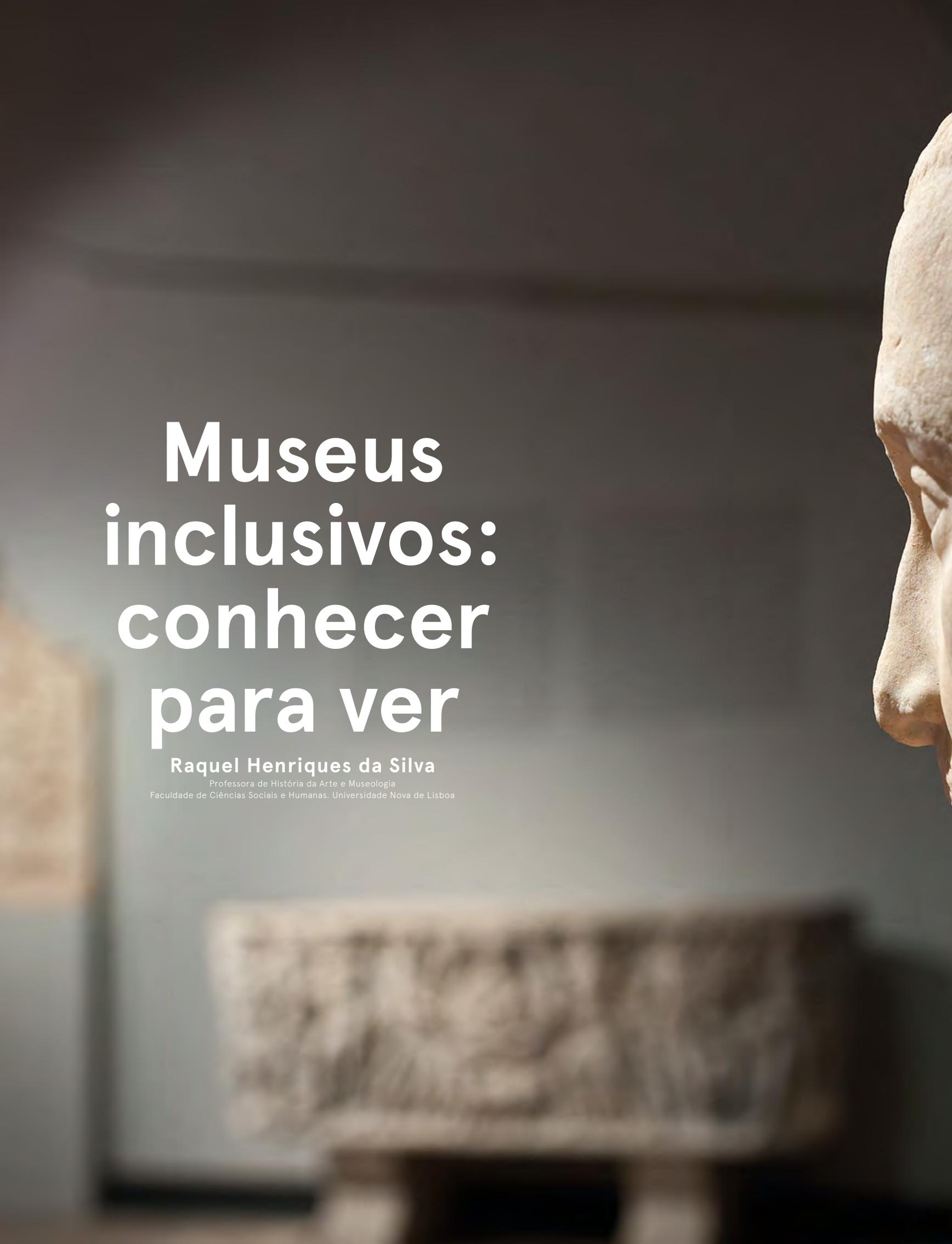
Como constatamos, os bairros sociais de Siza estão hoje sujeitos a fenómenos que colocam novos problemas às relações de vizinhança já enraizadas. A acelerada «turistificação» de Veneza irá sem dúvida atingir os arrendamentos locais na ilha da Giudecca, podendo conduzir ao êxodo dos habitantes de um dos únicos lugares onde ainda se conservam algumas dessas relações ancestrais. A «guetização» do bairro de Schilderswijk, em Haia, inscreve-se na polarização política que hoje se vive no norte da Europa, em face do ressurgimento dos nacionalismos, e da progressiva ostracização do Islão, visto, por muitos holandeses xenófobos, como o principal fomento do jihadismo. A «gentrificação» do bairro de Kreuzberg em Berlim, ou do bairro da Bouça, no Porto, pode gerar, como percebemos, distintos resultados: a expulsão das populações originais e a substituição das relações de proximidade por outras mais impessoais; ou, noutro sentido, um novo cruzamento de vizinhos de diferentes gerações, culturas e condições sociais, num equilíbrio instável, mas possível.

Os centros das cidades europeias são cada vez mais espaços pensados para os «utilizadores» urbanos (*city users*) e cada vez menos para os «vizinhos» urbanos (*city tenants*). Em muitos desses centros, os sentidos de «pertença» estão a ser substituídos por vivências turístico-residenciais totalmente desenraizadas – veja-se o crescimento do fenómeno Airbnb –, ou por vivências sectárias e securitárias totalmente excludentes – veja-se a proliferação dos denominados «condomínios fechados».

É fundamental resgatar o saudável exercício da «vizinhança» como contributo para ultrapassar a atual crise identitária da Europa. Nesse resgate, será necessário olhar para muitos dos seus bairros históricos e contemporâneos – como os de Álvaro Siza –, onde ainda encontramos redutos desse exercício de cidadania. Neles reside, estamos certos, essa Europa das múltiplas identidades, feita de múltiplos vizinhos.

NOTA

1. A descrição dos casos apresentados tem como base o conjunto de textos dos curadores editados para a exposição do Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza de 2016. V. Nuno Grande e Roberto Cremascoli – *Neighbourhood: Where Alvaro meets Aldo* (Portuguese official representation at the XV Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia 2016 – Press Kit). Lisboa: DGArtes, Ministério da Cultura, 2016.



Museus inclusivos: conhecer para ver

Raquel Henriques da Silva

Professora de História da Arte e Museologia
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa



Museu Nacional de Arqueologia, Exposição Lusitânia Romana, a origem de dois povos. José Paulo Ruas/DGPC, 2016.

Este artigo aborda a comunicação em museus, a partir da particularidade dos museus de arte. Reflete-se, brevemente, sobre problemáticas e heranças da história da museologia e afirma-se a importância da investigação e do conhecimento nos «museus laboratório». Considera-se que, atualmente, a mediação entre o museu e os seus públicos se tornou a questão central do «museu inclusivo», obrigando a uma centralidade substantiva dos serviços educativos e da participação ativa dos públicos no pensar e fruir o museu. Propõe-se que o aprofundamento da mediação em «museus rizomáticos» estruturará as suas linhas de trabalho no cruzamento entre dentro/fora, profissionais/investigadores externos, substituindo os valores auráticos da visão contemplativa pela problematização, alastramento e incompletude, assumidas em situações experimentais.

Ponto de partida

A palavra «museu», como muitas palavras/conceitos da cultura, é inesgotavelmente polissémica por razões históricas, gerais e específicas, mas também (e é o que aqui interessa) porque agrega no seu interior uma infindável variedade tipológica: museus de arte, museus de ciência, museus de história, museus de território, museus de indústria, etc., etc.

Embora considere que esta quase excessiva polissemia e amplitude tipológica são componentes fundamentais do *próprio* do museu (do ponto de vista da História e da Teoria) é no campo dos museus da arte que me situo e, apesar desta redução drástica de âmbito, trata-se ainda assim de um domínio de imensa diversidade e de fronteiras imprecisas. A propósito deste último tópico, basta pensar em museus de etnologia e de arqueologia para percebermos quanto as questões de fronteira são complexas e desejavelmente interferentes.

A reflexão que se segue, tendo em conta a revista a que se destina (uma revista generalista destinada mais aos públicos em geral do que aos especialistas), parte de algumas décadas de experiência pessoal e irá dispensar o aparato de citações bibliográficas, a não ser excecionalmente. No entanto, é evidente que tanto a reflexão como a experiência estão eivadas de indispensáveis leituras e do trabalho conjunto com colegas e estudantes.

A propósito de museomania

Quando se aborda a história dos museus de arte no início do século xx, é habitual referenciar-se a fúria iconoclasta com que alguns artistas vanguardistas (e alguns filósofos, como Adorno, por exemplo) confrontaram «o Museu». Precisamente Adorno afirmava que «museu» rimava com «mausoléu»: cemitério, portanto, de obras mortas onde nada ou quase nada havia a aprender ou a fruir. O jovem Picasso, grande criador de frases para fácil consumo (*boutades*, diz-se em francês) afirmou que o Louvre não lhe interessava nada e que aprendia

muito mais no *marché aux puces* (a feira da ladra, em versão mais uma vez francesa).

Quer Adorno, quer Picasso, quer Marinetti (que declarava a superioridade estética do automóvel sobre a *Vitória de Samotrácia*) questionavam o lugar da História e das heranças para a elaboração da cultura moderna, especialmente no campo da arte. Pela primeira vez (creio que em termos universais) confrontavam-se todos os critérios, constrangimentos e adquiridos técnicos e estéticos, do mundo greco-romano às academias do século XIX.

Correndo o risco de recuo excessivo (mas, mais do que museóloga, sou historiadora) não posso deixar de evocar um momento anterior de confronto ao Museu, exatamente quando ele estava a ser criado, como o conhecemos e herdámos da cultura iluminista europeia e americana. Refiro-me a Quatremère de Quincy que, a propósito da decisão de Napoleão de deslocar para Paris (para o Museu do Louvre) as obras-primas da arte italiana, proclama a incapacidade de um museu poder manter as artes vivas se lhes roubar a sua pátria, no sentido mais estrito e mais amplo do termo: uma dada geografia, uma dada atmosfera, além de específicas histórias. Vale a pena citá-lo, em texto de 1815, destacando a sua radicalidade:

«Deslocar todos estes monumentos, juntar deste modo os fragmentos, organizar os destroços com uma ordem metódica, e fazer deste ajuntamento um curso prático de moderna cronologia: isto é, para uma razão prática, constituirmo-nos a nós mesmos como uma nação morta; isto é assistir ao nosso próprio funeral enquanto estamos vivos; é matar a Arte para escrever a sua história; mas não é história, é um epitáfio»¹.

Apesar do ódio ao Museu – mas, como ensinam os psicólogos, esse ódio nunca deixou de ser um ato de amor – ele continuou a afirmar-se como uma das instituições fundadoras da cultura oitocentista (e matriz das nossas culturas atuais) ultrapassando amplamente o lugar de instrumento de poder do estado moderno como o encarou Michel Foucault, a par da Biblioteca e da Prisão. Esta é uma reflexão ousada que toca em algo de essencial ao Museu, pelo menos aos museus de arte como ainda os conhecemos: lugares de descontextualização, eles são de facto «heterotopias» (mais uma vez, segundo Foucault) capazes de nos permitir uma espécie de «outra vida», «noutro espaço» que, no entanto, ambiciona conter dentro de si «todos os tempos e todos os espaços»².

Em tempos mais recentes (desde o impacto do pós-modernismo, por volta de 1980) a importância dos museus cresceu exponencialmente e a sua frequência (medida pelos megamuseus da cultura europeia e americana) galga de ano para ano novas quantidades. Como consequência, o acesso regular é mais difícil e frustrante para os amantes dos museus-templo como eles existiam por volta do meio do século XX e de que mantemos alguma vivência, por exemplo nos museus de arte portugueses (o Museu Calouste Gulbenkian, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Machado de Castro) que, no entanto, ambicionam ampliar as estatísticas de visitantes porque esse passou a ser critério de sucesso e financiamento.

Não pretendo deter-me na análise deste estranho fenómeno de museomania. Os públicos fiéis sabem que ver ao vivo a *Mona Lisa* de Da Vinci, ou a *Sagração da Primavera* de Botticelli (muito menos a *Guernica* de Picasso) é uma determinação de cultura de massas, incerta nos seus pressupostos e angustiada na sua imensa e aparente felicidade.

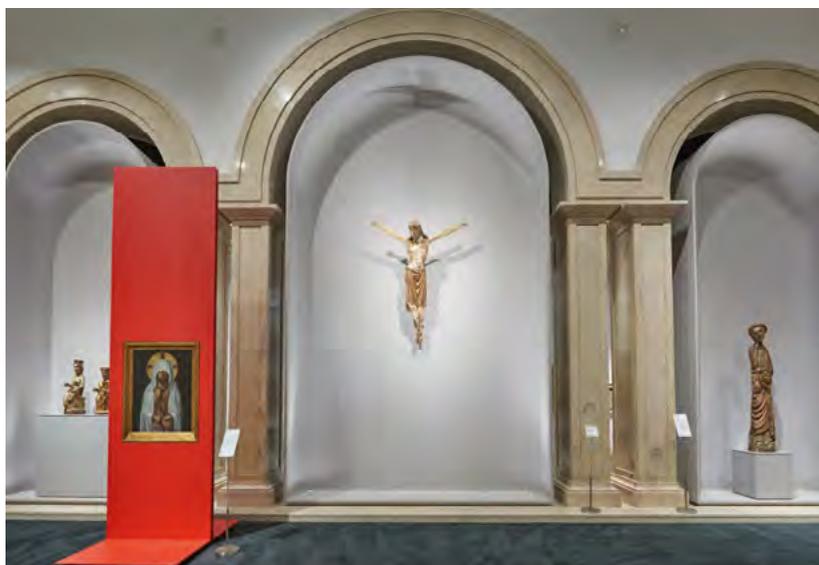
Mais perturbante do que as multidões de visitantes ocasionais nos nossos museus (que, no entanto, nunca atingem as dimensões dos concertos de música popular ou da Disneylân-

↓ →

Museu Nacional de Arqueologia, Exposição Lusitânia Romana, a origem de dois povos.
José Paulo Ruas/DGPC, 2016.

↓

Museu Nacional de Arte Antiga, Galeria de pintura e Escultura portuguesas.
Paulo Alexandrino, 2016.





dia/Paris) constitui para mim o alargamento geográfico da aura dos megamuseus europeus ou americanos que se tornam uma marca exportável. O caso do Guggenheim de Bilbao provocou confrontos inauditos, e o mesmo aconteceu (acontece ainda?) com o Louvre de Abu Dhabi.

Perante estas questões, raras mas excessivamente eloquentes para que as ignoremos, não tenho quaisquer certezas programáticas. Não comungo a visão radical de alguns analistas mais pessimistas, considerando que a entrada dos grandes museus no circuito abismal das economias e dos financiamentos capitalistas internacionais é uma espécie de «mal» em si mesmo, uma nódoa que, à medida que se expande, arrasta os valores culturais de que os museus continuam a ser lugar de permanente e desafiante exercício. Considero que a cultura (especificamente as artes) mesmo quando é tratada como mercadoria ou capital financeiro move o que, desde Pierre Bourdieu, designamos por capital simbólico: o seu impacto nunca se reduz ao economicismo porque a arte (a cultura) é um campo próprio e autónomo que interpela cada um de nós, por mais que ela e nós estejamos envolvidos em mecanismos de alienação. Dito de outro modo: a arte, a cultura e os museus são territórios de liberdade, independentemente do senhor e independentemente dos escravos. Aliás, como a complexa cul-

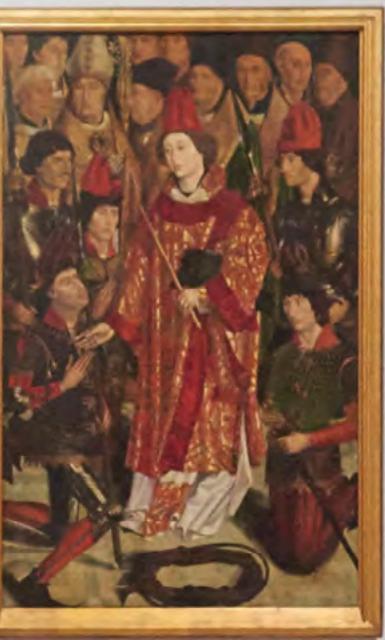
tura do império romano provou, a arte e a cultura são os perigosos lugares (já perscrutados por Platão) onde os senhores e os escravos podem momentaneamente partilhar-se.

Nada melhor do que uma boa história para explicar o que é difícil porque difuso e profundamente contraditório. Dou a palavra a James Cuno:

«We have all heard stories of people going to museums in the days following September 11, just to be there, quietly, safe in the company of things that are beautiful and impossibly fragile, yet that have lasted for centuries through war and tumult to lay claim still on our imaginations. I was reminded of Neil MacGregor's story of London's National Gallery during the Blitz. As German fire bombs and rockets rained down upon the city, the people of London called for Old Master pictures to be put back on view (they had been kept in safe storage deep in Wales ever since the start of the war). And they were: one painting at a time, a different painting each month. It was as if the gallery's visitors were saying that as long as their artistic legacy was on view for them to enjoy (even if only one painting at a time) they could be assured that life would go on as before and that they still had the right to see – indeed still had the capacity for, however dark the days and long the nights were – beauty in the world, their world, a just and purposeful world»³.



Museu Nacional de Arte Antiga,
Sala dos painéis de São Vicente.
Paulo Alexandrino, 2015.



Museus, laboratórios de saber(es)

Perante os movimentos totalizadores da museologia triunfante que tem receitas cada vez mais sofisticadas e, no entanto, relativamente acessíveis, para fazer de qualquer museu o «museu certo» do ponto de vista do conforto dos públicos (horários alargados; equipas permanentes, simpáticas e bem preparadas de serviços educativos; desafiadora interatividade que nos permite ver ao vivo e ver no ecrã ao mesmo tempo; lojas e cafetarias; atividades extramuseu, seminários, mesas-redondas, etc., etc..) tenho também sentimentos contraditórios.

Por um lado, admiro sinceramente as equipas (internas ou externas) que manejam com qualidade todos os campos da museologia, com objetivos e estratégias precisas. Há um conjunto de saberes que, até há trinta anos atrás, sofriam de excessivo empirismo e de falta de modernização e que hoje são inquestionáveis: como se dispõem as obras a expor num espaço preciso, como se iluminam, como se tabelam, como se comunicam. Antes disso, como se inventariaram, como se restauraram, como se arrumam em reservas.

Em Portugal (mas não só) esta museologia triunfante (muitas vezes proposta por empresas recentes e de qualidade, outras, infelizmente mais raras, construídas pelas próprias equipas) é definitivamente positiva nos poucos museus em que está implantada e vai servindo de exemplo para outros. E, apesar de procedimentos idênticos, não faltam marcas específicas que permitem identificar os lugares de origem e, bastantes vezes, salvaguardar as suas personalidades. Independentemente da falta de meios, o Museu Nacional do Azulejo tem um modo próprio de trabalhar, tal como o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional de Arqueologia, o Museu Nacional de Arte Contemporânea ou o Museu Nacional de Etnologia, para citar os casos que, devido ao facto de ser lisboeta, mais frequento.

Confesso que sou especialmente sensível à qualidade da investigação transposta para exposição e para os catálogos. O caso talvez mais extremo deste paradigma são as grandes exposições realizadas pelo Museu Nacional de Etnologia, quando foi dirigido por Joaquim Pais de Brito, em que, cada uma delas era uma nova e profunda reflexão sobre um dado tema. Mas em todos os museus citados (e noutros também, como o Soares dos Reis, no Porto) visitei, nas últimas décadas, exposições que fizeram avançar o saber em campos alargados, gerando choques estéticos e intelectuais profundos, e nos legaram catálogos que são usados nas universidades pela investigação avançada.

Para citar um caso recente, que especialmente me interessou, aí está a remontagem da exposição permanente do MNAE referente às artes portuguesas dos séculos XV a XVIII. Todos os especialistas percebem que algumas opções positivas são o resultado de investigações muito recentes e, mais amplamente, de uma nova visão daquela vasta periodização artística, mais interdisciplinar, misturando artes maiores e ditas menores, os grandes criadores com outros menos conhecidos. Esta qualidade de trabalho não pode senão passar para os públicos mais gerais, mesmo para os turistas, porque o rigor e coerência do projeto são inescapáveis. O mesmo poderia dizer da recente exposição do Museu Nacional de Arqueologia, organizada conjuntamente com o Museu Arqueológico Nacional de Madrid, «Lusitânia romana. Origem de dois povos» com enfoques inovadores sobre passados comuns que questionam, sem pôr em causa, os critérios oitocentistas de definição de Pátria. E quem não fica rendido à beleza, sustentada em sa-



bedoria, da exposição permanente do Museu Nacional de Machado de Castro em que a descontextualização de dezenas de peças escultóricas é capaz de construir um notável discurso museológico, coerente, surpreendente e aberto a múltiplas discursividades?

Sintetizo: para mim, a investigação, a exposição e a elaboração de catálogos é o cerne da razão de ser dos museus e de os desejar visitar regularmente, fruir e partilhar, nomeadamente com os meus alunos e amigos. E todas as vezes que tenho o privilégio de trabalhar com as suas equipas, como comissária, consultora ou colaboradora, é este o campo onde me sei situar e me sinto feliz.

Museus inclusivos: desafios de saber ver

No entanto, também é verdade que, ao longo dos anos, tenho vindo a desejar que a magna questão da comunicação para todo o tipo de públicos se alargue e, sob esse aspeto, considero que os museus portugueses têm um longo caminho a trilhar. Estão envolvidos o conceito e o funcionamento dos Serviços Educativos (SE), qualquer que seja a sua nova designação. Não tenho qualquer dúvida, sustentada por amplas bibliografias, que os «mediadores» que constituem os SE têm de

←

Museu Nacional de Etnologia, Sala da exposição O Voo do Arado.
Arquivo MNE, 1996.

↙

Museu Nacional de Etnologia, Exposição Fado: vozes e sombra.
José Pessoa/DGPC, 1995.

ser dignificados e só há uma maneira de o fazer: permitir que participem, com voz própria, direito a influenciar as decisões e desde o primeiro momento, nas opções a tomar, quer se trate de uma exposição, mais ou menos extensa, de uma alteração de exposição permanente ou de circuitos, ou de acessibilidade de reservas e outros serviços, considerados «internos».

Simultaneamente, é necessário também que a centralidade da comunicação seja incorporada por cada conservador, curador, inventariante, restaurador, além do diretor, dos grupos de amigos ou dos mecenas, num diálogo profícuo entre pares que partilham os mesmos desígnios, embora de diferentes lugares disciplinares. Ou seja, o museu-laboratório, que eu especialmente amo, tem de ser também um estaleiro de obra em construção, assumindo a vertigem «rizomática» que Deleuze e Guattari nos legaram e que significa exatamente que não há direções únicas nem linhas direcionais únicas para as comunicar.

Creio que estas convicções (com a deliberada marca de utopia que caracteriza o trabalho em cultura) estão hoje disseminadas e que nenhum especialista ou profissional as contesta na ordem da teoria. Mas a verdade é que as exposições que os nossos museus oferecem (permanentes ou temporárias) continuam, em larga maioria dos casos, a caberem no entendimento estabilizado de que a arte tem capacidade de fala própria, que nos interpela pela sua excecionalidade (estética, simbólica ou histórica) e que não deve ser perturbada pela mania logocêntrica de explicar por palavras o que é para ser fruído pelos sentidos e as emoções. Donde as breves tabelas com informação claramente insuficiente, e os breves textos de sala, muitas vezes escritos de e para especialistas. Melhorou-se em alguns casos, nomeadamente em exposições temporárias que usam meios interativos, e na generalização do áudio-guias ou na diversidade de visitas guiadas e outros programas de acompanhamento.

Mas há muito a fazer para que o ideal de museu-fórum progressiva e se densifique. O número de ideias, sugestões, experiências é imenso. Basta ler, por exemplo, *Criatividade nos Museus* de Inês Ferreira, 2016, terceiro número da promissora coleção de teses de doutoramento que a DGPC está a editar em colaboração com a Caleidoscópio. Como subtítulo desta obra, a autora introduz importantes e dinâmicos conceitos: «Espaços Entre e Elementos de Mediação», enfatizando o carácter «híbrido», «líquido» e «rizomático» do museu contemporâneo.

No entanto, não vale tudo, antes pelo contrário: o Museu não tem fronteiras precisas, os seus profissionais devem ser também público, e os públicos devem poder intervir criativamente, mas a partir do coração do museu (gosto de dizer alma, tendo em conta a eternidade que lhes desejamos). Ou seja, da missão de cada um que sintetizei nas figuras de «laboratório» e «oficina».

Não tenho receitas, porque o(s) caminho(s) de um museu tem(têm) de ser traçado(s) por quem nele se envolve e consegue dar voz aos amigos e visitantes regulares. Mas há recomen-

dações básicas: no plano de atividades de cada ano, a questão da quantidade e qualidade dos públicos deve ser considerada prioritária, determinando linhas de ação concretas, factíveis e avaliáveis. Em relação às deficiências da comunicação das exposições (especialmente das exposições permanentes) pode também, em cada ano, determinar-se ações concretas e realizáveis: renovar as tabelas e textos de sala e enriquecê-las com conteúdos inclusivos, ou criar ou aperfeiçoar a visita audioguia, ou implementar novas tipologias de visitas presenciais.

Não tenho nenhuma hesitação em considerar que este tipo de atividades (que pode crescer exponencialmente) é mais importante do que fazer novas exposições ou adquirir novas peças para as coleções. Do meu lugar relativamente ex-cêntrico que é a universidade, estou grata a muitos museus e a muitos colegas que recebem estagiários ou apoiam investigadores. Mas o gosto, empenho e alegria destes estudantes, geralmente jovens, deveria ser não um fardo mas um desafio. Muitos deles amam os museus, não têm, infelizmente, qualquer possibilidade de integrar as suas equipas mas, ainda assim, podem desenvolver um trabalho relevante como investigadores e sobretudo como mediadores: entre o exterior e o interior, entre classes de idade, entre públicos e profissionais.

Termino com dois «exemplos» que são também homenagens. O primeiro faz-me regressar ao livro de Inês Ferreira. No final de um percurso denso e amplo, ela inventa uma história: «Sonhar um Museu Criativo». Centra-se na obra maior da escultura portuguesa do século XIX mas também metáfora atemporalizada do «ser português»: *O Desterrado* de António Soares dos Reis. Tal como a sua personagem, quantas vezes sonhei que entrava naquela galeria e encontrava informação diversa, atrativa e estimulante sobre uma obra que, apesar da sua grandeza, não pode ser fruída sem instrumentos de decifração, conhecimento e fruição. Mas quantas vezes desejei o mesmo junto aos Painéis de Nuno Gonçalves ou ao Tríptico de Bosch.

O segundo exemplo diz respeito à atual exposição temporária do Centro Internacional de Artes José de Guimarães, em Guimarães. Em concordância com os princípios transgressores do trabalho curatorial que Nuno Faria ali tem desenvolvido, «Objetos Estranhos: Ensaio de Proto-Escultura», mistura alta e baixa cultura, grande arte e ofícios diversos, dando especial destaque a Mestre Caçoila, notável «Pintor aos Domingos» como ele próprio se intitula e assina. Para além das estimulantes questões postas aos especialistas, a exposição celebra o dinamismo das artes populares na região e mais especificamente em Guimarães, atraindo públicos diversificados que não frequentam nem a grande arte herdada, nem a cena artística contemporânea. Vale a pena a visita!

NOTAS

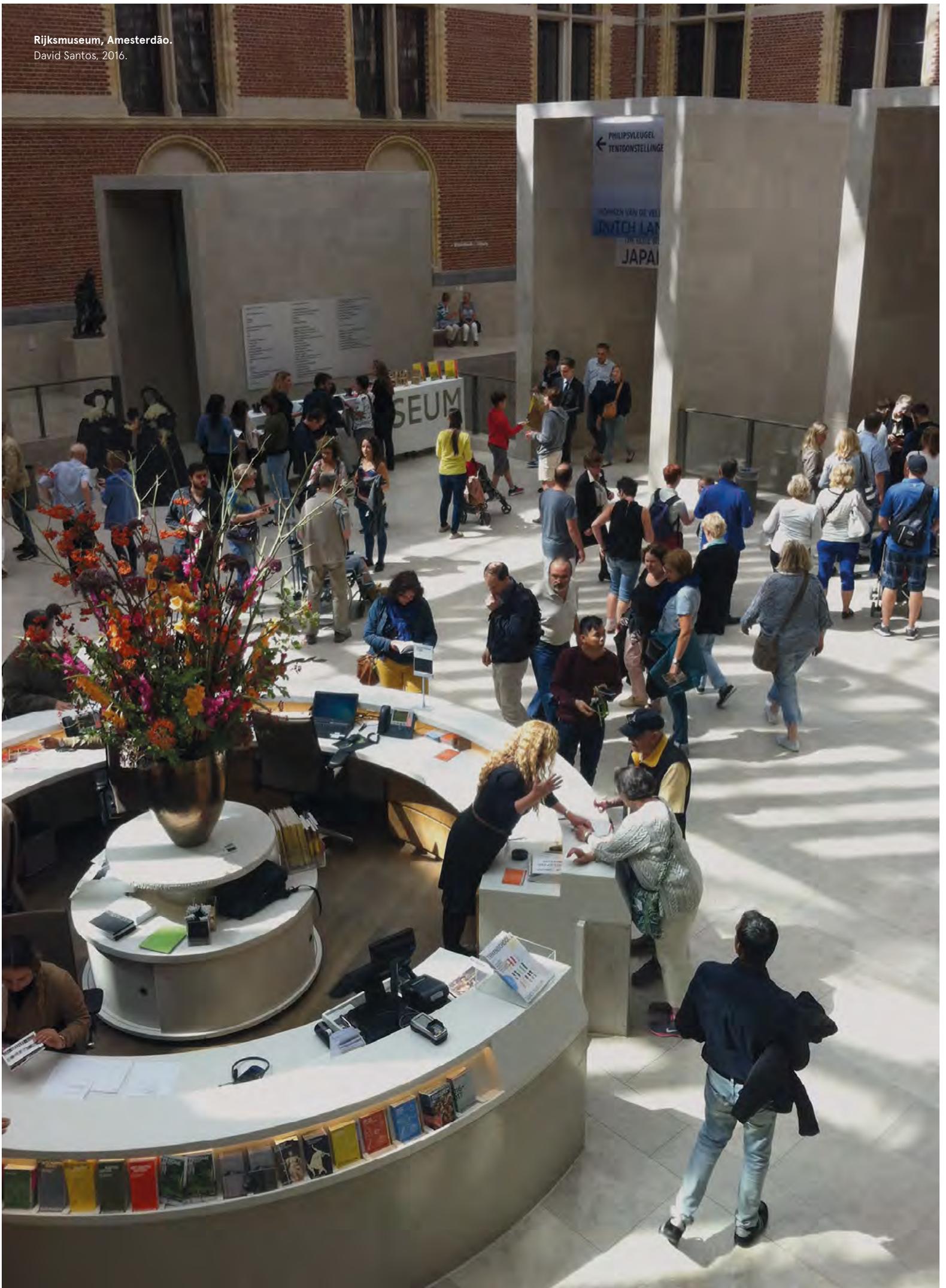
1. QUINCY, Quatremère de – *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Fayard, 1989 [1815], pp. 47-48.

2. FOUCAULT, Michel – «Des espaces autres», conferência, 1969 – Republicado in *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1.º vol., 2001.

FOUCAULT, Michel – *Des espaces autres*. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1.º vol., 2001 [1969].

3. CUNO, James – *The object of art museums. Whose Muse? Art Museums and The Public Trust*, James Cuno (Ed.). Princeton: University Press and Harvard University Art Museums, 2003, p. 49.

Rijksmuseum, Amesterdão.
David Santos, 2016.



O Museu inimaginado. Mediação e coleções *online* – o caso do Rijksmuseum

David Santos

Historiador de Arte e Curador
Subdiretor-Geral do Património Cultural

Num sentido diferente do de Malraux, marcado hoje pela tecnologização virtual e não mecânica da imagem do real, o «museu imaginário» é agora uma possibilidade acessível, quase «inimaginada» há apenas alguns anos, mas ao alcance de todos os que fazem uso diário da Internet. Com a poética de Duchamp e da sua *Boîte-en-valise*, o século xx sonhara já com a afirmação infinita do «museu portátil». Sonho em parte concretizado pela disponibilização progressiva das imagens da arte que o século xxi tornou possível com

Uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos.

Paul Valéry – *Variedades*, 1957.

O museu é um confronto de metamorfoses.

André Malraux – *O Museu Imaginário*, 1947.

De que modo devem os museus comunicar num mundo marcado pela instantaneidade e o imediatismo reativo da era digital? Isto é, como poderão potenciar as suas coleções e programas observando a Internet como um aliado decisivo na sua partilha e valorização interativa? O poder da imagem, todos o sabem pela experiência quotidiana, é insuperável na recriação de vivências, assim como na conquista de novos olhares e conhecimentos. Nunca como hoje se trabalhou tanto e de modo tão apelativo a comunicação visual de conteúdos em torno da-

o desenvolvimento de motores de busca. Um caminho sem retorno traduz-se agora na seleção virtual das obras que cada um de nós deseja ter presente a qualquer momento. É cada vez mais nesse plano que os museus são hoje chamados a avançarem com políticas concretas. O Rijksmuseum de Amsterdão, um dos museus da Europa com maior prestígio à escala mundial, disponibiliza para apreciação visual, *online* ou em *download*, parte significativa do seu gigantesco acervo, com a promessa da partilha integral das suas coleções.

quilo que julgamos digno de se ver e dar a ver para conhecer, explorando para isso a proliferação de mecanismos de partilha em rede e a ligação constante entre os aderentes a esse exercício hoje comum nas relações humanas. Também a este nível, ainda que em ritmos diferentes, os museus têm vindo a adaptar-se à realidade contemporânea do universo virtual que nos domina, adotando as especificidades de comunicação *online* para apresentarem ao mundo o seu património, em especial as suas obras de maior destaque, os seus tesouros, afinal quase sempre esquivos, distantes ou não presentes, pela própria natureza espaciotemporal de uma experiência aparentemente inalienável: a observação direta do objeto.¹

Apesar da omnipresença de uma hiper-realidade que cresce no domínio *online*, estamos ainda nos primórdios de uma era que promete profundas transformações no contacto, na observação e no conhecimento da nossa herança patrimonial, em particular as coleções de objetos que a distinguem. Na verdade, só agora começamos a refletir sobre esta matéria, mantendo-se por isso diversas questões em aberto, e sobretudo muitas dúvidas que nascem a cada passo, não apenas em termos legais, nomeadamente em relação aos direitos de autor e sua defesa, como no que diz respeito à definição de

uma política cultural e patrimonial neste domínio. Por exemplo, todos se questionam atualmente sobre a utilização digital (em particular, os modos da sua disponibilização global, seja limitada, gratuita ou semigratuita) de imagens de obras de arte e outros bens culturais que têm ainda uma materialidade incontornável e que, apesar do brilhantismo crescente das suas reproduções invadirem o nosso campo sensorial e intelectual, deveriam assegurar *per se*, como defendeu Walter Benjamin, a aura de excecionalidade e unicidade irreproduzível que as caracteriza no convite à sua recorrente observação *in loco*².

Deste modo, balançando entre a experiência do real e a sua proliferação imagética, a nossa contemporaneidade não apenas observa a exponenciação da reproduzibilidade da imagem, como sobretudo a sua esmagadora e quotidiana circulação virtual. Num sentido diferente do de Malraux, marcado hoje pela tecnologia virtual e não mecânica da imagem do real, o «museu imaginário» é agora uma possibilidade acessível e simplificada, quase «inimaginada» há apenas alguns anos, mas ao alcance de todos os que fazem uso diário da Internet e dos seus motores de busca. De outra forma, com a poética de Duchamp e da sua *Boîte-en-valise* sobre a portabilidade con-

agosto de 2016, eram já mais de 230 mil as imagens de obras de arte, em alta resolução, a que podíamos aceder a partir de qualquer *smartphone*, *tablet* ou PC, navegando ainda por mais de 550 mil fichas de outras tantas peças de um museu que pode oferecer «apenas» cerca de 8300 nas salas visitáveis. Para lá do número impressionante das obras aí reproduzidas, somos cativados sobretudo pela magnífica qualidade das imagens, abrindo ao pormenor e ao estudo à distância um património que até certo ponto parece dispensar a sua visualização presencial. Um dos objetivos que norteou a decisão do museu holandês foi a arrojada redefinição de uma política de circulação de imagens das suas coleções, tendo por base o controlo, através da qualificação e da dignificação das imagens por si oferecidas, da sua apreciação. Isto é, optando por assumir e disponibilizar a máxima qualidade de um modo gratuito, o museu promove o uso das imagens que permitem enaltecer as qualidades específicas do seu acervo, opondo-se de modo proativo à circulação de imagens deficitárias e que, em última análise, não asseguram a valorização das suas coleções. Além disso, este processo específico de engrandecimento, pela via tecnológica, de um património visual de grande reconheci-

→

Rijksmuseum, Amsterdão.

David Santos, 2016.



trolada da obra de arte a partir da sua miniaturização, o século xx sonhara já com a afirmação infinita do «museu portátil» ou das «coleções» individuais móveis. Esse sonho foi em parte concretizado pela disponibilização progressiva das imagens da arte que o século xxi tornou possível com o desenvolvimento das combinações funcionais e comunicacionais da Internet. O seu aprofundamento abriu um caminho sem retorno traduzido na seleção individual, ainda que virtual, das obras (ou seja, das suas reproduções digitais) que cada um de nós deseja ter presente e disponível a qualquer momento.

E é cada vez mais nesse plano, o da virtualização, que os museus são hoje chamados a assumirem uma posição e a avançarem com políticas concretas. Recentemente, o Rijksmuseum de Amsterdão, o mais importante museu holandês e um dos museus da Europa com maior prestígio à escala mundial, dedicado às artes na sua relação com a história, disponibilizou para apreciação visual, *online* ou em *download*, parte significativa do seu gigantesco acervo, com a promessa de continuar o processo até à disponibilização integral das suas coleções. Em

mento e valor artístico permite oferecer ao «visitante *online*» a possibilidade de visualizar as obras que estão nas salas visitáveis mas, mais importante ainda, muitas daquelas que permanecem, por diversas razões e por muito tempo, nos espaços inacessíveis das reservas. Desse modo, quem visita o *site*³ do Rijksmuseum pode assim obter uma consciência maior do potencial dessas coleções ao mergulhar virtualmente – mas ao mesmo tempo, e de uma forma quase paradoxal, também de um modo real (pois de outra maneira dificilmente teria acesso às obras em reserva) –, no acervo geral de uma instituição que, na sua operacionalidade concreta, como acontece afinal com todas as suas congéneres, não poderia nunca expor em simultâneo as centenas de milhares de obras que o seu sítio na Internet agora proporciona.

Naturalmente que a visita virtual não dispensa nem substitui de um modo absoluto a observação real desse património móvel. Mas se todos concordamos que uma reprodução é ainda, em muitos aspetos, apenas uma espécie de reapresentação da obra original, sabemos igualmente, de forma in-

tuitiva ou mais consciente, que ela é hoje uma espécie muito particular de substituição categórica da origem, assumindo um protagonismo já incontornável no modo como nos envolvemos com o real, pois vivemos muito mais na dependência de imagens virtuais (através dos meios de comunicação tradicionais, como a televisão, os jornais e as revistas, mas também a partir da interatividade viciante das redes sociais e da constância de uma internet das coisas) do que de um relacionamento direto e hipoteticamente apropriado com as peças que elegemos para apreciação e conhecimento, isto tanto ao nível do tempo a elas dedicado no espaço concreto da sua apresentação física ou real, como ao nível das condições da sua observação. Com efeito, com o extraordinário aumento, neste início de século, do público que visita os grandes museus um pouco por todo o mundo, o silêncio ou a atmosfera propícia à contemplação individual da obra deu lugar a uma experiência «coletiva» (para dizermos de modo eufemístico), potenciada pelo apelo social do museu e a mediação dinâmica das visitas temáticas, guiadas pela segurança narrativa do exercício da sua interpretação intelectualizada⁴, mas também marcada por uma realidade experiencial tendencialmente fugaz, parcial e fragmen-



tária, interrompida pelo excesso de ruído, pelos comentários informais, pela distração convival de quem se passeia pelas galerias de um museu como se de um centro comercial se tratasse, ou pela passagem de outros visitantes que interferem na linha de observação da obra que desejamos contemplar. Tudo contribui para anular ou inviabilizar, pelo menos em parte, uma relação de verdadeira comunhão entre obra e observador, entre a cultura em potência e a sua ligação dinâmica à estrutura existencial de cada um.

Se recordarmos que a etimologia da palavra «coleção», ou seja, *collectio*, resulta da dupla e esclarecedora herança semântica entre *colligo* (*colligare*) e *collego* (*collegere*), dois sentidos distintos (coleção de obras e coleção de leituras, isto é, ligar e ler), que remetem para a dinamização, o pôr em ação, a partir do saber, daquilo que é estático e obscuro antes de ser acionado, podemos compreender que, também nesse sentido ancestral, a disponibilização virtual de alta qualidade programada pelo Rijksmuseum pode ser inspiradora de um modo mais profícuo e verdadeiramente atuante da sua comunicação,

em particular a comunicação e a leitura que liga o «visitante *online*» ao valor imagético das suas coleções. Tudo isto contribui para o acumular de um capital de experiência e conhecimento que, de modo distinto e inesperado, recoloca o sujeito observador perante o silêncio da sua comunhão com a obra, individualizada agora pelo livre arbítrio da sua ligação ao éter da Internet, na expressão contemporânea de um conflito hoje diluído entre a curta experiência do original e a hipótese de uma longa relação virtual assegurada pelas sedutoras reproduções desse mesmo objeto.

A propósito das complexas relações que podemos atualmente identificar entre uma cópia, compreendida como reprodução autorizada, e o seu original, gostaria de lembrar que «Walter Benjamin parece ter-se enganado quando defendeu que o valor de troca, determinado pela reprodutibilidade técnica da imagem, não se imiscuiria no valor de culto das obras existentes nos museus. A realidade consumista aplicada à cultura veio provar, porém, que quanto maior é o valor de exposição e proliferação imagética de um objeto, maior será o seu valor de culto – ainda que entendendo este como resultado da regular circulação da imagem que alimenta o desejo e

a necessidade de posse, mesmo que apenas de uma imagem ou de qualquer outra forma de reprodução de um objeto original. Com efeito, entre o original e a cópia, uma nova cultura como valor de troca (simbólica e económica) transformou os museus em espaços de consumo de obras e objetos cada vez mais apreciados não tanto no lugar público dos espaços museológicos, como na intimidade privada promovida pela qualidade de uma excelente e manuseável reprodução analógica ou digital, apesar das inúmeras diferenças em teoria ainda facilmente identificadas entre uma cópia e o seu original. Ninguém nega que os originais de uma pintura ou de uma escultura, em particular as suas especificidades matéricas e de volumetria, são quase impossíveis de traduzir numa reprodução, por mais elaborada que esta se apresente. Porém, quase todos os visitantes de museus reconhecem passar pouco tempo perante o original, por comparação com o tempo dedicado à sua cópia ou reprodução em livros, catálogos, aplicações digitais interativas ou simples postais»⁵. Esta dimensão de reconhecimento sobre a importância crescente da reprodução tecno-

lógica no modo como nos relacionamos com as obras de arte ou outros bens culturais de valor e distinção estava já presente no conceito de *Musée Imaginaire*, que André Malraux apresentou em 1947, ao considerar que a reprodução de obras de arte através da fotografia impressa seria uma forma privilegiada de dinamizar o contacto do grande público com o mundo da arte, promovendo um imaginário individual ou coletivo de progressiva acessibilidade e democracia.

A verdade é que mais de meio século sobre o influente ensaio de Malraux, e a sua ideia de um «museu sem paredes», a difusão das obras de arte por meio de imagens adquiriu uma dimensão planetária e ultrapassa atualmente a esfera dos conteúdos museológicos, inicialmente circunscritos aos domínios da pintura, da escultura e de algumas artes decorativas, afetando agora todos os domínios da reprodução da arte em imagens, desde a arquitetura à própria fotografia, da mitologia a todas as esferas do conhecimento científico e das suas construções seculares relacionadas com a arte e a sua história, contribuindo de modo decisivo para um amplo ou mesmo infinito edifício iconográfico e imagético a que todos podemos

do *Homem da Luva*? Chamam-se Rembrandt e Ticiano»⁶. Se esta observação remetia desde logo para a ideia de que a origem do museu teria obedecido a uma lógica de desfuncionalização cultural dos objetos e à sua necessária reformulação discursiva – orientada então pelo universo ideológico e científico nascente no século XVII e responsável no século seguinte por uma nova legitimação do objeto, a partir do seu usufruto pedagógico e didático no espaço do museu – podemos aceitar a hipótese do século XXI estar a produzir uma nova relação imposta ao espectador, agora marcada pela tecnologização da apresentação da obra, onde a virtualização vai tomando o lugar do real, ou melhor, onde o próprio real se assume como expressão desse virtual que sub-repticiamente se afirma como inelutável substituição do real determinado pelas coordenadas espaciotemporais.

Nesta medida, e observando alguns dos indicadores aqui apresentados, o que a nova experiência do museu holandês veio introduzir, enquanto política de divulgação das suas coleções (note-se que, em português, Rijksmuseum significa museu nacional ou museu do Estado), foi a confirmação de que

→

Rijksmuseum, Amesterdão.
David Santos, 2016.



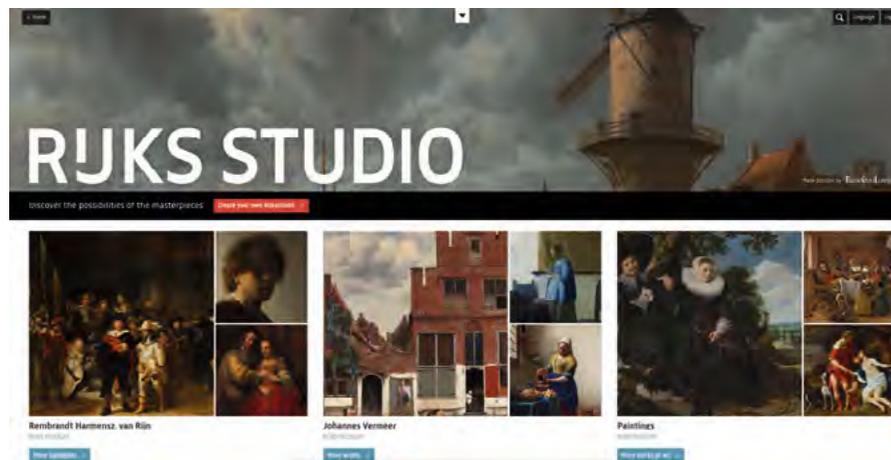
aceder, pela Internet. Aos poucos, esse processo contínuo de acumulação é intuído pela maioria como uma espécie de torre de babel, sempre incompleta mas determinante.

Na introdução a *O Museu Imaginário*, Malraux alertava: «Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a *Madona* de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a *Atena* de Fídias era, de início, uma estátua. O papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos. O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmo os retratos. Se o busto de César, a estátua equestre de Carlos V, ainda são César e Carlos V, o duque de Olivares é simplesmente Velázquez. Que nos importa a identidade do *Homem do Capacete*, ou

a abertura ou a disponibilização autorizada pelas instituições proprietárias da reprodução digital de um determinado património artístico, permite a construção e o desenvolvimento de um «real» paralelo, mas sedutor, em torno da consciencialização estética e histórica das suas obras. Entre a comparação real nas salas do museu de Amesterdão e a presença virtual (ou de um novo «real»?) nos ecrãs do mundo inteiro, as obras e as coleções estão agora mais próximas dos potenciais espectadores, sejam os que se deslocarão ao país das túlipas para um olhar direto sobre as obras previamente observadas a partir dessas magníficas reproduções, sejam todos aqueles que apenas as visitarão na dimensão *online*, desenhando o seu próprio percurso na aproximação definitiva a uma espécie concentrada de «museu imaginário», tal como proposto no *site* pela função «*Rijksstudio*», onde cada visitante pode selecionar as suas peças favoritas e definir assim a sua galeria pessoal. Isto é, reconhece-se aqui que o valor de um investimento profundo na divulgação digital massiva e qualitativa do

património à guarda dos museus deve ser um dos vetores de maior preocupação e empenho na definição de uma política de democratização patrimonial em pleno século XXI, pois desde os profissionais aos amadores, dos regulares frequentadores dos *sites* mais ambiciosos neste domínio aos mais inadvertidos mas encantados visitantes, todos podem aceder a uma riqueza patrimonial diversificada e ampliada pela inesgotável acumulação ou arquivo de referências visuais e significações aí potenciadas. Qualquer internauta que visite, por exemplo, a nova «página» do «museu dos holandeses» (outro dos nomes pelo qual também é conhecido) não deixa de ficar preso ao seu enleante apelo visual e narrativo, explorando por alguns momentos essa particular manifestação de respeito e promoção qualitativa do valor de um património que está assim, literalmente, ao alcance de todos, mesmo daqueles que não podendo deslocar-se às salas visitáveis desse museu pioneiro, mantêm a oportunidade de aceder *online* a centenas de milhares de obras que, afinal, nem aqueles que lá se deslocam poderão na verdade explorar. Entre o real reduzido pelas condicionantes da própria realidade física de um edifício que – apesar das extraordinárias e prolongadas obras

massificação da visita em alguns museus de grande projeção mundial. Ainda em junho deste ano, Amsterdão declarou que iria suspender a divulgação publicitária dos seus museus, ao confrontar-se com uma incomportável saturação turística e o esgotamento das condições de visita nos espaços museológicos da cidade⁶. Também por essa razão, o virtual tenderá a assumir as condições mínimas exigidas para uma contemplação aprazível da obra, desejada afinal por todos aqueles que privilegiam uma comunhão de silêncio interpretativo e não apenas uma apressada experiência – muitas vezes testemunhada pelas populares *selfies* – de passagem pela obra-ícone de um qualquer megamuseu que brilha nos roteiros turísticos de todo o mundo. Apesar de esta não ser ainda uma realidade observada de modo ostensivo nos museus nacionais portugueses, devemos contudo compreender algumas das suas coordenadas (virtudes, limitações e problemas) por forma a prever sintomas e promover alternativas que impeçam ou diminuam o impacto mais negativo resultante da massificação da experiência cultural e museológica que vai caracterizando a nossa contemporaneidade.



←
Website do
Rijksmuseum
(www.rijksmuseum.nl)

de renovação do Rijksmuseum (que levou à sua quase refundação) – apenas pode disponibilizar uma parcela ínfima do seu acervo, e o virtual que promete o gigantesco arquivo de centenas de milhares de obras em alta resolução, está todo um caminho de ligação que coloca a experiência *online* na dianteira de um vínculo mais forte e fecundo com o observador, porque potencialmente continuado pelo imediatismo sem horários nem limites espaciais da chamada «realidade virtual». Por outro lado, a história da fotografia, em particular da sua circulação impressa, e a atual expressão de imaterialidade que a caracteriza parecem sublinhar que a experiência mediada pela tecnologia e a virtualização de objetos únicos e ainda auráticos apenas aguçam o desejo da sua observação presencial, não havendo por isso qualquer ameaça verdadeira à experiência espaciotemporais da obra. Pelo contrário, os *sites* e a sua crescente qualificação têm «ajudado» ao aumento do número de visitantes dos espaços museológicos. Esta relação de «entreadada», polarizada entre o real e o virtual, está aliás na origem de certos problemas em torno da

NOTAS

1. Cf. outras coleções online: Europeana, National Gallery; The Frick Collection; British Museum; Smithsonian Institution; Victoria and Albert Museum – search the collections e Virtual Collection of Masterpieces (VCM).
2. Cf. BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 [1934].
3. www.rijksmuseum.nl.
4. Já André Malraux reconhecia, no final da década de 1940, que «[...] a nossa convivência com a arte não cessa de se intelectualizar». Cf. MALRAUX, André – *O Museu Imaginário*, trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2.ª ed., 2011, [1947]; [1965], p. 11.
5. SANTOS, David – *A Reinvenção do Real – Curadoria e Arte Contemporânea no Museu do Neo-Realismo*. Lisboa: Documenta, 2014, p. 33.
6. MALRAUX, André – *Op. cit.*, pp. 9 e 10.
7. Cf. «Submergée par les touristes, Amsterdam modifie sa politique culturelle». <http://culturebox.francetvinfo.fr/>. Consultado em junho de 2016.



PIAZZA
MEDITERRANEO

PUNTO
SNAI

A cidade em transformação

João Seixas

Geógrafo, Professor Universitário na Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O conceito de «cidade» tornou-se hoje tão difuso como essencial. Como o reinterpretar, perante o mundo contemporâneo e as vorazes transformações em curso, que desdobram a vida urbana de forma contínua? A cidade de amanhã será – como foi ontem e é hoje – um território de paradoxos, de diálogos e de conflitos. De construção e de desconstrução. A existência de uma ideia de futuro na cidade – elemento central para o seu património – necessita o comprometimento, em cada um dos seus espaços e tempos, de bases amplas de princípios, de estratégias e de direitos. Reconhecendo, democrática e biologicamente, o genoma urbano: um metabolismo, em perpétuo movimento.

O que é uma cidade

O que é uma cidade? O que significa? Sendo um geógrafo que procura analisar e interpretar o mundo urbano contemporâneo, confesso que tendo a colocar cada vez mais recorrentemente o conceito de «cidade» na gaveta. Este tornou-se um conceito tão enormemente amplo como estrondosamente vago. Mas coloco-o apenas na gaveta da narrativa científica. Porque no que concerne à narrativa pública, «cidade» tornou-se um conceito com uma extraordinária força epistemológica. E política. Porque, justamente, a humanidade está a tornar-se cada vez mais urbana.

Não obstante, a generalização do conceito arrastou-o para o mar alto. Frase mais que batida, aquela que diz que «mais de metade da população mundial vive hoje em dia em cidades». Uma frase batida, mas uma frase falsa. A verdade é que mais de metade da população mundial procura viver em urbanidade. Alguma vive, certamente, em territórios a que poderemos chamar de «cidade»; outra vive em urbanizações (que podem, ou não, ser «cidade»); e outra parte ainda vive em proto-urbanizações, ou em pseudo-urbanizações, ou em bairros autoconstruídos. Que não deixam, curiosamente, de ser bairros. Poderão mesmo ser bem mais «bairros» que muitas urbanizações de alto nível. Será «cidade» uma favela do Rio de Janeiro? Será «cidade» um condomínio fechado nos hipersubúrbios de Pequim? E o que dizer das novas formas de vida, em crescentes desdobramentos de ser «residente», de ser «visitante», de ser «city-user»?

Vamos por partes, e desde o princípio. Há quase 10 000 anos,

as primeiras cidades surgiram no Crescente Fértil e na Anatólia, sobretudo como locais de relação e de sinergia. Que, por sua vez, resultaram em locais de poder, de emancipação, de cultura. Relação e sinergia. Como há alguns anos disse Jordi Borja (um dos principais obreiros das transformações contemporâneas de Barcelona), a cidade é a realização humana mais complexa alguma vez concebida. Humanidade e complexidade, elementos inevitavelmente a par. A cidade, desde sempre, é uma construção contínua de *habitats*, de agrupamentos de populações num determinado espaço geográfico, onde ocorrem relações e intercâmbios da natureza mais diversa: bens, serviços, conhecimentos, simbolismos, afetos, política. Para tal, a cidade sustenta-se em estruturas físicas (de habitação, de circulação, de comunicação) e em redes de distribuição (de bens essenciais, de energia, de informação). Para tudo isto funcionar, a cidade exige valores e normas de habitabilidade, de relacionamento, de produção e de reprodução, de mobilidade.

As cidades são os grandes polos vertebradores do planeta, os principais focos de irradiação cultural, os grandes centros de inovação tecnológica, os principais motores da economia mundial, os *Leitmotive* de ficção e de utopia, os esteios da transformação social.

As cidades, desde sempre, são notáveis acumuladores de energia humana. Por isso provocam enormes externalidades, quer positivas, quer negativas. Daí o seu enorme fascínio, com suas luzes e sombras, e serem vistas e sentidas, em simultâneo, como horrendos infernos ou fabulosos édenes. Daí serem chave das civilizações, de Atenas a Roma e de Nova Iorque a Xangai. Daí serem a chave da humanidade.

Platão argumentava que os governos da cidade deveriam variar de acordo com as disposições da sua cidadania – a *polis* era entendida não tanto pelo seu território, antes pelos seus cidadãos e suas estruturas relacionais. Ora, se a cidade são os cidadãos e suas formas de relacionamento, estes são então a própria política. A cidadania forma-se na vivência e na aprendizagem em coletivo: o sagaz Aristóteles denominou de *synoikismus* à sinérgica e vital condição humana do «viver em conjunto». A essência sob a qual a pólis se afirma: o homem, sendo habitante da cidade, é naturalmente um animal político – e só através da sua participação na comunidade se torna verdadeiramente humano.

É cheia de simbolismo a perspetiva de que o nome da cidade de Atenas proveio de Atenienses (os adoradores da deusa *Athena*) e não o contrário.

Humanidade e complexidade. O magnetismo da cidade provém do seu carácter intrinsecamente paradoxal: esta é, em simultâneo, um espaço de encontro e de construção, mas também de desencontro e de desconstrução – estando aqui a essência do seu fascínio.

Metáfora maior da própria condição humana, a cidade não pode nunca, portanto, ser vista de forma simplista. Porque, como dizem os poetas, existe uma cidade em cada espaço, em cada momento, em cada indivíduo. Na cidade, as multiplicidades (delicioso termo) são infinitas – e está aqui, certamente, um dos seus mais estimulantes efeitos: o de a sentirmos e pressentirmos como elemento múltiplo, caleidoscópico, universo de sequências helicoidais de estruturas, de ritmos e de expressões.

Uma cidade é assim, por natureza, um ser vivo. Um ser vivo com muitas almas: uma heteronímia infinita.



A transformação da cidade

Logo após o Grande Terramoto de 1755, com a escolha da quarta proposta de Manuel da Maia para a reconstrução da Baixa, o coração da cidade de Lisboa tornar-se-ia numa das primeiras expressões urbanas do espírito iluminista e racionalista que começava então a despontar. Cem anos antes de Cerdá e de Haussman, a visão racionalizadora e planificadora sobre a cidade, em grande escala, materializava-se em Portugal – não tanto por enlevo da sociedade portuguesa da época, antes pelo engenho e contemporaneidade de um punhado de homens. Em paralelo com o advento do que se tornaria um novo paradigma da história da civilização humana: a era industrial. Uma era que se foi consolidando, não sem duras batalhas, ao longo dos séculos XIX e XX, e que, para as dimensões da cidade e das suas ideias, ficou profundamente marcada, nas razões e nas ações, por três pilares: pela afirmação do pensamento científico-racionalista e económico-positivista (construindo novas estruturas sociais, culturais e mesmo espirituais); pela consolidação do Estado-nação, como garantes da política, da estabilidade e da providência; e por novas visões sobre a cidade, baseadas em conceções morfológicas e urbanísticas de desenho e de planeamento, por via do desenho, da forma e da separação das funções. Uma trilogia de paradigmas a que o urbanista francês François Ascher chamou de fordiano-keynesiano-corbusiana.

Estes foram duzentos anos de uma sempre crescente afeição de homens e de bens aos novos e continuamente renovados espaços de vida e de produção urbana. Não obstante a turbulência destes tempos, pode-se dizer que esta foi, até recentemente, uma evolução consideravelmente concertada. Em dois séculos, das racionalidades iluministas aos bairros modernistas, dos investimentos da burguesia às estruturas dos Estados-nação; e num contínuo de atração de gentes pelas oportunidades e anseios da cidade, esta mantém e desenvolve mesmo uma forte integridade do seu *ethos*.

Esta composição semiconcertada entre Cidade e Desen-

volvimento, começa, porém, a alterar-se após o vendaval da grande guerra dos anos 40. A frescura seminal do Maio de 68 em Paris já havia levantado as primeiras cortinas. A queda do muro de Berlim, exatamente 200 anos depois da tomada da Bastilha, representará finalmente, de forma bela e suprema, o surgimento de uma outra era, de um outro ambiente – do qual, mesmo já em 2016, ainda vamos tasteando o seu alcance.

Hoje, as cidades buscam os seus novos destinos. Passados já mais de 250 anos sobre o grande risco de Lisboa, muitas cidades continuam a traçar projetos-mil e construções *ultra* sobre os seus territórios. Embora na cidade ocidental este ritmo frenético tenha sido drasticamente travado, perante o triplo *crash* (financeiro, energético e ambiental) justamente causado, em relevante medida, pela louca construção contínua baseada de forma crescente em créditos cada vez menos solúveis.

Assim, queira-se ou não, as cidades de hoje são enormes corpos-metrópole. Grandes regiões espaço-relacionais de forma quase indefinida e ilimitada, estendidas muito para além de centros históricos, velhas colinas, margens ribeirinhas e fronteiras administrativas, assim como muito para além de qualquer lógica de evolução estruturada por simples determinismos racionalistas, ou relações diretas de causa e efeito. As cidades, hoje, são enormes paradoxos. Tantas vezes pináculos da realização humana, míticas e desejadas tróias, contendo – como sempre – do melhor e do pior, são muitas vezes sentidas como hydras¹ imparáveis e cruéis, espaços de desencontro de pessoas, doentios resultados de uma descontrolada evolução. Mas, aqui e ali, também vão sendo, afinal, percebidas como sem dúvida merecem: como seres que cresceram e que têm os seus ritmos e os seus bairros, como vitais ecossistemas com mil redes e sequências, como grandes espaços abertos e públicos (físicos e psíquicos). Como estruturas-*habitat*, onde devem vigorar todos os direitos e todas as oportunidades, como capitais maiores de sociedades inteiras. Que necessitam, precisamente, de assim ser tratadas e qualificadas.

E assim estamos, hoje, com Gates e Jobs, a Intel e a China, a Uber e a Air BnB, em hipercidades de paisagens desdobradas nos seus espaços e nos nossos tempos, numa crescente



sobreposição de *windows* e de *blogs* espaciais, laborais e sensoriais, incertos da sua própria re- ou des- construção. Uma modularidade enorme, uma aparentemente infinita divisão do trabalho, das pessoas, dos espaços, dos bens e da informação, enfim da economia e da própria vida social.

Alguns dos nossos melhores pensadores chamam a este período *Revolução Urbana*. Porque os espaços urbanos tornaram-se definidores quase absolutos dos capitais, das estruturas e dos anseios de (r)evolução. Da própria natureza, quando o futuro do Planeta se decide sobretudo nas decisões tomadas em Xangai ou nas funções disponíveis da nossa cozinha IKEA. Melhor ou pior, estamos a criar uma «nova condição urbana», com diferentes formas de percepção e de vivência nas dinâmicas quotidianas. Nesta época fascinante, entre as desorientações e os riscos de conservadorismo, novas e magníficas oportunidades – de desenvolvimento, de inclusão e justiça, de qualidade de vida, se podem – e devem – formar e expandir.

O genoma urbano

Como produto humano, como ser vivo, a matriz genética de uma cidade contém sequências, genes, inter-relações. Na verdade, como um genoma.

A sugestão de um *genoma urbano* poderá não parecer mais do que um mero exercício metafórico, simpaticamente apoiado numa semelhança lexical. Mas *humano* e *urbano*, *homem* e *cidade* estão, desde há muito, e para um número enormemente crescente de indivíduos no nosso planeta, tão ligados como ser e viver. Como *indivíduo* e *sociedade*.

O genoma: um código complexo, multidão de instruções e interligações de um vasto organismo, estrutura de comunicação de informações, de forças e de valores, de elementos de memória. Estas são, também, as infinitas dimensões do cognitivo, do conhecimento e do pensamento. Das próprias ideias, da sua formação, da sua errância, do seu enaltecimento.

A cidade: também um organismo, e um organismo fortemente complexo e cognitivo. De forma alguma um organismo

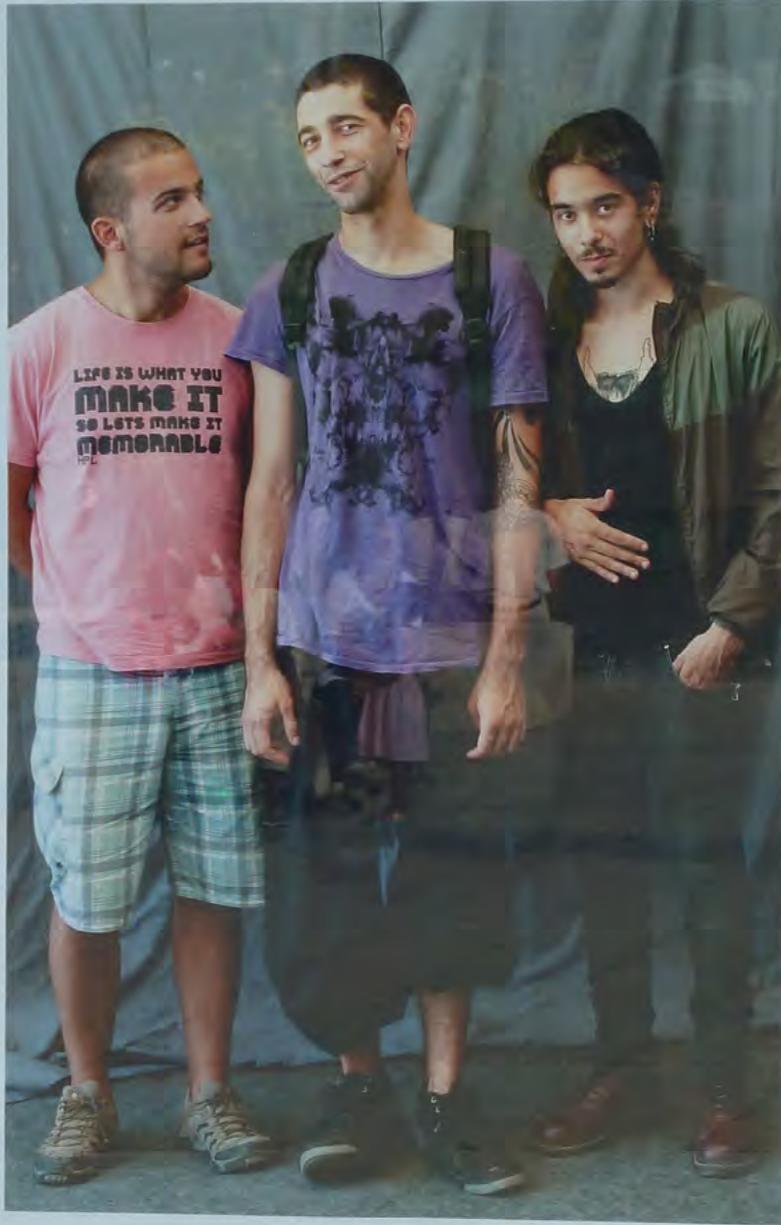
fechado, o que seria a negação de si próprio. Um organismo que existe e se desenvolve também de forma darwiniana, em processos de lenta ou rápida evolução das suas células vivas, por absorção e por aprendizagem, por fusões repentinas ou planeadas que o fazem erguer para novos ambientes e novos desafios. Um organismo pleno de conhecimento e de pensamento, de forças e valores, de ideias e de memórias, de múltiplos e sucessivos «eus», em códigos de sentido (como Deleuze afirmava). Códigos que tanto revigoram como definham, é certo. Mas, seguramente, códigos de evolução.

Da pequena célula da intimidade ao metabolismo da troca e da convivência, da molécula do bairro à clonagem de subúrbios, da simbiose da diversidade ao tráfego sanguíneo, enfim, do oxigénio do espaço público às doenças de ações egoístas e excludentes, a cidade e os seus códigos necessitam, talvez mais do que nunca, da nossa especial e redobrada atenção. Entender e interpretar o genoma urbano, sustentar e valorizar a sua matriz genética, a sua existência e o seu vigor, será condição essencial para a nossa própria existência, saúde e felicidade.

Um vasto trabalho, portanto; pois, se assim entendida, esta «ciência das cidades» é ainda uma criança.

Um vasto trabalho que exigirá, desde logo – e sobretudo face a estes tempos de heteronímia infinita – um esforço de re-identificação, de re-conhecimento dos «sentidos de lugar», ou dos «espíritos de lugar»: dos *genii loci*. *Genii loci* desde os bairros mais históricos, classicamente patrimoniais e compactos, até às mais perdidas periferias sem título, mas com todo o direito a narrativa – e a património. Há imenso a fazer, perante tantas sub-urbanidades (algumas nos próprios centros) e tantas periferias ainda tão necessitadas de reconhecimento e de urbanidade. *Genii loci*, da mesma forma, desde os maiores e mais pesados elementos urbanos e paisagísticos, às texturas mais finas e subtis da vivência e do olhar. Parte vital da capacidade mais interpretativa e narrativa da paisagem urbana está nestas dimensões mais imprecisas e mais sensoriais, em algo que o urbanismo atual ainda muito pouco capta, por ainda fortemente funcionalista e cartesiano.

JCDecaux



Propaganda de uma empresa

JCDecaux



Ganhando-se assim urbanidade. Personalidade. Cumplicidade. Em cada espaço e, desejavelmente, em muitos dos seus fluxos. Em paisagens com capacidade de estimular imaginários, representações e desejos. Em paisagens com capacidade de serem espaços de significado e de experiência. De esperança, individual e coletiva. E reduzindo-se as tendências de banalização e de insensibilização dos lugares, algo que nos nossos novos tempos tecno-hiper-adolescentes é verdadeiramente um risco. Destruir a identidade de um lugar, com as suas complexidades, é tão reprovável como destruir a sua biodiversidade. Os riscos são os de uma excessiva velocidade de mutação nas suas paisagens e usos do solo, sem cuidada visão, estratégia e regulação; e ainda os de uma simplista conjugação de capacidades imobiliárias e de simbologias cinemático-turísticas, taxidermizando partes inteiras da cidade e reduzindo-as a um jogo de Monopólio.

Decerto, cada território urbano deve ter uma capacidade própria de transformação – pois um território parado é um território morto. Mas uma capacidade de transformação sustentada e pensada, não exógena, nem brusca e violenta. Daqui, também, a profunda necessidade de cumplicidade e de envolvimento entre indivíduo, território e urbanidade.

O futuro da cidade

Há assim que construir e comprometer, em todas as cidades, bases amplas de princípios, de estratégias e de direitos; de sólidas narrativas; de estruturas-*habitat*, onde vigore o pleno *direito à cidade*, geneticamente polimórfico e polifónico. Re-identificando-se a sociedade com o território – e com a política, em nobre e moral razão e emoção. Sabendo que a cidade de amanhã será (tal como foi ontem e tal como é hoje) um território de paradoxos, de diálogos e de conflitos, de construção e de desconstrução. E assim também reconhecendo, democrática e biologicamente, o seu genoma. Um metabolismo, em perpétuo movimento.

A qualidade de uma cidade baseia-se na densidade e na qualidade das relações entre as pessoas e atividades que nela convivem. Mesmo as pessoas e atividades que nela estão ocasionalmente. Mas a qualidade das relações necessita de uma densidade de permanência, de identidade, de cumplicidade. Algo que tarda décadas ou mesmo séculos. Tal como os *habitats* e a biodiversidade da natureza.

Pelo que está em jogo, este é um tempo de encruzilhada decisiva para o futuro das cidades – e não somente em Portugal. Cuidar de uma cidade, torná-la realmente inteligente – e não meramente *smart* – implica ter os pés bem assentes na terra. Implica utilizar da melhor forma esta nova era *air*, mas não ser aéreo. Implica atentar ao que ela verdadeiramente é: um organismo vivo que necessita de cuidar dos seus elementos basilares, de defender garantias e direitos, de construir seguranças e de gerar oportunidades. Pugnando por ser uma *cidade de cidades* – vivas, relacionais, heterogéneas e interculturais. Permitindo uma ótima e acessível mobilidade. Defendendo a proximidade e a diversidade – o que implicará a não-segregação de funções e de pessoas diferentes (não permitindo, por exemplo, bairros exclusivamente sociais). Tomando com empenho e com carinho os espaços públicos, que são de todos, considerando-os como elementos maiores de uma cidade, e não filhos de um deus menor. Fomentando a criatividade, a cultura e o cosmopolitismo – sem rendição a discursos baratos de competitividade ou de festival a qualquer preço.

Exigindo para si própria uma governação de qualidade, onde os espaços da política e da cidadania sejam verdadeiramente próximos dos espaços das necessidades, das oportunidades, das ansiedades e dos desejos, bem como dos valores da ética e da responsabilidade. Pugnando por um novo tipo de planeamento e de urbanismo, que realce acima de tudo as paisagens do quotidiano, os espaços de encontro e de criação, a ecologia e a diversidade.

Promovendo tecidos territoriais com diversidade e complexidade, húmus centrais de inclusão, de inovação e de criatividade. Conjugando as dinâmicas de reabilitação urbana com uma ativa atratividade turística e financeira, e com um esperado crescimento de uma economia mais partilhada. E defendendo, na sua base, uma vivência urbana com direitos sociais e territoriais claros – entre os quais, e desde logo, o direito à habitação e ao *habitat*. Sustentando assim, como Mário de Cesariny poetizou, uma «reabilitação do real quotidiano».

Fotografias de João Seixas

NOTA

1. A figura mitológica da Hydra, um ser criado pela deusa Hera, surge no âmbito do segundo desafio de Hércules. O herói do Peloponeso deve aniquilar um monstro que cresce de forma exponencial numa planície outrora fértil, espalhando-se em grande velocidade pelo território, por longos braços e múltiplas cabeças. Hércules acaba por conseguir o seu intento através da única forma possível de ferir o monstro de morte: atingindo-o certamente na sua cabeça central.

BIBLIOGRAFIA

- ASCHER, François – *Metapolis – Acerca do Futuro da Cidade*. Oeiras: Celta Editora, 1998.
- BORJA, Jordi – *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- DIAS, Manuel Graça – *Passado Lisboa Presente Lisboa Futuro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001.
- FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa, História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1976.
- MELLO, Francisco Manuel de – *Apólogos Dialogais. A Visita das Fontes*. Lisboa: Angelus Novus, 1998 (ed. original de 1721).
- NOGUÉ, Joan – *Entre paisages*. Barcelona: Àmbit, 2009.
- PIRES, José Cardoso – *Lisboa, Livro de Bordo. Vozes, Olhares, Memorações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- SALGUEIRO, Teresa Barata – *Lisboa, Periferia e Centralidades*. Oeiras: Celta Editora, 2001.
- SEIXAS, João – *Em Todas as Ruas*. Lisboa: Escritório Editora, 2015.
- SEIXAS, João – A projecção de Lisboa – Utopias, visões e estratégias para uma cidade em movimento perpétuo. *Revista Rossio*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses, DMC/CML, n.º5, 2015.
- SEIXAS, João – The Phoenix – Urban Regeneration as a Darwinian process. *Homeland, Journal of the Venice Architecture Biennial*, Portuguese representation, Veneza: s. ed., 2014.
- SEIXAS, João – *A Cidade na Encruzilhada*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- SOARES, Bernardo – *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio e Alvim e Richard Zenith, 2009.

As lavadeiras do Mondego e a dignidade do instante: duas leituras sobre a questão do património

José António Bandeirinha

Departamento de Arquitetura.
Centro de Estudos Sociais. Universidade de Coimbra

Partindo do comentário a uma encenação etnográfica da barrela das lavadeiras do Mondego, uma atividade da qual ainda há memória viva, pois só terminou em meados do século xx, o texto pretende refletir sobre a condição contemporânea do *património*, sobre a circunstância etimológica do próprio conceito e, sobretudo, sobre os limites temporais e espaciais daqueles bens aos quais as comunidades reconhecem estatuto patrimonial. Para isso,

recorre analiticamente a dois textos fundamentais: um de Fernando Távora, *A lição das constantes*; e outro de Manfredo Tafuri, *La dignità dell'attimo*. É então a partir dessas leituras e dos significados da encenação etnográfica da barrela que se tenta contribuir para a construção de um elenco crítico da problemática que, no mundo contemporâneo, é inerente à gestão dos bens que designamos por *património*.





Lavadeiras do Mondego. MNAC, Adelino Lyon de Castro, 1950.
Luisa Oliveira/DGPC/ADF.

«*Quem quiser pode vir para aqui esfregar*», *desafiou Isabel Batista. Saia comprida já molhada, lenço na cabeça e avental colocado, os pés na água do Mondego a amenizar uma tarde tórrida, batia com a roupa na pedra, esfregava e voltava a passar no rio que corre limpo na praia fluvial de Palheiros e Zorro.*

Assim comentava a imprensa local a encenação de uma atividade da qual ainda há memória viva, pois só terminou em meados do século xx – a barrela das lavadeiras do Mondego (Trindade: 2016, p. 3). Era uma atividade comum, embora tecnicamente complexa, e tinha determinadas características que importa realçar.

Em primeiro lugar, era um serviço prestado aos habitantes da cidade de Coimbra, era, portanto, uma atividade económica e dela dependiam umas dezenas, senão centenas de pessoas. Depois, importa também referir que se tratava de um serviço requisitado pelos habitantes urbanos aos habitantes da periferia rural da cidade, contratado por aqueles que tinham mais posses àqueles que sobreviviam no limiar da miséria. Ainda não estava generalizado o comércio de lavandarias e a cidade densa não tinha condições para disponibilizar espaço e água em abundância para este serviço. Máquinas de lavar não havia ainda e mesmo os tanques de lavagem, que começavam a ser equipamento indispensável em qualquer habitação urbana, eram claramente insuficientes para lavar toda a roupa de dentro de uma boa casa burguesa, com os seus jogos de lençóis, jogos de toalhas de mesa e os mais diversos bragais.

Por outro lado ainda, a cidade do início do século xx em Portugal correspondia a um espaço perfeitamente delimitado e confinado. Embora, na maior parte dos casos, já não houvesse a linha de muralhas, havia um limite claríssimo de legibilidade entre a cidade e o campo, quer do ponto de vista espacial, quer do ponto de vista sociológico. O subúrbio que conduziria à indução da ideia contemporânea de metrópole só se começaria a esboçar na década de 1960, em Lisboa. Já depois de 1976, com a ascensão aos meandros do poder uma elite tecnocrática, formada e desenvolvida ao longo da década anterior e, com a entrada em cena dos grupos de influência do Porto, viria a ganhar uma dimensão bipolarizada e hegemónica.

Mesmo que desdenhemos da sua importância e do seu significado, é sabido que convivemos lado a lado com as recreações etnográficas e ou históricas, quer com aquelas que encenam situações das quais ainda há memória, por vaga que seja, quer com aquelas que são fantasiosamente inventadas de acordo com um padrão ficcional que pode ter origem nas mais diversas fontes, literárias, ilustrativas, cinematográficas, etc. De um lado, portanto, as encenações etnográficas, com mais ou menos rigor na *mise en scène*, com as indumentárias musealizadas ou reinventadas, com a evocação de rituais de trabalho ou de celebração. De entre elas, as mais comuns são as que re-

sultam da atividade das associações de índole etnográfica, os também chamados *ranchos folclóricos*. Do outro lado estão as recreações de feitos ancestrais relatados pela história ou pela literatura, as encenações de batalhas célebres, de torneios, de cortejos e demais cerimónias ritualizadas. Mesmo as designadas feiras medievais, cujo êxito e difusão não deixam de ser notáveis, se podem enquadrar neste conjunto de evocações.

Trata-se portanto de um tipo muito comum de rituais, que inevitável e ciclicamente se repetem, sendo muitos deles mesmo trabalhados estação após estação, ano após ano, pelas mesmas companhias, pelos mesmos grupos de atores, atrizes e figurantes.

Regressando à barrela do Mondego, encenada em pleno século XXI, o que pode estar em jogo com esta evocação? Que tipo de memória se pretende celebrar?

O pretexto principal é o da passagem de testemunho de um saber ancestral, de uma técnica artesanal considerada altamente eficaz nos seus propósitos, mas também podemos considerar todo o potencial de ritualização. Para que esta atividade fosse possível, as lavadeiras e os respetivos cônjuges passavam as noites cálidas de Verão no areal junto à água, a fim de evitar que a roupa dos seus clientes fosse alvo de pilhagem (Monteiro: 2016, p. 3). Há, contudo, algumas outras circunstâncias que não devem ser esquecidas. Uma dessas é, sem dúvida, o facto de as personagens pertencerem a uma comunidade de descendentes diretas das antigas prestadoras de serviço e uma delas ter mesmo participado nesta atividade, quando ela ainda não era um ritual. Para além do garante de veracidade que essa condição traz à prática agora recriada, a encenação contemporânea não deixa assim também de celebrar a ritualização e, portanto, o fim de um trabalho árduo e extenuante, mal remunerado, tantas vezes sem sequer o reconhecimento devido à qualidade atingida. Celebra o fim da condição das lavadeiras, agora reconduzidas ao papel de personagens de um ritual, um papel que exorciza, além do mais, as difíceis circunstâncias sociais que em tempos foram vividas pelos membros mais velhos da comunidade.

Antes de tirar da garagem o carro que a irá levar ao areal do rio, Maria do Carmo – nome fictício – tem a casa limpa e arrumada e deixa uma máquina de lavar com a roupa da semana. Assim, quando regressar da barrela, já tem as tarefas domésticas em ordem. Depois, é só ligar a máquina de secar e passar a ferro. Graças à sua nova máquina e ao novo detergente que comprou no hipermercado, há uma certa segurança na qualidade do serviço e fica assim com mais tempo livre para o ritual da lavagem de roupa no rio. Há também um inegável fascínio pela modernidade, pelas tecnologias, que leva a esta ritualização. Quanto mais depressa patrimonializarmos – e agora vou começar a usar o termo – a barrela, mais longe sentimos o tempo em que ela era uma atividade de trabalho, de sobrevivência. Virilio explica-nos que há uma certa urgência em nos afastarmos das nossas condições humanas ancestrais: «*Nous avons vu au XIX^e siècle, comment l'homme était descendu du cheval pour monter dans le train, et ceci à l'époque où il se découvrait curieusement descendant d'un simiesque anthropoïde...*» (Virilio: 1984, pp. 40-41). A humanidade reclama um tanque em cada casa para que as mulheres não tenham de ir ao rio, depois uma máquina de lavar elétrica, depois serviços expressos de lavandaria em cada esquina, tudo para se afastar das grandes dificuldades e dos constrangimentos de outrora, tudo para fugir à condição de descendência do macaco, segundo Virilio.

Na verdade, e salvaguardando devidamente os anacronis-

mos tecnológicos, hoje em dia as pessoas que participam nesta encenação da barrela têm, de um modo geral, condições sociais tidas como equivalentes às daquelas que outrora lhes encomendavam o serviço e essa evolução, no sentido moderno do termo, deve ser celebrada. Ora, a melhor maneira de o celebrar é, como sempre aconteceu nos rituais performativos, encená-los e ritualizá-los. Quer se trate de um desfile do nordeste do Brasil, um Maracatu, ou mesmo um auto de Gil Vicente, vemos escravos que se vestem de senhores para tocar e dançar e jograis que encarnam cavaleiros decadentes para escarnecer. Pelo menos durante aqueles momentos e no espaço mais ou menos limitado da cena, os servos não serviram, libertaram-se para aprisionar a atenção de quem os via e de quem os escutava. Houve subversão momentânea de perpétuos jugos. Houve tempos e lugares em que as formas, os valores, os poderes, as instituições, as dores, os folgares, e tudo o mais, se espelhavam sem o ser. Eram representados. Mesmo que a encenação da barrela fosse só um desses momentos, num desses espaços, já me parece que foi útil para uma infinidade de coisas. Muitas mais do que aquelas que a qualidade da lavagem no rio e os bons momentos passados em conjunto possam eventualmente sugerir.

Patrimonializar a barrela tem aqui um sentido de libertação da condição anterior, da condição de vida e da condição social. Na época das lavadeiras, esta última estava também intimamente relacionada com a diferença entre a condição rural face à condição urbana. Mais do que uma condição era um estatuto que rotulava e tantas vezes estigmatizava. A passagem desse estatuto rural para o estatuto urbano era um objetivo difícil de atingir. Aliás, tão difícil que uma considerável percentagem da população rural portuguesa consegue-a, no período do pós-guerra, emigrando para um mundo urbano exterior a Portugal.

Hoje em dia as diferenças entre essas condições, rural e urbana, estão diluídas, não porque se tenham aproximado mas porque quase que desapareceram, amalgamando-se numa outra, que não está tão presa a um estatuto mas que é mui-

to mais homogénea e hegemónica, a condição suburbana. Os centros das cidades esvaziaram-se quase tanto como as aldeias do interior, as suas culturas próprias e intrínsecas, diretamente deduzidas da vida comunitária intensa e da densidade populacional, sucumbiram perante a voragem da homogeneização mediática metropolitana. É por isso que quer uma quer outra destas condições necessita da patrimonialização de todos, ou quase todos, os momentos-fetiche da sua condição anterior.

Já no que diz respeito ao chamado património edificado, a diferenciação que podemos estabelecer é de uma ordem substancialmente diferente. Desde logo, temos de apelar àquela que já foi estipulada por Françoise Choay no quadro da sistematização crítica tendente a um combate em favor da aproximação estrutural entre o património antigo, atual e futuro, e contra a anilose das conceções demasiado institucionalizadas. É uma sistematização que, pese embora centrar-se fundamentalmente sobre o quadro cultural e administrativo francês, tem a grande vantagem de situar o problema, de incidir sobre as suas contradições e sobre a artificialidade dos seus consensos. Choay distingue então o *monumento histórico*, aquele cujo valor é essencialmente evocativo, tal como no caso da barrela do Mondego, e o *monumento estético*, cujo valor está de sobremaneira relacionado com aquilo que podemos designar como as suas qualidades espaciais e arquitetónicas (Choay: 1992 e 2009).

Mas há também a considerar a dimensão etimológica do termo que, de um modo genérico, tem designado os monumentos a proteger pelas comunidades e, mais tarde, toda uma plêiade de manifestações culturais cuja preservação é tida como necessária – *património*. Enriquecido pelo adjetivo cultural, o termo é lançado em França por André Malraux, em 1959, aquando do seu mandato como Ministro de Estado encarregado dos assuntos culturais. É usado desde logo no texto que enquadra a missão da sua pasta ministerial (Choay: 2009, p. 35).

Sob o ponto de vista etimológico, o termo latino *patrimonium* tem uma conotação eminentemente relacionada com a posse, ou seja, representa aquilo que nos é legado pelo pro-



←
Coimbra, Portugal, vista parcial.
Postal ilustrado da década de 1960.
Autor desconhecido.

genitor – *pater*. Mas se a palavra património sugere, inquestionavelmente, a ideia de posse, de propriedade, de bem que se possui por herança, é o próprio étimo latino remoto – *pater* – que já contém em si essa ideia de estatuto de proprietário, um estatuto que temos por familiar, mas que na verdade representa, essencialmente, uma condição jurídico-administrativa, aquele que tem direito a ter propriedades.

Ora, por um lado, o património representa algo que vem até nós por direito, não por que o tenhamos criado, construído, adquirido ou conquistado. Por outro lado, está profundamente relacionado com a propriedade, com a posse, e embora na contemporaneidade lhe demos uma dimensão de propriedade coletiva, de pertença a uma comunidade, na verdade a posse representa um sentido distintivo: os que têm não são iguais aos que não têm. De resto, e historicamente, a quantidade e a qualidade daquilo que cada um possui foi, e ainda é, o fator mais influente na afirmação das desigualdades e na interdição das igualdades.

Mas independentemente da maior ou menor influência que, do ponto de vista sociológico, esta conotação semântica possa ter nos modelos culturais de construção da ideia de *património*, há, no meu entendimento, uma outra particularidade de peso inscrita nesta sua circunstância etimológica. Aquilo que é propriedade de alguém, o objeto da posse, por mais vasto que seja, é delimitado, tem um limite – o limite da propriedade. Não existem posses que não sejam mensuráveis, que não possam ser objeto de inventariação. A existência de um limite é, portanto, uma condição arraigada no património.

Aquilo que as sociedades contemporâneas, mormente as de influência cultural europeia, designam genericamente por património também corresponde, na maior parte das vezes, a um bem perfeitamente delimitado, quer no espaço – a praia fluvial do Mondego onde a comunidade ribeirinha encena a barreira – quer no tempo – um dia por ano em que a encenação tem lugar.

Sabemos bem quanto se esforçaram e se esforçam as instituições que gerem esses bens, quer as antigas quer as atuais, para obviar os efeitos perversos desta condição congénita – *zonas especiais de proteção, áreas tampão, envolventes almofadadas, delimitação do centro histórico, etc., etc.* – mas, na verdade, esses esforços só existem porque a condição de limite é inerente à classificação de algo como património. São, portanto, a melhor prova dessa condição etimológica imanente.

Com Távora aprendi que o respeito pelos espaços da nossa memória cultural, pessoal ou coletiva está indissociavelmente ligado às suas qualidades arquitetónicas e ambientais – aquilo que Choay chamaria *monumento estético* – tanto quanto o está à sua inserção num quadro de continuidade cósmica, cujos limites são impossíveis de estipular. Quer os limites no espaço, quer os limites no tempo. Daí essa devoção de Távora à modernidade: «A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições, serão diversas as soluções – mas deve ser comum a natureza das relações» (Távora: 1952, p. 155). Não é possível delimitar o fim e o princípio dos bens *patrimonializáveis*, a memória que as comunidades valorizam está, normalmente, associada à sua localização. Essa localização não pode ser considerada de modo autónomo, ou segregado. Depende de todo o sistema de relações espaciais e ou sociais que os bens em causa estabelecem. Onde começam e onde acabam as influências desse sistema de relações é algo muito difícil, se não impossível, de determinar, e a individualidade do bem é,

muitas das vezes, uma condição para se poder institucionalizar a sua patrimonialização.

Sim, reconheço que os bens que vamos considerando como *património* são, individualmente, cada vez mais abrangentes, cada vez mais integram, dentro de limites de razoabilidade, a envolvente urbana, territorial ou social que lhes confere valor e que os enaltece. Mas essa envolvente é necessariamente confinada, na maior parte dos casos demasiado confinada. Na totalidade dos casos não consagra, não pode consagrar, toda a verdadeira razão de ser do bem, ou do monumento.

Que seria da capela de Notre Dame du Haut sem a densa floresta que cerca a elevação onde se implanta? Que seria dessa floresta sem a capela de Notre Dame du Haut?

Que seria da Mata do Buçaco sem as colinas vinhateiras da Bairrada que se espraiam a seus pés? Que seria das vinhas sem a moldura do Buçaco?

Que seria do centro de Évora sem a planície alentejana? Que seria da planície envolvente de Évora sem o manto da cidade a coroar aquela colina específica?

Que seria da floresta laurissilva da Madeira sem as cotas mais baixas da ilha? E sem o Oceano Atlântico?

Que seria da Universidade de Coimbra sem a cidade, sem o país, ou sem o mundo que a contém?

Se bem que haja uma clara evolução nas tendências para a inclusão, para uma visão mais alargada dos bens patrimoniais, não somente enquanto objetos isolados, mas enquanto partes integrantes de um sistema referencial mais vasto, a verdade é que a sua condição de elementos diferenciados lhes confere, inevitavelmente, um carácter de individualidade que tende, quer queiramos, quer não, para o isolamento, para a proteção, para a redoma.

Mas esse sistema referencial não é apenas espacial, há uma cadeia humana que conduz as constantes através do tempo, com crises, paragens e interrupções mais ou menos dramáticas, é certo, mas essa cadeia também não tem, não pode ter, limites. E tantas vezes nós ouvimos, quase sempre disparatadamente, referir esses limites – *do século XVIII para trás... com mais de cinquenta anos... só até à revolução industrial...*

O tempo não é, nunca foi, nem nunca poderá ser condição de inclusão ou de exclusão. Não existe respeito pela memória coletiva se não acreditarmos na existência ilimitada dessa cadeia humana que a construiu, quer a sua construção seja cultural ou material. Criar limites a essa cadeia é negar a própria ideia de memória. É, pois, desrespeitá-la.

Fazendo uso da mesma metáfora urbana e espacial – a Praça de São Marcos, em Veneza – Fernando Távora e Manfred Tafuri referiram-se a esta questão. É bom de ver que os seus propósitos não eram os mesmos, que os tempos em que escreveram também foram muito diferentes, que mesmo a argumentação usada não tem nenhuma relação recíproca e, no entanto, é também possível observar em ambos uma abnegada e comum incidência na ideia de continuidade temporal.

Távora refere a praça veneziana como «um exemplo típico de diversidade formal e de qualidade permanente» (Távora: 1952, p. 155) porque, independentemente do tempo em que cada um dos tramos edificados que a compõem foi construído,



Allegoria della Prudenza, oficina de Ticiano, c.1550-1565.
The National Gallery, Londres.
Gettyimages.



e alguns séculos de diferença existem entre estes, o que valeu sempre foi o reconhecimento da qualidade do conjunto. E este conjunto, acrescento eu, deve ser entendido como todo o organismo urbano da cidade lagunar na sua integridade. Távora releva a importância da qualidade do todo em detrimento da época e do contexto temporal, o que interessa é «a semelhante atitude que presidiu à sua concepção». O que interessa é aquilo que não nomeamos, mas que bem conhecemos, é a arquitetura e a qualidade do espaço.

Numa aula magistral que profere na sua universidade em 1994, Tafuri refere-se de igual modo à modernidade da Praça de São Marcos e classifica-a mesmo como «a primeira praça moderna» (Tafuri: 1994, p. 20), mas vai socorrer-se de outros exemplos para nos falar sobre o instante – *attimo* – e sobre o seu significado na contemporaneidade, sobre a sua dignidade perdida, para, em suma, nos fazer tomar consciência dessa perda e de como as obras de arte atuais se empenham em a reevocar de um modo impiedoso. Veneza, neste caso, não é tanto um exemplo, como o quadro a partir do qual nós, a humanidade contemporânea, melhor poderemos entender, ou reencontrar, essa relação perdida com o instante, esse enlevo que já não temos para com a unidade ínfima de medida do tempo. Para isso usa o exemplo do Plano Obus para Argel, de um Le Corbusier que se propõe domar o tempo moderno pelo modo como põe em evidência o Casbah. Mas sobretu-

do usa uma tela de Ticiano para melhor nos dar a entender as metáforas do tempo, que tornam perfeitamente congruentes os espaços venezianos. Trata-se de *L'Allegoria della Prudenza*, um óleo com um *tricipitium* que representa as faces de um velho, de um homem maduro e de um jovem, enigmaticamente sobrepostas aos focinhos de um lobo, um leão e um cão, respetivamente.

Estas três representações simbolizam o tempo presente que, instruído pelo conhecimento do tempo passado, atua com prudência por receio que o futuro possa arruinar os seus atos (Panofsky: 1955, pp. 148-149). Ou seja, Tafuri pretende fazer-nos compreender o modo – que classifica como eminentemente veneziano – de viver cada instante, de estar na abstração a que chamamos presente. Um modo tão intensamente ciente do passado que nos permite encarar o futuro sem qualquer receio que ele – presente – corra o risco de vir a ser arruinado. Assim encarado, o presente revestir-se-á de uma dignidade absoluta, se bem que intrínseca e natural. Como respirar, diria Távora na sua inabalável fidelidade à condição humana.

A única maneira de o presente respeitar aquilo que designamos como *património* é construir continuamente nova arquitetura, sempre na procura incessante da qualidade, investindo permanentemente na dignidade do momento da criação, na *dignità dell'attimo*. Mas essa criação deve conter em si o passado, deve incluir a história num todo hiperestésico para

melhor prevenir o futuro, sempre o futuro. Se se deixa prender na obsessão de um tempo preciso, de um tempo único, cai no labirinto dos limites.

Veneza é moderna porque condensa em si esse sonho, essa utopia de si mesma, é o que nos diz Tafuri, e é o que Távo-
ra já tinha intuído refletindo sobre a praça de São Marcos. Mas o primeiro, profundo conhecedor daquela que também foi a sua cidade, não deixa de manifestar uma preocupação: demasiada insistência na cristalização dos espaços pode afundar o que há de melhor na alma veneziana. Citando um dos seus mestres de eleição, Sergio Bettini, Tafuri afirma-nos que «*ciò che si preserva, ciò che è nel nostro intimo, ciò che si nasconde, la struttura veneziana, è ciò che conta, e, no reverso, ciò che è li per lo sguardo è propaganda politica, è decorum, è qualcosa che ha a che fare*» (Tafuri: 1994, p. 18). O tempo e o espaço venezianos começam a ser tomados de assalto pelo novo tempo, por aquele tempo que Le Corbusier tanto quis domar (Tafuri: 1994, p. 29). Num espaço claramente delimitado pela sua condição lagunar, os limites temporais assomam a cada esquina, enquanto a cidade for vivida, serão seguramente vencidos.

Há já mais de vinte anos, Manfredo Tafuri queixava-se da incapacidade das administrações políticas e urbanas não estarem à altura do bem que tinham para gerir, «*malgrado quello che possiamo guardare di questa Venezia immobile al di là delle finestre, immobile e priva di una classe di governo all'altezza dell'altezza dell'oggetto ad amministrare*» (Tafuri: 1994, p. 32). E tratava-se de Veneza.

Fernando Távo-
ra, por seu lado e há já mais de sessenta anos, lamentava a incapacidade de perceção da importância real e relativa dos bens que há a preservar, «[c]onfunde-se a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições» (Távora: 1952, p. 157).

As constantes também se vão revelando através dos problemas que subsistem, e mais ainda através daqueles que se agravam com a passagem do tempo. O *património*, como bem material que é, do ponto de vista etimológico, tem que ser administrado por quem o possui, pelo(s) seu(s) proprietário(s). Mas para que esses bens possam ser geridos têm de ser identificados, hierarquizados na sua importância relativa, descritos e, muito importante, têm de ser bem delimitados, no tempo e no espaço. Terão?

E é aqui que residem os principais problemas que se lhes deparam hoje. Quem é, quem são os reais proprietários desse património? Quem está à altura da altura do objeto a administrar? Quem decide sobre os limites daquilo que há para preservar?

É a *République* gaullista de André Malraux, com o seu paternalismo moral e cultural, a gerir os bens comuns a todos os cidadãos?

É o *estado* – com letra cada vez mais minúscula – que quer fomentar o *empreendedorismo* na área dos assuntos *patrimoniais*, para poder, enfim, fazer o derradeiro *outsourcing* desta gestão, sempre muito incómoda e dispendiosa?

São os *estados fundamentalistas* do Médio Oriente, com as suas convicções demolidoras, que tantas capacidades já revelaram no Vale de Bamyian e, mais recentemente, em Palmira?

São as *autarquias* municipais, com os seus ritmos eleitorais cronofágicos, com as inerentes tendências populistas para atropelar tudo quanto escapa a esses ritmos?

São as descendentes das lavadeiras de Coimbra, com a sua legítima e genuína vontade de cristalizar, logo exorcizar, o passado?

Talvez devamos começar pelo mais simples. Começemos

por pensar em conjunto na preservação de um bem em extinção acelerada, um bem cujos limites até são relativamente identificáveis, ao contrário de muitos outros. Um bem acerca do qual muito lamentamos a consequência, mas nunca referimos a causa: a vida nas cidades, a qualidade, a intensidade e a densidade da vida urbana, que agora se esvanece em detrimento do sonho hegemónico – requentado e mal remasterizado – das metrópoles e das suas extensões suburbanas.

Enquanto o território, de um modo geral, é tratado como *tabula rasa* para extensões pavilhonares, desordenadas e altamente dispendiosas, os centros das cidades desdensificam-se e esvaziam-se. A normativa para a sua reconstrução já entrou em caducidade há muito. Está, na maior parte dos casos, obsoleta, desadequada e desgastada, ainda é herdeira direta do higienismo e do movimento moderno, é incrédula acerca das potencialidades da densidade qualificada, da boa arquitetura que sempre caracterizou a organização espacial das cidades.

Todos os anos, as escolas de arquitetura formam muita gente, gente altamente capacitada que vai trabalhar para fora do país. Quase toda essa gente tem capacidade para projetar densidade, para tornar atrativos os centros e repovoá-los com habitantes verdadeiros, com pessoas que gostam de viver nas cidades, com gente capaz de recriar e renovar a diversidade das culturas urbanas.

Será assim tão difícil pegar nesta ideia concreta?

Ou será melhor passar o tempo a alimentar a lamecha da turistificação do património...?

BIBLIOGRAFIA

CHOAY, Françoise – *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

CHOAY, Françoise – *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

MONTEIRO, Zilda – Evento recorda tradição marcante da cidade. Lavadeiras regressam ao Mondego para recriar a «barrela». *O Despertar*. Coimbra: Propriedade António de Sousa (Herd.) Lda., 5 de agosto de 2016, p. 3.

PANOFSKY, Erwin – *Titian's Allegory of Prudence: A Postscript. Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books, 1955, pp. 147-168.

TAFURI, Manfredo – *La Dignità dell'Attimo. Trascrizione multimediale di Le Forme del Tempo: Venezia e la Modernità. Una lezione di Manfredo Tafuri*. Venezia: Esercizio 03-A, 1994.

TÁVORA, Fernando – *Arquitectura e urbanismo, a lição das constantes. Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura*. Porto: Marânus, vols. 1 e 2, 1952, pp. 153-157.

mais tarde editado em:

TÁVORA, Fernando – *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo a Lição das Constantes*. Porto, FAUP, 1993.

TRINDADE, Andrea – Entre cantigas e sem canseiras, recordou-se o brio das lavadeiras. *Diário de Coimbra*. Coimbra: Diário de Coimbra, 7 de agosto de 2016, p. 3.

VIRILIO, Paul – *L'horizon négatif*. Paris: Galilée, 1984.

<http://malraux.org/biographie/biographie-detaillee/> (consultado em 30 de julho de 2016).

Para além destas leituras, tenho ainda a agradecer ao ilustre filólogo Maurizio Perugi, Professor Emérito da Universidade de Genebra, o privilégio de uma agradável conversa ao longo da qual obtive elucidativas indicações acerca da etimologia dos termos acima referidos.

pensamento

A dimensão social dos museus em sistemas de credenciação europeus

Clara Frayão Camacho

Museóloga.
Direção-Geral do Património Cultural

O artigo identifica e analisa os requisitos e parâmetros dos sistemas de credenciação de museus de nove países europeus sob o ângulo da dimensão social. Partindo de uma análise mais ampla, incidente nestes sistemas de credenciação numa perspetiva histórica e numa perspetiva comparativa, foca-se a operacionalização do conceito de museu patente naqueles países, designadamente no que toca ao acesso dos

públicos e aos benefícios para a sociedade. Tratando-se de um terreno exploratório, em particular no que respeita ao reconhecimento dos museus credenciados por parte dos públicos, apontam-se algumas pistas, com base nos escassos estudos existentes e em entrevistas efetuadas, na expectativa de contribuir para uma reflexão sobre estas matérias, incluindo no caso português.

A dimensão social dos museus é intrínseca à sua génese: é com o acesso coletivo do público, com o abrir de portas para além da fruição doméstica e privada, que nascem os primeiros museus e se distinguem das coleções e dos tesouros que são, afinal, inerentes à própria espécie humana. Agregada ao dever dos tempos, a função social dos museus¹ não cessou de moldar a evolução da própria instituição museológica, assumindo nas últimas décadas múltiplas expressões. Entre a numerosa bibliografia e documentação institucional, importa destacar, pela sua abrangência e contemporaneidade, a Recomendação da UNESCO Relativa à Proteção e Promoção dos Museus e das Coleções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade (2015) que veio reforçar a função social dos museus no contexto da globalização e acentuar as relações com a economia, a qualidade de vida, as tecnologias e a coesão social.

O presente artigo tem por principal objetivo identificar e comentar alguns atributos de natureza social presentes nos sistemas de credenciação de museus² de nove países europeus: Espanha, França, Irlanda, Itália, Letónia, Países Baixos,

Polónia, Portugal e Reino Unido. Entroncada num estudo mais vasto, que se debruçou sobre o historial e a comparação destes sistemas e das redes nacionais de museus (Camacho: 2015), esta análise toma como fontes principais os documentos legais, regulamentares ou orientadores que regem aqueles sistemas, a par da informação oral recolhida em mais de três dezenas de entrevistas realizadas a dirigentes e a profissionais dos respetivos setores museológicos.

As finalidades atribuídas aos museus pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) refletem historicamente a «noção revolucionária» (Mairesse: 2005, p. 15) de que os «museus estão

→

Galeria de Pintura Impressionista, National Museum Cardiff. National Museum of Wales, País de Gales, Reino Unido.

Cortesia do National Museum of Wales.

Os museus do Reino Unido estão sujeitos a um sistema de acreditação que coloca as experiências dos visitantes, as necessidades dos utilizadores e a colaboração dos voluntários como pontos centrais, a par da gestão das instituições e dos acervos.



Requisitos de ordem social da credenciação

Espanha	Abertura ao público (mínimo de 20 horas semanais) Sistema de controlo de visitantes Acesso de investigadores aos acervos
França	Serviços de acolhimento, difusão, animação e mediação culturais (em cada museu ou em rede) Alargamento do acesso ao público Ações de educação e difusão com vista ao igual acesso de todos à cultura Progresso do conhecimento e da investigação
Irlanda	Sistema de ingressos Sinalética Estatísticas de visitantes Inquéritos aos visitantes
Itália	Horários de abertura Modalidades de acesso Serviços de acolhimento e informação Instrumentos de comunicação Serviços especiais para os utilizadores Promoção e divulgação de atividades Atividades de estudo e investigação do território Documentação e informação do território Salvaguarda direta e indireta do território Gestão e valorização do território
Letónia	Acesso dos acervos a visitantes e investigadores Política de comunicação Disponibilização dos acervos à sociedade
Países Baixos	Abertura ao público (mínimo de 104 dias por ano) Serviços de apoio ao visitante
Polónia	Educação cultural e educação pela arte
Portugal	Horários de abertura Sinalização Regime de ingresso Registo de visitantes Estudos de públicos Acesso às reservas
Reino Unido	Informação para o utilizador Serviços de apoio ao acesso Inquéritos e recolha de informação Acesso aos acervos e à informação associada Serviços de acolhimento ao público Sinalética Serviços para o visitante

ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento», introduzida na definição «universal», em 1974, sob influência da Mesa-Redonda de Santiago do Chile e do pensamento de Georges-Henri Rivière e de Hugues de Varine. Na última parte da definição são expressas as três finalidades clássicas, de «estudo, educação e fruição», presentes neste enunciado desde 1961.

No conceito de museu oficialmente em vigor nos países referidos, a finalidade – «ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento» –, é omissa, de forma quase generalizada, num claro desvio à matriz do ICOM. O teor mais vincadamente social e comprometido com o desenvolvimento da sociedade apenas é assumido nas definições de museu da Letónia e de Portugal, sendo no nosso país completado com o «fomento da democratização da cultura», em linha com a Constituição da República Portuguesa.

No que toca ao segundo corpo de finalidades – «estudo, educação e fruição» – de um modo geral todos os sistemas o replicam. Entre as variações, assinala-se, no caso francês, «o conhecimento e prazer do público» e, no irlandês, «o benefício do público». Quanto à definição britânica – que elege a inspiração, a aprendizagem e o prazer como razões de ser e finalidades dos museus – direciona a ação destas instituições prioritariamente para as pessoas.

Repare-se que nenhuma das definições adota finalidades alternativas de ordem social oriundas do campo da Nova Museologia, como, por exemplo, «o desenvolvimento crítico das comunidades» (Declaração de Québec: 1984), a «capacidade de iniciativa criativa», sugerida por Hugues de Varine (Varine: 1988), ou o «diálogo e a tomada de consciência», apontados por Marc Maure (Maure: 1994).

Ao transpor o conceito de museu para a sua operacionalização em sistemas de credenciação, convém recordar que estes se baseiam em padrões de referência, plasmados em preceitos, regras e requisitos, que, por sua vez, refletem as definições nacionais de museu.

Apresenta-se no quadro à esquerda uma sistematização dos requisitos de ordem social de cada sistema de credenciação dos nove países estudados, isolando-os dos parâmetros institucionais (gestão de museus) e funcionais (gestão dos acervos e aplicação das funções museológicas) que nortearam a nossa análise comparativa. Numa perspetiva sistémica, convém precisar que a vertente social remete para a envolvente externa dos museus, seja de forma estrita, para o acesso do público, seja, numa perspetiva mais ampla, para as interações com a sociedade.

Como se constata, com maior ou menor extensão e detalhe, são elementos comuns à maioria dos sistemas estudados os relativos à garantia do acesso público (horários, sistema de ingressos e estatísticas) e à oferta de serviços de apoio ao visitante.

Entre os elementos distintivos e inovadores, destaca-se o estímulo à formação de redes, de protocolos e de outras formas de cooperação, preconizado na Lei dos Museus de França, no *Atto di Indirizzo* italiano e na Lei-Quadro dos Museus Portugueses (LQMP). No caso francês, as redes e protocolos entre os museus e o Estado permitem assegurar o cumprimento de algumas missões obrigatórias dos *musées de France*. Em Itália, certas atividades e serviços podem ser desenvolvidos individualmente por cada instituição museológica ou através de sistemas ou de redes em que o museu se integre. No caso português, a LQMP prevê a cooperação científica com organismos vocacionados para a investigação e a colaboração com o



↑

Conteúdos interativos na Exposição «A Europa através dos nossos objetos: Um objeto, muitas visões», Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, Portugal.
Museu Nacional de Arqueologia.

A evolução da tecnologia e o avanço da sociedade digital exigem recursos para sustentar as respostas interativas introduzidas pelos museus no exercício das funções museológicas e em particular nas exposições.

sistema de ensino. Em paralelo, os museus credenciados, logo integrantes da Rede Portuguesa de Museus (RPM), têm o dever de colaborar entre si e de articular os respetivos recursos «com vista a melhorar e rendibilizar a prestação de serviços ao público» (artigo 109.º da LQMP).

A relação com o património e o território, sendo privilegiada em Itália, surge também na LQMP, que estende a investigação, não apenas aos bens culturais incorporados, como ao património afim à vocação dos museus. Esta matriz orientadora haveria de encontrar desenvolvimento na Carta de Siena, aprovada pela Comissão Nacional do ICOM de Itália em 2014, que releva o papel dos museus na articulação com as paisagens culturais, tema da Conferência Geral do ICOM de 2016. O papel das «comunidades de paisagens», a corresponsabilização dos cidadãos e o paradigma participativo são os elementos centrais deste documento.

O sistema britânico de acreditação distingue-se pelo lugar concedido aos públicos (utilizadores e visitantes), designa-

damente ao associar a função de interpretação aos objetivos educativos e sociais da instituição museológica. Já a Lei dos Museus de França é inovadora na exigência das qualificações que deve ter o pessoal responsável pelos serviços de acolhimento, difusão e mediação culturais. Estes serviços constituem, em concomitância com as atividades científicas e a relevância concedida ao inventário, os principais traços distintivos do sistema francês. Assim, no plano social, os *musées de France* almejam ser identificados pelo público e os *accredited museums* propõem-se favorecer a confiança do público, pela exemplaridade da gestão dos recursos que lhes estão cometidos.

Um objetivo comum aos sistemas de credenciação em análise consiste na melhoria dos serviços prestados aos públicos, quer na perspetiva da fruição e do acesso aos acervos, quer no reconhecimento da qualidade veiculada pelo estatuto de distinção dos museus credenciados. Cabe agora verificar em que medida estes sistemas de credenciação cumprem este propósito e sob que formas é possível constatar o impacto nos públicos. Num inquérito aplicado em 2009 aos *accredited museums* do Reino Unido (Jura Consultants: 2009), o melhoramento dos serviços de apoio aos visitantes foi mencionado como um dos principais benefícios da credenciação, nomeadamente na maior atenção à análise dos comentários e sugestões dos visitantes, no incremento dos níveis de participação e na beneficiação da sinalética e das áreas de acolhimento.



Uma das conclusões daquele estudo britânico elege, assim, uma maior atenção às expectativas dos visitantes como uma das consequências da credenciação no Reino Unido.

Em Portugal, vários indicadores apontam para um incremento das atividades dirigidas aos públicos por parte dos museus na primeira década do século XXI. Na base numérica utilizada pelo Observatório das Atividades Culturais (OAC)³ (Neves *et al.*, 2013, pp. 80-82), aumentam em termos percentuais os museus dotados de serviços educativos (de 44% em 2000 para 62% em 2009) e as ações dirigidas aos públicos escolares (de 60% em 2000 para 71% em 2009). Em contraponto, regista-se uma diminuição da renovação de exposições permanentes (de 36% em 2000 para 29% em 2009) e de visitas guiadas (de 82% para 78% em 2009). Em termos de instalações e dos mais básicos serviços de acolhimento, verifica-se uma evolução percentual significativa na provisão destes espaços. A existência de receção nos museus sobe de 56% em 2000 para 75% em 2007, de loja evolui de 39% em 2000 para 50% em 2007 e o espaço para serviço educativo apresenta um incremento de 26% para 39% em igual período de tempo.

Os indicadores apresentados para os primeiros 10 anos do século XXI são particularmente ilustrativos das fragilidades infraestruturais dos museus em Portugal, os quais, apesar da evolução positiva registada na dotação de espaços destinados aos públicos, sofrem ainda de carências notáveis. Ainda assim, o cômputo global sublinhado pelo OAC aponta para um «[...] importante decréscimo de museus que assinalam não possuir qualquer dos espaços [destinados ao público] (de 19% em 2000 para 8% em 2007), o que pode significar uma considerável melhoria dos serviços que prestam aos visitantes [...]» (Neves *et al.*: 2013, p. 81).

É interessante comparar a difusão de dois instrumentos obrigatórios à luz da LQMP, o «programa de atividades educativas» e o «estudo de públicos»⁴, na base numérica do OAC e no universo mais restrito dos museus da RPM no ano de 2010. No primeiro universo a percentagem de museus com programa de atividades educativas é de 59% e com estudo de públicos é de 31%. Nos museus da RPM o primeiro indicador abrange 87% dos museus e o segundo é promovido em 43% (Neves *et al.*: 2013, pp. 171-175). Julga-se poder afirmar que esta diferenciação positiva decorre da aplicação dos requisitos da credenciação que levam os museus integrados na RPM a inscreverem progressivamente aqueles instrumentos nas suas linhas de ação. A este propósito será interessante verificar, de futuro, o impacto que o atual Estudo de Públicos dos Museus Nacionais, promovido pela DGPC, poderá ter em fenómenos de mimetização ou de replicação por museus de outras tutelas.

Em França, a Lei dos Museus tornou obrigatórios os serviços de acolhimento, de difusão, de animação e de mediação culturais, com a particularidade de poderem ser partilhados por vários museus. Segundo a *Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France*, estas disposições não são aplicadas na totalidade dos mais de 1200 *musées labellisés*, por falta de meios ou pela escassa sensibilização de algumas autoridades de tutela, em especial os municípios de menor dimensão. No entanto, ainda de acordo com esta associação profissional, os museus franceses têm-se empenhado fortemente no cumprimento das missões de serviço público, o que ocasionou um florescimento de iniciativas em favor do alargamento do acesso, com bons resultados na atração de novos segmentos da população (AGCCPF: 2010, pp. 95-96). Na ótica dos museus de base territorial, Poulard (Poulard: 2010, p. 118) recorda que a

←

Museu de América, Madrid, Espanha.

Cortesia do Museu de América, Ministério de Educación, Cultura y Deporte, Governo de Espanha.

O Sistema Espanhol de Museus integra os museus estatais do Ministério da Cultura que estão sujeitos a requisitos e a procedimentos normalizados, aparentados a um sistema de credenciação.

↙

Museo della Marineria, Cesenatico, Região da Emilia-Romanha, Itália.

Gianni Grazia.

A Itália, «museu dos museus» ou «museu a céu aberto», comporta milhares de instituições museológicas que se espriam pelo território e cuidam dos patrimónios multidisciplinares *in situ*.

obrigatoriedade legal de os museus disporem de serviços dirigidos aos públicos constitui uma assunção tardia por parte do Estado de uma mudança inicialmente reivindicada a nível local.

Em suma, a melhoria dos serviços dirigidos aos públicos pode ser comprovada nos casos em apreço, através da dotação de espaços adequados e da promoção de iniciativas educativas e de mediação cultural que aumentam significativamente a oferta dos museus credenciados nas vertentes funcionais orientadas para a interação com os visitantes e os utilizadores. Tendo em conta que as fontes utilizadas para sustentar esta interpretação emanam dos próprios museus, seria desejável cotejar o aumento da oferta de condições logísticas e de ações culturais e educativas por parte das instituições museológicas com os números relativos à frequência de visitantes e de utilizadores, tarefa que está para além do âmbito do presente artigo.

Quanto ao reconhecimento do estatuto dos museus credenciados por parte dos respetivos visitantes e utilizadores e, de forma mais ampla, das populações dos territórios em que se inserem e dos organismos com que os museus se relacionam, trata-se de matéria que tem estado ausente das preocupações dos estudos sobre a acreditação. Acresce que a verificação dos potenciais impactos exigiria inquirir os públicos para avaliar da perceção e da satisfação relativamente aos parâmetros em presença. Deste modo, aflora-se este tema com base, uma vez mais, nos estudos britânico, português e francês, bem como nas entrevistas efetuadas no âmbito da investigação a que se vem aludindo.

Apenas um dos inquéritos aplicados no Reino Unido em 2009 (Jura Consultants: 2009) aborda diretamente esta questão, concluindo pelo fraco reconhecimento da acreditação fora dos setores museológico e patrimonial. Os museus respondentes àquele inquérito referiram de forma generalizada uma falta de consciência da existência da credenciação por parte das comunidades locais e dos públicos dos museus.

Estas conclusões reforçam a convicção de que a credenciação reveste uma relevância notavelmente superior nos cam-

→

Museu de América, Madrid, Espanha.

Cortesia do Museu de América, Ministério de Educación, Cultura y Deporte, Governo de Espanha.



↑

Festival Gastronómico, St. Fagans National History Museum. National Museum of Wales, País de Gales, Reino Unido.

Cortesia do National Museum of Wales.

O modelo polinucleado do Museu Nacional do País de Gales permite-lhe uma intervenção territorial que envolve numerosos atores, incentiva diversas parcerias e apela à colaboração de todos, atingindo segmentos muito diversificados da população.

Museo del Pomodoro, Collecchio, Região da Emilia-Romanha, Itália.

L. Rossi.

Na atualidade, as tipologias museológicas alargam-se a novos temas e a patrimónios «inesperados» que são valorizados pelas comunidades locais, como sucede no Museu do Tomate, um museu credenciado da região italiana da Emilia-Romanha.

pos tutelar e profissional por comparação com a envolvente social. Para alguns dos museus britânicos inquiridos a questão reveste-se de fraca pertinência, assumindo que as vantagens do *Accreditation Scheme* são predominantemente internas e relegando para um plano secundário os potenciais benefícios do seu reconhecimento pelos visitantes e utilizadores. Porém, outros museus do Reino Unido propõem o desenvolvimento de esforços institucionais no sentido da difusão da relevância do sistema britânico junto dos públicos e dos atores externos.

Para a atual Diretora da *Museums Association*, Sharon Heal, a acreditação não é conhecida do público britânico. Em sua opinião, interessaria difundir a ideia de que ao frequentar um museu acreditado o visitante pode estar seguro de que os procedimentos de conservação e de acesso às coleções são executados da forma correta. Heal enfatiza o facto de se tratar de algo que não existe noutras áreas do setor cultural, singularidade que não tem sido suficientemente divulgada⁵.

Em Portugal não existem estudos direcionados para a perceção dos museus da RPM por parte dos públicos e das comunidades. Contudo, de forma lateral, algumas ilações se podem retirar quanto ao cumprimento de objetivos da RPM que remetem para a envolvente externa dos museus. Entre os objetivos iniciais da Rede Portuguesa de Museus incluíam-se a promoção da divulgação dos projetos e das realizações dos museus e a valorização do estabelecimento de parcerias entre museus e outros agentes culturais locais, regionais e nacionais. No inquérito do OAC (2010), a «divulgação» foi avaliada como satisfatória por 52% dos museus da RPM e uma apreciação aproximada foi dada ao estabelecimento de parcerias com outros organismos. Com valores análogos encontra-se a avaliação da «difusão da informação relativa aos museus» – um objetivo consignado na LQMP – considerada satisfatória por 54% dos museus da base numérica do OAC.

Em França, a promoção da visibilidade dos museus constituiu um dos objetivos primordiais da Lei dos Museus, anunciado aquando da apresentação formal do diploma em 2002. Passada mais de uma década, a avaliação do então Diretor-Geral dos Patrimónios, Philippe Béval, era positiva no sentido de existir uma boa visibilidade do «*label musée de France*» e de lhe estar associado um conjunto de características de qualidade⁶.

Pelos exemplos aduzidos, verifica-se que a visibilidade da credenciação junto dos públicos é de forma geral pouco expressiva. No início dos anos 2000, Mason e Weeks (Mason e Weeks: 2002, p. 7) tinham chegado a idêntica conclusão num estudo pioneiro sobre sistemas de credenciação em 16 países. Na altura notaram uma consciência alargada dos sistemas de credenciação entre as comunidades museológicas da maioria dos países estudados e pouco conhecimento fora destes setores.

Na atualidade, esta constatação, que necessitaria de estudos específicos para poder ser analisada em todos os seus matizes, lança alguns desafios aos sistemas de credenciação europeus, entre os quais o português. Se estes sistemas contribuem notoriamente para melhorar o cumprimento das funções sociais dos museus, a comunicação que lhes está associada apresenta fragilidades que importa compreender, no sentido de introduzir eventuais correções e medidas gestionárias. Afinal, o envolvimento da sociedade, a assunção do paradigma participativo e a colaboração plena com os públicos constituem (ou deveriam constituir) os pilares da sustentabilidade dos nossos museus.

NOTAS

1. A adoção desta terminologia tem cunho português, pela mão do grupo nacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) que promove anualmente as Jornadas sobre a Função Social dos Museus, cuja primeira edição decorreu em Vila Franca de Xira em 1988.

2. Usa-se o termo «credenciação» e «acreditação» com idêntico sentido: avaliar e reconhecer oficialmente os requisitos técnicos de uma instituição museológica, na linha do estipulado no artigo 110.º da Lei-Quadro dos Museus Portugueses.

3. O Observatório das Atividades Culturais (OAC) foi extinto em junho de 2013 com a justificação da incomportabilidade dos custos permanentes que lhe estavam associados (Assembleia Geral do OAC, Ata n.º 2, de 2013). A extinção do OAC pôs em causa a manutenção da Base de Dados sobre os Museus Portugueses, alimentada desde 1998 por este Observatório, bem como a regularidade dos estudos de avaliação da evolução da RPM. Em consequência, no presente artigo não se dispõe de dados analíticos para o período posterior a 2010.

4. O OAC chama a atenção para a diversidade de entendimentos dos «estudos de públicos» por parte dos museus respondentes que os fazem equivaler, entre outros, a «questionários», «fichas-questionário» e «inquéritos à população» (Neves *et al.*: 2013, p. 277).

5. Entrevista a Sharon Heal, Londres, realizada em 10 de fevereiro de 2011.

6. Entrevista a Philippe Béval, Paris, realizada em 25 de novembro de 2011.

FONTES

Lei-Quadro dos Museus Portugueses. Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto, *Diário da República*, 1.ª série-A, n.º 195, de 19 de agosto de 2004.

Loi n.º 2002-5, du 4 janvier 2002, relative aux musées de France.

BIBLIOGRAFIA

AGCCPF – *Le livre blanc des musées de France. Musées et collections publiques de France*, n.º especial da revista. Paris: AGCCPF, 2010.

CAMACHO, Clara Frayão – *Redes de Museus e Credenciação. Uma Panorâmica Europeia*. Lisboa: Caleidoscópio, 2015.

ICOM Italy – *The Siena Charter. Museums and Cultural Landscapes*, 2014. http://icom.museum/uploads/media/Carta_di_Siena_EN_final.pdf. Consultado em 24 de junho de 2016.

JURA CONSULTANTS – *Impact of the Museum Accreditation Scheme*. Londres: MLA, 2009.

MAIRESSE, François – *La «fièvre muséale»: contexte et évolution. Quelles fonctions pour le musée? Problèmes politiques et sociaux. Dossier Le renouveau des musées*, (910), 15-18, 2005.

MAURE, Marc – *Identité, écologie, participation: nouveaux musées, nouvelle muséologie, Vagues une anthologie de la nouvelle muséologie*. Coord. M.-O. Barry. Paris: Éditions W/MNES, 1994, pp. 85-91.

NEVES, José Soares; SANTOS, Jorge Alves dos; LIMA, Maria João – *O Panorama Museológico em Portugal 2010*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2013.

POULARD, Frédéric – *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*. Paris: La Documentation Française, 2010.

UNESCO – *Recommendation Concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*, Paris, 2015. <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections>. Consultado em 24 de junho de 2016.

VARINE, Hugues de – *Rethinking the Museum Concept*. In MAURE, Marc, e GJESTRUM, John, *Okomuseumsboka*. Tromsø: ICOM, 1988, pp. 33-40.

projetos



Conservação do Forte de Nossa Senhora da Graça em Elvas – um modelo de trabalho

Fátima de Llera

Restauradora, In Situ, Conservação de Bens Culturais, Lda.

Paulo Carreira

Arquiteto, In Situ, Conservação de Bens Culturais, Lda.

Rui Jesuíno

(colaboração)

Historiador, Câmara Municipal de Elvas



O Forte de Nossa Senhora da Graça, com uma área de implantação de 201 000 m² e uma área de construção de 48 000 m², inscrito na lista do Património Mundial da UNESCO a 30 de junho de 2012, integrado na candidatura «Cidade-Quartel Fronteiriça de Elvas e suas Fortificações», foi objeto de um plano de recuperação e adaptação para desenvolvimento de atividades culturais em 2013. A necessidade de fundamentar e justificar as linhas gerais da intervenção de recuperação e adaptação do forte, estipular os princípios orientadores e apresentar uma metodologia adequada para a conservação da estrutura conduziu ao estudo da arte de fortificar, descrevendo técnica e materialmente as construções e os acabamentos. O artigo apresenta um breve enquadramento histórico do forte e da cidade de Elvas, uma descrição do sistema defensivo, dando ênfase ao funcionamento das estruturas identificadas, seguido de uma síntese do projeto e da sua implementação em obra.

O plano de recuperação

Após a inscrição do Forte da Graça na Lista do Património Mundial da UNESCO, em junho de 2012, a Câmara Municipal de Elvas apresentou em dezembro do mesmo ano um Plano de Negócios para a sua recuperação, nele descrevendo e justificando o investimento municipal na criação de um Centro de Interpretação do Forte da Graça. Em julho de 2013, inicia-se o Projeto de Recuperação e Adaptação para Desenvolvimento de Atividades Culturais do Forte de Nossa Senhora da Graça, o qual estabelece um caso ímpar no que respeita à intervenção em Património no nosso país.

Esta singularidade deve-se não apenas à monumental escala do edifício em si, mas também à especificidade da intervenção, devido à necessidade de articular equipas multidisciplinares, de modo a garantir a compatibilidade das diferentes especialidades com o edificado, primando por um projeto de conservação e restauro em detrimento de um projeto de reabilitação.

Em setembro de 2013, na fase de apreciação do projeto pela Direção-Geral do Património Cultural, emite-se um parecer onde é referido que é «a excecionalidade da conceção e da construção desta estrutura, a singularidade e o seu significado, este valor intrínseco, que interessa preservar, salvaguardar e restaurar em primeira instância. A valorização, sendo uma componente importante desta intervenção, deve ter em conta a essência da questão, e limitar-se a uma intervenção que não se sobreponha, mas que se adapte programaticamente ao existente».

Em dezembro de 2013 é aprovado o projeto, em janeiro de 2014 é lançado o concurso público para a recuperação do forte pela Câmara Municipal de Elvas, ainda ao abrigo do Quadro de Referência Estratégico Nacional 2007-2013. Em outubro de 2014 é iniciada a empreitada a ser executada em 330 dias, tendo sido finalizada em outubro de 2015 e inaugurada por sua Excelência o Presidente da República, Professor Doutor Aníbal Cavaco Silva, a 27 de novembro de 2015.

Elvas e o Forte da Graça

A cidade de Elvas apresenta o maior conjunto de fortificações abaluartadas terrestres de todo o mundo, e é, ao mesmo tempo, o melhor e maior exemplo mundial do primeiro sistema de fortificar holandês. As obras da fortificação do centro histórico e do Forte de Santa Luzia foram dirigidas pelo holandês Jan Ciermans, conhecido em Portugal como João Cosmander, um jesuíta, professor na Universidade de Lovaina, contratado por D. João IV para suprir a falta de engenheiros militares especializados em fortificações.

Com o passar dos séculos, da história e da guerra, Elvas tornou-se também no melhor exemplo de uma cidade quartel de fronteira, ou seja, uma cidade que não foi criada *ab initio* como uma fortificação, mas que ao longo dos tempos foi crescendo com a convivência perfeita entre civis e militares e com a construção de mais de cem edifícios de cariz bélico: fortificações, quartéis, paióis, armazéns, hospital, contadoria, pagadoria, conselho de guerra, governo militar, cisterna, prisões, o Assento para as «munições de boca», ou seja para a alimentação de dezenas de milhares de militares que por aqui passaram, e muito mais. Enfim, um património sem igual.

A inscrição da Cidade-Quartel Transfronteiriça de Elvas na Lista do Património Mundial da UNESCO incluiu o centro histórico da cidade, o Aqueduto da Amoreira e todas as suas fortificações: duas cercas islâmicas, uma dita fernandina, do século XIV, a muralha abaluartada seiscentista que ainda hoje abraça o centro histórico, o Forte de Santa Luzia, o Forte da Graça, do século XVIII, e ainda três fortins construídos no início de Oitocentos, a mando de Wellington.

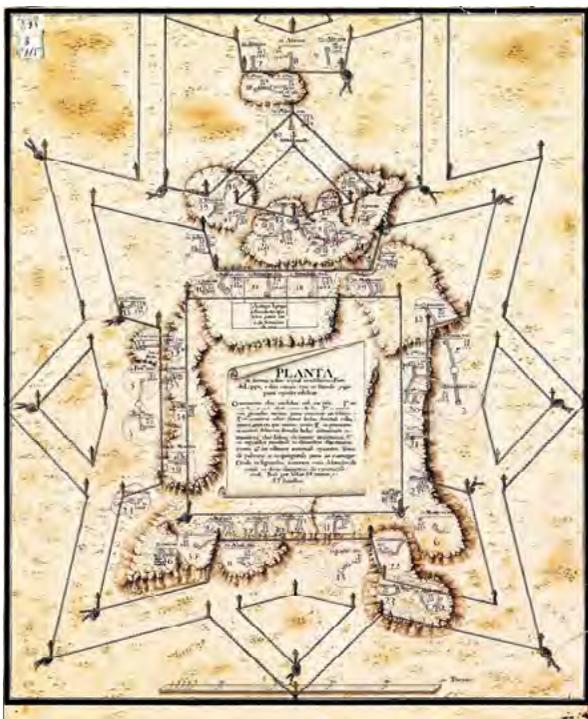
Em 2012, a recuperação do Forte da Graça era em simultâneo uma prioridade, um dever e uma obrigação.

O Forte da Graça, também conhecido como Forte de Lippe, é a joia da coroa do património militar de Elvas. Está localizado numa colina a norte da cidade, que lhe servia como padraço, ou seja, a partir da qual em determinada altura já se conseguia bombardear efetivamente a praça-forte de Elvas.

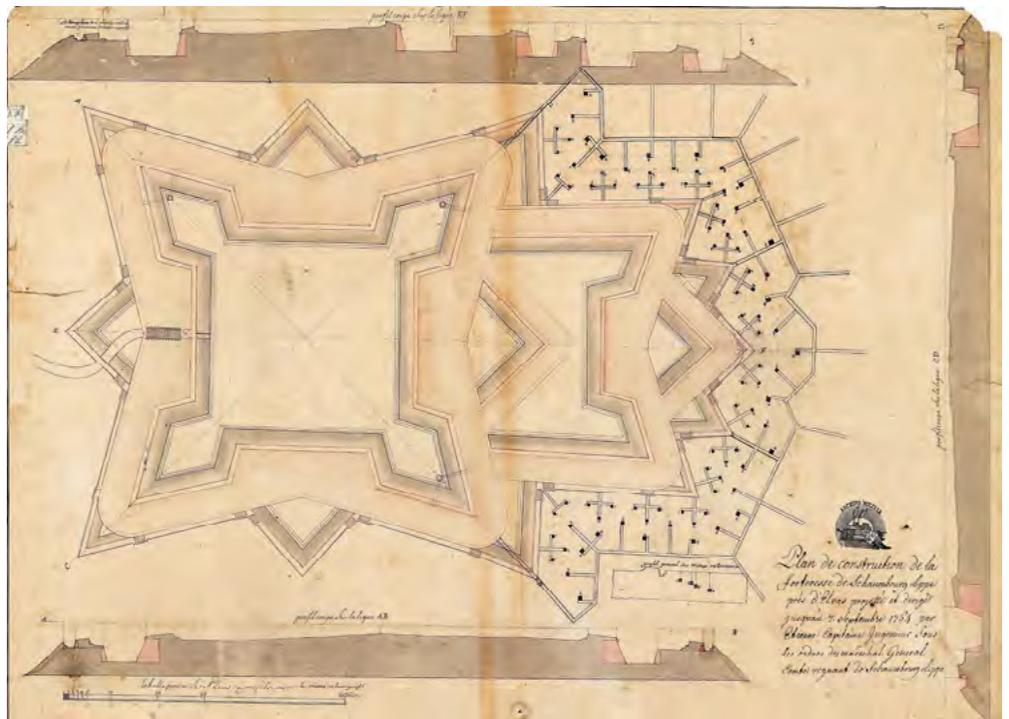
Recuemos no tempo. Em 1370, Catarina Mendes, esposa de Estêvão Vaz da Gama, bisavós do navegador Vasco da Gama, patrocina a construção de uma igreja no topo da colina onde posteriormente se fez o forte. Atribuiu-se-lhe o orago de Nossa Senhora da Graça. Seria uma igreja gótica com um complexo que incluía claustro, cisterna e alguns alojamentos para eremitas, peregrinos e mendicantes.

No século XVII, no âmbito da Guerra da Restauração (1641-1668), esta colina, estrategicamente colocada junto à cidade de Elvas, passa a ter uma maior função militar. Em 1658, o exército espanhol constrói aqui uma fortificação de campanha onde são colocadas duas peças de artilharia que atiram sobre a cidade durante o cerco que antecede a Batalha das Linhas de Elvas travada a 14 de janeiro de 1659.

No século XVIII, a colina de Nossa Senhora da Graça é já



↑
Planta do terreno sobre o qual se edificou o Forte de Lippe, e das quarenta e oito minas e cinquenta e sete forninhos que se fizeram jogar para o poder edificar.
 S.d., século XVIII. Gabinete Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar/DIE.



↑
Plano de construção da fortaleza de Schaumburg Lippe com marcação das contraminas exteriores.
 S.d., século XVIII. Gabinete Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar/DIE.

uma ameaça efetiva para Elvas. Entretanto, em 1762, o Marechal Wilhelm von Schaumburg-Lippe é chamado a Portugal pelo Marquês de Pombal por indicação do Rei de Inglaterra, onde Pombal havia sido embaixador antes de ser primeiro-ministro de D. José. Lippe tem a incumbência de reorganizar o exército português e comandar as tropas luso-britânicas numa nova guerra com o inimigo vizinho. Depois de terminado o período de guerra, Lippe irá iniciar uma viagem de inspeção das fortificações portuguesas pela fronteira luso-espanhola e pelo litoral. Ao chegar à principal praça-forte do Reino, Elvas, apercebe-se imediatamente da necessidade de construção de uma fortificação no Monte de Nossa Senhora da Graça.

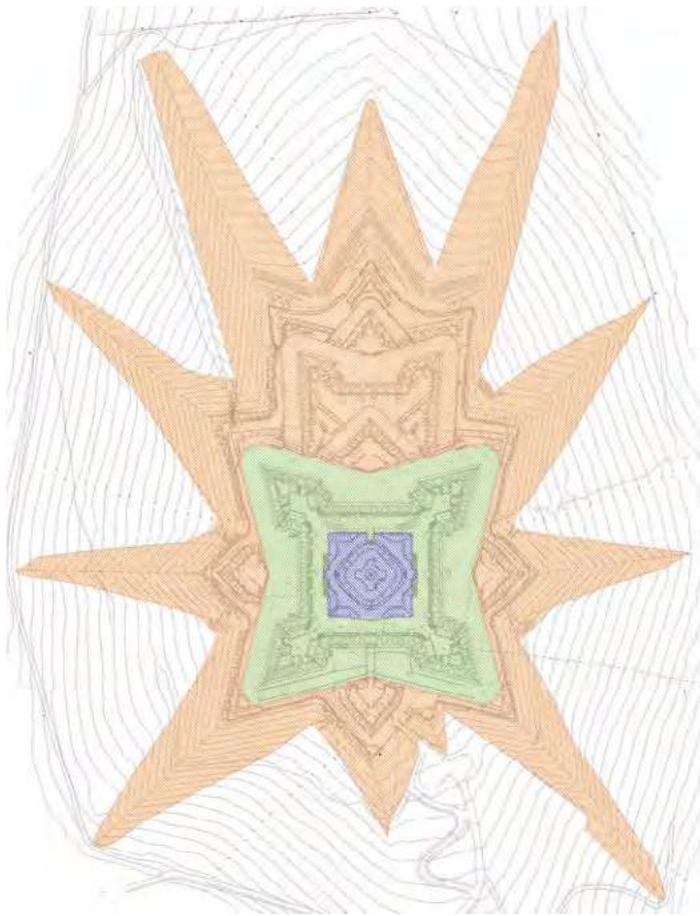
O projeto foi delineado em 1762 e, ainda nesse ano, a ordem de construção é dada ao Tenente-Coronel Eng. Pierre Robert de Bassenond. A direção das obras é atribuída posteriormente ao Capitão Eng. Étienne; no entanto, em 1764, Étienne partiria para Wilhelmstein com o Conde de Lippe para construir a fortificação do mesmo nome. Será o Coronel de Artilharia Guillaume Louis Antoine de Valleré a prosseguir a construção até à sua conclusão, em 1792.

Com a Guerra Civil, de 1828 a 1834, o forte passou a ser aproveitado para prisão política, mais do que duplicando a sua população. Espaços que até então tinham sido utilizados como quartéis, casamatas e paióis passam a ser celas onde os presos se amontoavam. Muitos dos implicados nos golpes que se seguiram até 1851 serão presos no Forte da Graça. Em 1875 seria aqui criada uma Companhia de Correção e em 1894 a Companhia transforma-se num Depósito Disciplinar que recebe tanto presos políticos como militares. O presídio funcionaria até 1975.

Enquadramento do projeto

Os princípios éticos para a conservação e restauro de bens históricos e culturais regem-se por uma diretriz primária, a intervenção mínima e a compatibilidade das soluções, tanto mais quanto menos se conhece o objeto, deixando assim garantida a reversibilidade das ações ou decisões tomadas para futuras gerações. A esta seguem-se outros conceitos que nunca devem ser desassociados da intervenção que se planeia, tal como a integridade do bem, a sua durabilidade no tempo e a durabilidade da ação a realizar, a autenticidade, quer histórica, quer arquitetónica, a vivência, os usos e costumes e a representatividade do momento histórico como materialização da memória viva, entre outros. Cada ação deve ser justificada, planeada, argumentada e, em caso de dúvida, «congelada a decisão» até, em verdadeira consciência, se ser capaz de transmitir um conhecimento pleno sobre a ação a tomar ou deliberar. A análise do testemunho material e das relações invisíveis mas igualmente evidentes na interpretação do objeto construído implicam, neste projeto, pela sua singularidade e grandeza, a libertação dos condicionalismos normalizadores nas soluções propostas.

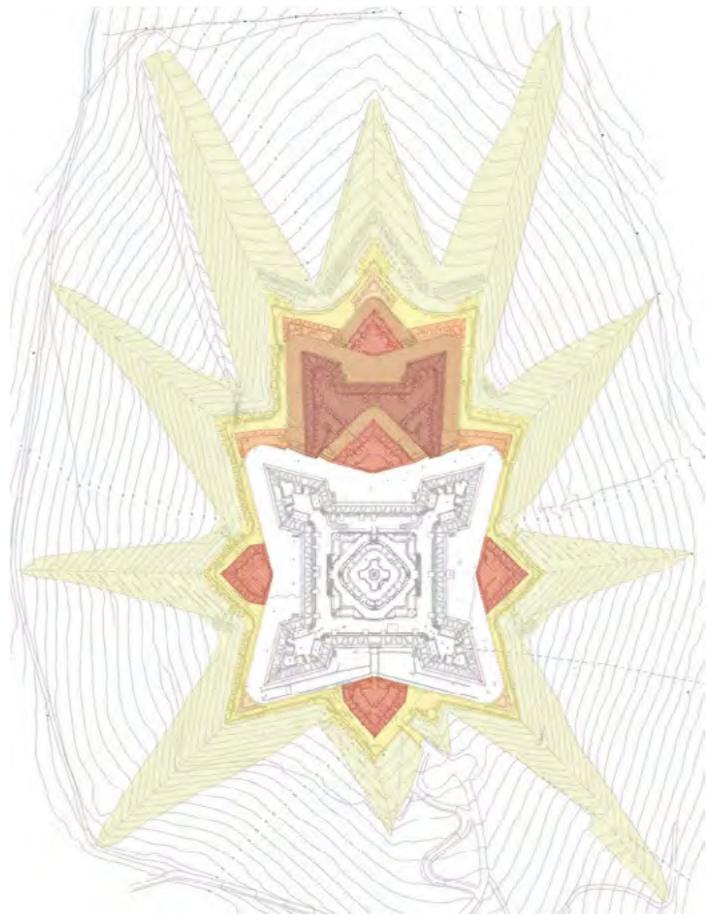
Tratando-se no caso do Forte da Graça da materialização de uma necessidade de defesa do território nacional, considerando-se que qualquer ataque principal seria dado pelo Alto Alentejo e que de facto a experiência já tinha comprovado tratar-se do «palco principal» de batalhas e combates pela facilidade de trânsito e penetração, a arquitetura militar desenvolveu e pôs em prática, neste local, através das mãos de



↑
Três linhas defensivas.

AMR, Levantamientos Arquitectónicos y Arqueológicos SL modificada por In Situ, Conservação de Bens Culturais Lda.

- 1.ª Linha defensiva
- 2.ª Linha defensiva
- 3.ª Linha defensiva



↑
Primeira linha defensiva.
AMR, SL modificada por In Situ, Lda.

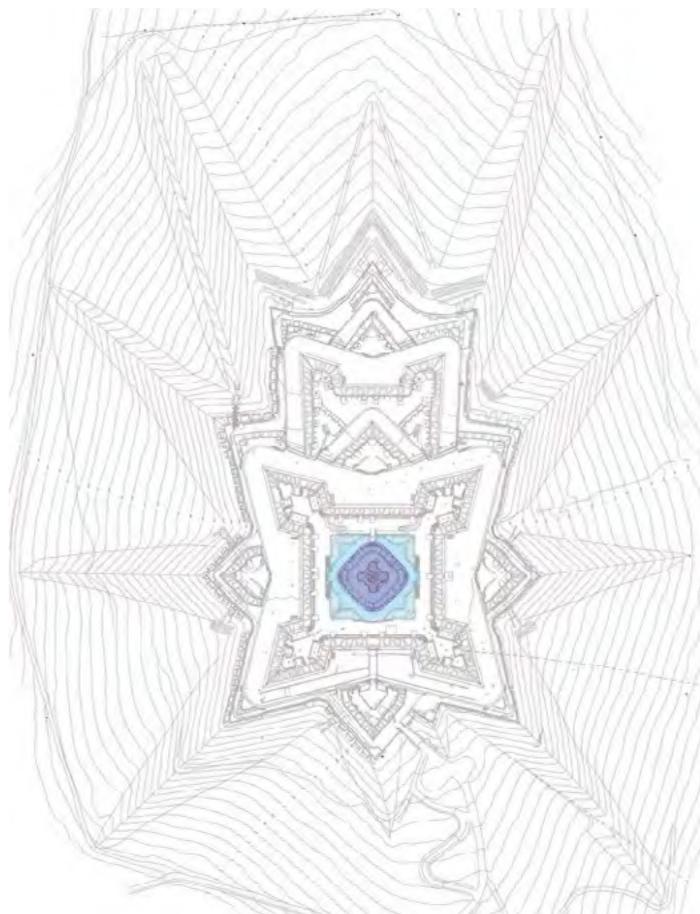
- Esplanadas; Covas de Lobo; Trincheiras; Poternas
- Merlões e abertas; Caminho coberto; Banquetas; Barbetes
- Meias-luas
- Contraguardas
- Revelins
- Hornaveque e revelins a cavaleiro
- Fossos do hornaveque e dos revelins

estrategas e engenheiros militares, um dos maiores exemplos de um sistema de defesa militar inexpugnável.

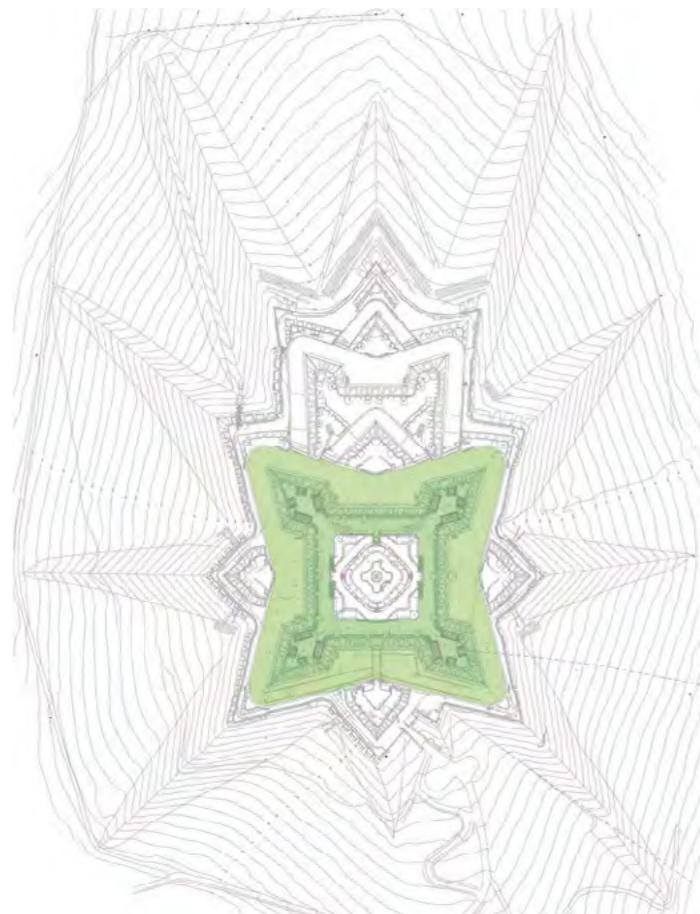
A sua complexidade defensiva; as soluções encontradas para, em caso de ataque e apropriação pelo inimigo, se proceder à destruição de parcelas do próprio sistema, sem nunca perder a autossuficiência, seccionando estruturas e calculando as linhas de fogo não só para o exterior, mas também para o interior; a construção de um intrincado sistema de circulação pelo interior das estruturas defensivas exteriores (revelins); a construção (possivelmente inacabada) de um sofisticado sistema de contraminas sob as escarpas, e todos os sistemas de reforço na defesa das poternas ou entradas dos três sistemas (caminho coberto, fortificação e reduto) com canhoeriras introduzidas em vãos elípticos; os matacães sobre as portas do reduto; a complicação das «acessibilidades» a cada estrutura, desviando e «atrapalhando» os caminhos, no caso do caminho coberto com traveses e no caso dos revelins com estruturas «atravessadas» de portas e gra-

des; o cálculo das necessidades de oxigenação em todas as casamatas dos três sistemas com a construção de colunas de ar; o cálculo da necessidade de aquecimento e da elaboração de alimentos, construindo-se um intrincado sistema de chaminés; os sistemas verticais de comunicação para a projeção dos comandos e o engenhoso sistema de recolha de águas pluviais para os tanques e cisternas; todos eles fazem deste projeto de recuperação um desafio, também ele quase intransponível, ao procurar que as necessidades da musealização de um objeto construído (e segundo as normas vigentes) não se transforme numa «conquista» tão repelida em anteriores contendas no forte.

Igualmente, os materiais a preconizar para a intervenção de conservação e o restauro do objeto deverão ser muito bem ponderados antes de qualquer ação. Os edifícios ou monumentos antigos obedecem a especificidades muito próprias, tendo em conta que muitas vezes são testemunhos «vivos» da arte de «saber fazer», difíceis de reproduzir hoje em dia, ape-



↑
Segunda linha defensiva.
 AMR, SL modificada por In Situ, Lda.



↑
Terceira linha defensiva.
 AMR, SL modificada por In Situ, Lda.



sar da reabilitação das técnicas tradicionais, por parte de pessoal especializado, desenvolvida nos últimos anos. Na maioria dos casos revelam materiais não só difíceis de conseguir, pela extinção dos ofícios, pela globalização de modelos e padronização de materiais, escasseando soluções únicas, específicas, produzidas na maioria das vezes nas regiões por pessoas conhecedoras dos recursos locais. É neste passado que estudamos e compreendemos as formas de construção intrínsecas do lugar e de uma arquitetura ao serviço de uma função (a defesa), baseada na repetição de modelos aprimorados ao longo das gerações, por vezes dando-nos uma lição de sustentabilidade e de pedagogia económica na atitude construtiva, fruto de uma época em que se sabia lidar com os poucos recursos de que se dispunha, sem desperdício material, recorrendo aos mesmos materiais locais para resolver as diversas necessidades construtivas. Através do barro disponível fabrica-se o tijolo maciço das paredes, as tijoleiras para os pavimentos, os tijolos refratários para as lareiras, as lajetas para os telhados; do mi-

neral presente no barro, o pigmento para pintar o vermelho dos lambrins e o ocre para as caições; através da terra mineral fabrica-se o formigão para os merlões dos parapeitos, efetuam-se os enchimentos das abóbadas nas estruturas acasamatadas para amortecimento das explosões; através da pedra resultante das minas criadas para implodir o topo da montanha e assim poder implantar a estrutura arquitetónica efetuam-se os revestimentos das escarpas, a contenção das estruturas em talude e a calcinação das pedras para fabricar a cal.

Em suma, a análise técnica aplicada a este monumento iniciou-se com o enquadramento do contexto geográfico e do momento histórico em que se projetou, passando a uma análise do testemunho material do objeto, das condições de implantação, do sistema de construção e uma análise do estado de conservação global, dando-se início, também, a uma recolha documental e de testemunhos orais de usos e vivências para a definição de um programa museológico, projetando-se novos usos em estruturas selecionadas para o desenvolvi-

mento das atividades culturais e de visitação do monumento, projeto elaborado numa abordagem holística do monumento para a interpretação da sua história (contada).

O forte e a sua constru o

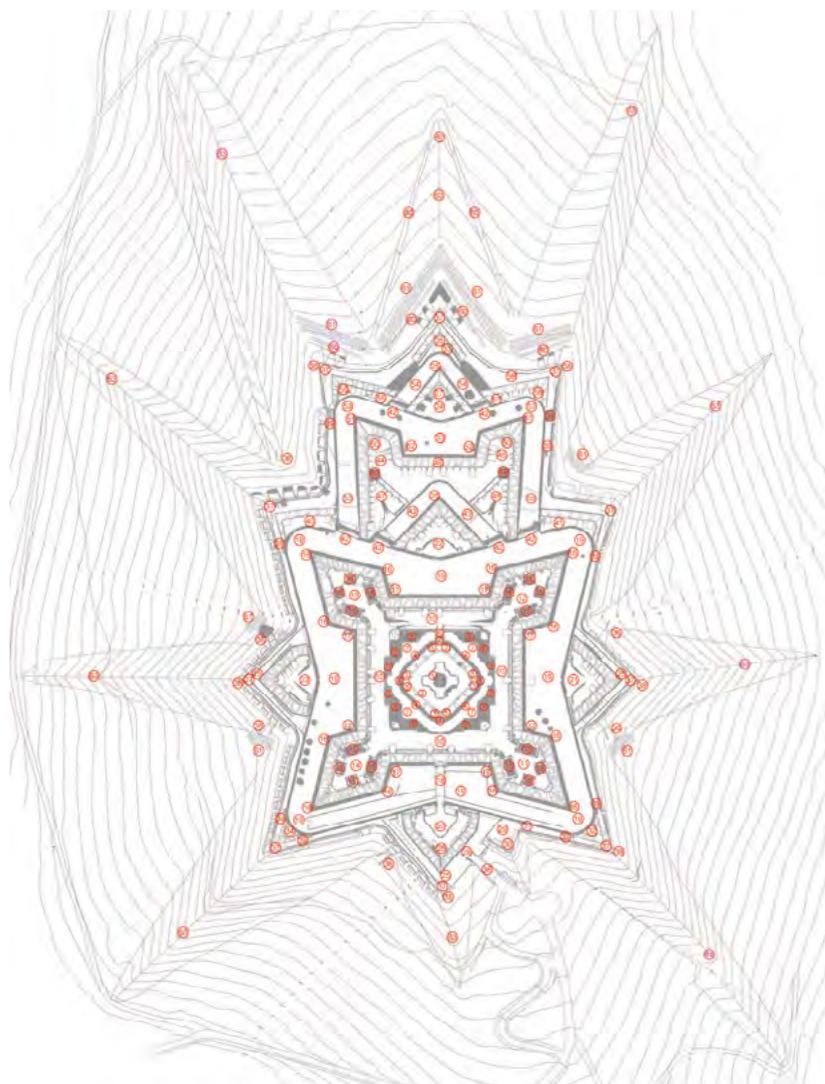
Ao contrário do que se observa nas constru es militares medievais, onde o edificado se molda ao terreno de implanta o, resultando em traçados orgânicos, as fortificações modernas adaptam o terreno às necessidades da constru o.

Os primeiros três anos de constru o, 1763-1766, consistiram em trabalhos de modela o de terreno, tendo para isso sido utilizadas grandes quantidades de pólvora. A preocupa o de «enterrar» o forte, construindo assim uma estrutura acasamatada, resultou na necessidade da abertura de poços e galerias para a coloca o de grandes quantidades de explosivos com o objetivo de acelerar o processo de escava o na rocha, que de outro modo seria extremamente moroso. Os pedidos constantes de barris de pólvora ao Marquês de Pombal eram desculpados lamentando «a transforma o do batalhão num corpo de mineiros tal era a grandeza da rocha».

Igualmente nesse tempo foram abertas as contraminas definidas por Domingos Lavadinho (1929) como galerias que partem das linhas capitais do baluarte da Malefa, meios baluartes do hornaveque e revelim do hornaveque, seguindo por baixo do maciço da esplanada e terminando além do mesmo. Serviam estas galerias para estabelecer os fornilhos (explosivos) que «devem fazer voar o terreno por onde o inimigo há de dirigir o ataque».

Além do seccionamento efetuado no topo do cabeço para a implanta o do forte, também o monte foi esculpido prolongando pela encosta o formato da estrela da planta, criando assim os glacis e definindo a esplanada. Esta configura o de terreno foi obtida não apenas através da escava o mas também pela execu o de zona de aterro com material proveniente da constru o que foi posteriormente coberto com terra. Ao facetar e nivelar o terreno era eliminada qualquer característica morfológica que permitisse ao inimigo abrigar-se, permitindo também uma linha de tiro direta a partir do forte. Após a modela o do terreno toda a esplanada foi coberta com pedra solta, o que, aliado   inclina o do terreno, constituía mais um entrave ao avanço do inimigo. A implementa o de pedra em toda esta área instituía não são um sistema de defesa passivo mas também ativo, pois o impacto das muni es disparadas pelo forte nas pedras transformava-as numa chuva de estilhaços, aumentando o efeito destrutivo sobre o inimigo.

Tipologicamente, a cortina da escarpa, contraescarpa, e paredes dos fossos, assim como de todas as estruturas de revelins, contraguardas, meia-lua e hornaveque, foram revestidos com a pedra sobranete das 48 minas abertas no maciço rochoso do monte da Serra de Nossa Senhora da Graça para edificar o forte de Lippe. Os taludes das escarpas são aproximadamente até 1/3 da sua altura em rocha e os restantes 2/3 em terra contida pela alvenaria de pedra irregular argamassada e coroamento com maços de formiç o de terra, brita e cal. O fosso foi escavado na rocha, por isso as escarpas apresentam quase sempre uma altura em rocha, dependendo da orografia do terreno. As estruturas do forte, mesmo quando não subterrâneas, como no caso do corpo central (reduto), são sempre acasamatadas, ou seja, cheias com terra para garantir o amortecimento do impacto da artilharia inimiga, construindo-se um forte «  prova de bomba».





Planta com identificação das estruturas.

AMR, SL modificada por In Situ, Lda.



Vista aérea do forte onde se observa o perfil em estrela escavado na montanha assim como as diferentes linhas defensivas da estrutura.

Sergiy Scheblykin 2016.

As linhas defensivas

O Forte da Graça apresenta três linhas defensivas. A primeira linha apresenta traçado poligonal composto por onze reidentes dando à fortificação a característica forma de estrela. A primeira linha é constituída pela esplanada, caminho coberto, barbetes, hornaveque, meias-luas, revelins e contraguardas. A segunda linha defensiva consiste no perímetro abaluartado, constituído por baluartes e cortinas. Por fim, a terceira linha defensiva integra o reduto central e a casa do governador.

As três linhas defensivas são definidas por dois fossos de grande dimensão, o fosso principal que separa a primeira linha defensiva do perímetro abaluartado e o fosso secundário que estabelece a separação entre o perímetro abaluartado e o reduto central. Inseridos na primeira linha defensiva existem ainda outros três fossos que isolam o hornaveque e os revelins da Malefa e do hornaveque.

Como complemento da primeira linha defensiva, na zona a norte, mais plana e, por conseguinte, acessível, foram construídas na esplanada trincheiras escavadas no terreno e revestidas por pedra e covas de lobo cobertas por silvas.

As trincheiras, para além de permitir a defesa exterior e daí abrir fogo em caso de investida contra o forte, direccionavam o inimigo para pontos mais bem defendidos. As covas de lobo consistem numa estrutura negativa com perfil semiesférico revestidas a pedra com 1,5 m de profundidade. São dispostas em linhas paralelas desencontradas, dificultando o avanço da infantaria e cavalaria, também direccionando o inimigo para pontos mais bem defendidos, nomeadamente as duas aberturas situadas no extremo norte, atualmente entaipadas. Originalmente, estas abertas permitiriam a saída de tropas para as trincheiras e, em caso de retirada dos defensores, tornavam-se igualmente o único ponto de entrada. A colocação de um canhão neste ponto que disparasse munição de estilhaço (metralha) era de extrema eficácia. Igualmente, em todas as poternas (zonas de entrada), identificam-se covas de lobo.

A primeira linha de defesa incorpora ainda o caminho coberto. Esta estrutura é assim definida, não por se tratar de uma estrutura coberta, mas sim por fornecer proteção aos soldados dos tiros vindos do exterior, designando-se o muro que delimita o caminho por parapeito. Embora a altura do muro variasse, a altura do parapeito mantém-se constante devido à existência da banqueteta. A banqueteta consiste numa plataforma de altura variável com pavimento em terra compactada e talude também em terra revestido com pedra argamassada. O acesso à banqueteta faz-se através de pequenas escadas que apresentam um espaçamento entre elas que ronda os 3 m. Esta distância deve-se ao facto de o tiro de mosquete ser pouco preciso, sendo necessário fazer fogo concentrado com um número mínimo de três soldados. Este espaçamento permitia a fácil circulação de nove soldados – três a disparar, três a recarregar a arma e três já com a arma recarregada, preparados para subir à banqueteta para efetuar o próximo disparo.

O parapeito é um muro definido pela face interior dos merlões e muros de entaipamento das abertas que se encontram dispostos alternadamente, definindo o perímetro em estrela da fortificação. Possui mais de uma centena de abertas entaipadas que, em caso de necessidade, poderiam ser desentaipadas para possibilitar o tiro de canhão ou de fuzil.

Identificam-se três tipologias de merlão no caminho coberto: merlões constituídos por monoblocos de formigão/taipa militar, merlões com o perímetro construído em formigão e preenchimento interior com terra compactada e merlões com a mesma configuração dos anteriores mas com o preenchimento em terra, revestido por uma camada de tijolo e argamassa com fins impermeabilizantes, no caso em que existem estruturas habitáveis nos níveis inferiores. Os merlões apresentam o topo inclinado acompanhando a inclinação da esplanada permitindo assim uma melhor deflexão das balas de canhão.

O caminho de circulação percorre na totalidade o perímetro da fortificação, sendo, como o nome indica, o caminho por onde se efetua a ronda em torno do forte. Este é definido pelo parapeito e banquetetas por um lado e pela contraescarpa pelo outro.

As guaritas de planta circular são consideradas estruturas defensivas em tempo de paz, estando localizadas nos ângulos salientes do perímetro exterior da fortificação. A sua construção pouca ou nenhuma proteção oferece contra um tiro de canhão, e a própria configuração interior e disposição das frestas não permitem o disparo desde o interior da estrutura. Estas estruturas servem sim de ponto de observação para os soldados, servindo apenas de guarida contra as intempéries.

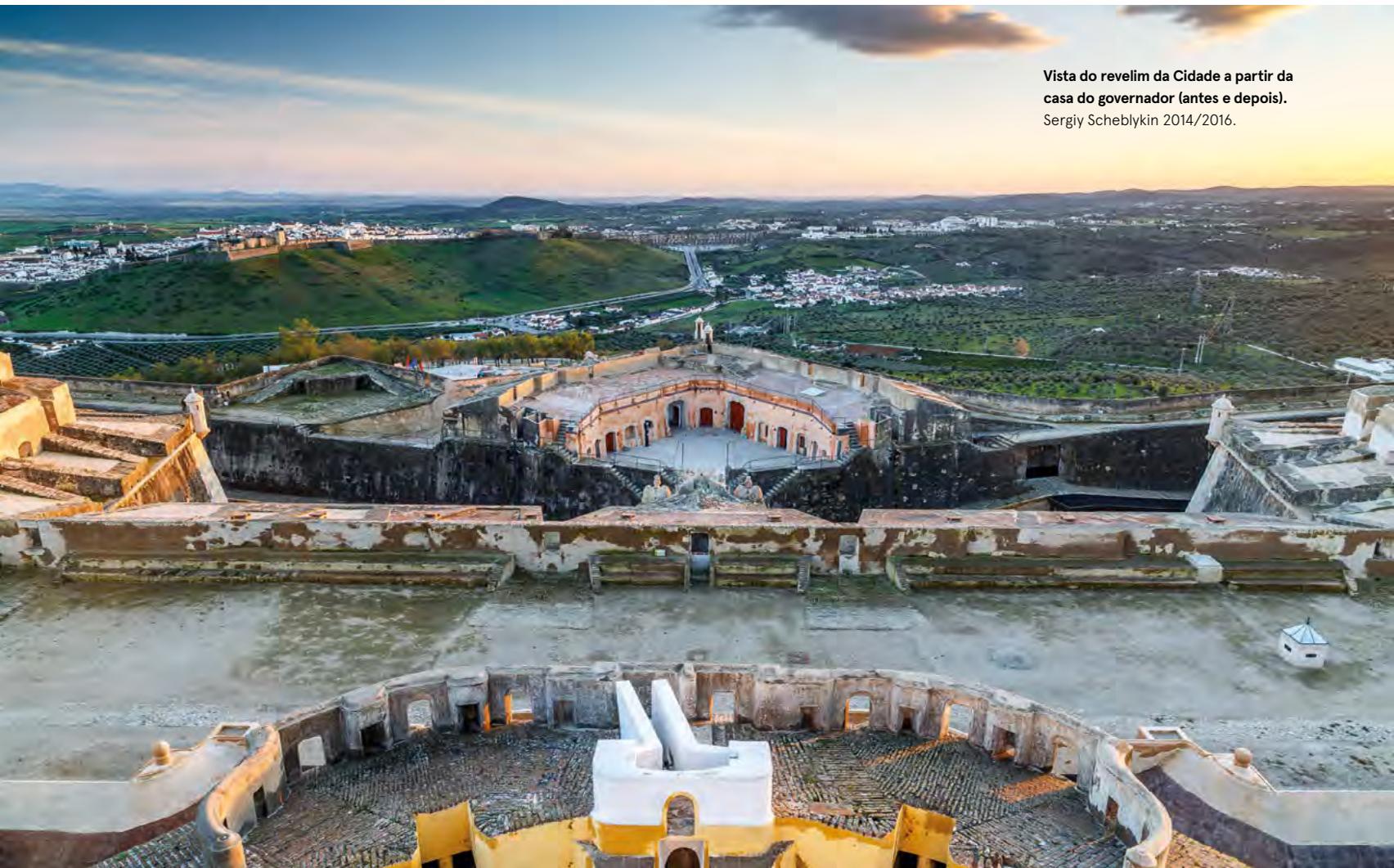
Os barbetes consistem em plataformas de canhão sobrelevadas que permitem a realização de tiro sobre a muralha em pontos onde o disparo à altura do caminho coberto através das abertas não se mostrava eficaz, em alcance ou em amplitude de disparo.

Também no caminho coberto surgem os traveses que, em caso da tomada deste, impossibilitavam o tiro enfiado, criando assim subdivisões do caminho coberto. O nome través é erroneamente atribuído a estas estruturas pois, embora a estrutura em alvenaria hoje observável faça parte deste sistema, o través seria uma estrutura em madeira amovível perpendicular ao caminho de circulação. Com a adição de taipais nesta estrutura seria possível vedar o caminho de circulação em caso de invasão do inimigo, evitando assim o tiro enfiado. Esta estrutura seria removida em condições normais de modo a não impedir a circulação e a visibilidade das sentinelas no parapeito.

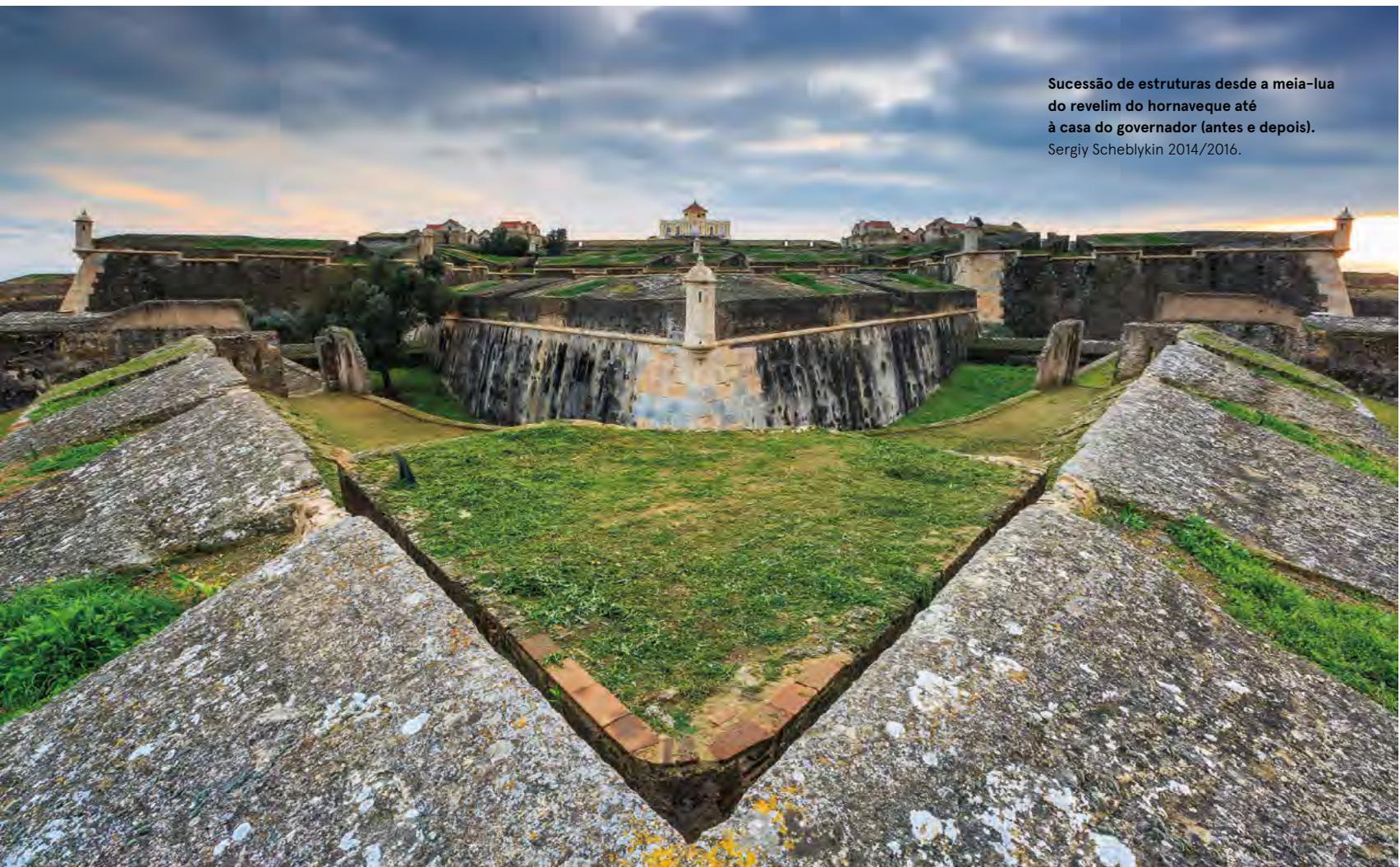
O forte contém sete poternas divididas em quatro tipologias que estabelecem a ligação entre o interior da fortificação e um ponto avançado na esplanada. A poterna por onde se acede ao forte e a poterna que dá acesso à Fonte do Marechal, que consiste numa escadaria subterrânea e um canal central que consistiria de um sistema de recolha de água semelhante ao existente na cisterna do reduto central, estão individualizadas tipologicamente. As outras cinco poternas estão localizadas ao longo do caminho coberto. O acesso ao exterior é realizado em rampa com calçada e estão implantadas perpendicularmente à face dos revelins. O espaço interior encontra-se sob o caminho coberto em galeria subterrânea que acompanha a inclinação da esplanada. A entrada destas estruturas é defendida por covas de lobo.

Embora receba a mesma denominação, as poternas nas fortificações modernas cumprem uma função diferente das





Vista do revelim da Cidade a partir da casa do governador (antes e depois).
Sergiy Scheblykin 2014/2016.



Sucessão de estruturas desde a meia-lua do revelim do hornaveque até à casa do governador (antes e depois).
Sergiy Scheblykin 2014/2016.

poternas medievais. Enquanto as poternas medievais são pontos de fuga localizados em locais de difícil acesso, nas fortificações modernas as poternas assumem um papel de defesa ativo, funcionando como canhoneiras cobertas e estabelecendo uma bateria avançada numa cota mais baixa que permite complementar o sistema defensivo superior.

Inseridos na primeira linha defensiva, situados frente às cortinas da fortificação abaluartada, estão os cinco revelins; a norte o revelim da Malefa e o revelim do hornaveque, a sul o revelim da Cidade, a nascente o revelim de Badajoz e a poente o revelim de Santo Amaro.

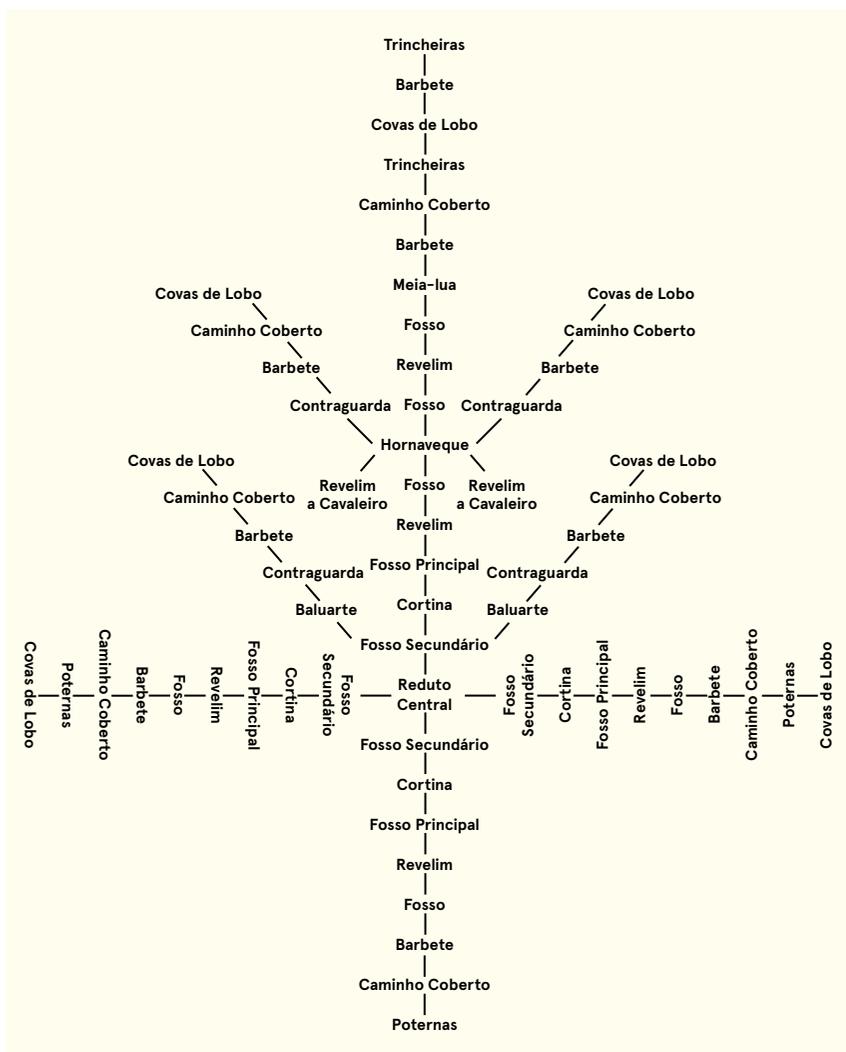
Os revelins, uma estrutura defensiva utilizada para proteger as cortinas, dividem-se em duas tipologias diferentes, ambas com gola retilínea. Os revelins de Badajoz, da Malefa e do hornaveque apenas possuem faces, resultando numa estrutura de planta quadrangular irregular, enquanto os revelins da Cidade e de Santo Amaro possuem faces e flancos, dando origem a uma estrutura de planta pentagonal irregular. Estas duas soluções derivam das necessidades de cobertura de tiro do revelim, dependendo das características morfológicas do terreno envolvente.

Os revelins dividem-se em terraplano superior e inferior, sendo a ligação em rampa. Apresentam coroamento de merlões e no intervalo destes identificam-se as aberturas, podendo estar associadas a plataformas de canhão ou servirem apenas para observação ou tiro de fuzil. Para aumentar a capacidade defensiva destas estruturas, os revelins podem apresentar barbets. Junto ao parapeito, entre as plataformas para canhão, as banquetas permitem o tiro de fuzil por cima do parapeito. Estas estruturas incluem ainda compartimentos com a função de paiol e estruturas atravessadas que serviriam de área tampão a quem quisesse aceder aos revelins através do caminho coberto. O ângulo flanqueado, definido pelas duas faces do revelim, apresenta cunhal em pedra com guarita assente em mísula. Sendo os revelins independentes, o acesso a este far-se-ia através de escadas em madeira que poderia facilmente ser removida em caso de ataque. Era igualmente possível aceder aos revelins através dos fossos por meio de dois lanços de escadas de um tiro.

O revelim da Cidade, devido à sua localização e função, apresenta características que o distingue dos restantes, sendo esta a entrada para o interior do forte através da porta do Dragão.

A norte, envolvendo o revelim da Malefa, desenvolve-se o hornaveque com braços retilíneos longos, dois meios baluartes e cortina com guaritas nos ângulos flanqueados e de espalda. Esta estrutura apresenta igualmente coroamento de merlões com plataformas para canhão em todo o seu perímetro. Nas extremidades dos meios baluartes ostenta dois barbets. A meio dos braços retilíneos do hornaveque estão construídas duas canhoneiras cobertas e a sul do hornaveque dois revelins a cavaleiro que constituem uma plataforma elevada com paióis subterrâneos, possibilitando, em caso de tomada do terraplano, abrir fogo sobre este. Em frente ao hornaveque foi construído o quinto revelim do hornaveque com a função de proteger a cortina.

Por sua vez, em frente do revelim do hornaveque foi construída a meia-lua do revelim do hornaveque, tendo também a função de defender a estrutura anterior. No forte existem mais duas destas estruturas elevadas, a meia-lua do baluarte de Santo Amaro e a meia-lua do baluarte da Cidade que fazem respetivamente a proteção do ângulo flanqueado do baluarte de Santo Amaro e do baluarte da Cidade. As meias-luas encontram-se



↑
Esquema da sequência defensiva.
In Situ, Lda.

Todas as estruturas apenas apresentam proteção de disparos vindos do exterior, podendo ser destruídas pelas estruturas subjacentes em caso de conquista por parte do inimigo.

↓
Vista aérea do perímetro abaluartado - 2.ª linha defensiva.
Sergiy Scheblykin, 2016.



localizadas à frente de baluartes ou revelins, fazendo a proteção dos ângulos flanqueados destas estruturas. Esta estrutura pode ser descrita como um minirrevelim, apresentando, no entanto, gola circular. Embora durante a ocupação mais recente do forte tenham sido construídas escadas de metal que permitiam o acesso ao topo destas estruturas, o acesso original era feito lateralmente através de uma estrutura de madeira amovível.

Com uma função semelhante à da meia-lua, as contraguardas, quatro no perímetro da fortificação, para além de protegerem o ângulo flanqueado fazem também a proteção da face do baluarte ou meio baluarte. As contraguardas nascente e poente do hornaveque fazem a proteção dos respetivos meios baluartes. A contraguarda do baluarte da Malefa e a contraguarda do baluarte de Badajoz fazem a proteção dos respetivos baluartes.

Sob o caminho coberto e os revelins estende-se uma galeria de 1200 m de comprimento seccionada em tramos por paredes interiores com frestas para o tiro. Esta configuração permitia que, em caso de invasão das galerias, fosse possível estabelecer pontos de defesa em cada um destes seccionamentos. Estas galerias apresentam frestas de tiro que abrem para o fosso principal.

O fosso principal envolve toda a segunda linha defensiva subdividindo-se em mais três secções, o fosso do revelim da Malefa, o fosso do hornaveque e o fosso do revelim do hornaveque. Embora as quatro secções assumam o papel de fosso do perímetro exterior, funcionando como uma unidade, estas encontram-se separadas por estruturas atravessadas, que criam diferenças de cota entre as várias secções. Tomada uma secção do fosso, as restantes continuariam a funcionar de forma independente.

As cortinas e os baluartes de Santo Amaro e da Cidade apresentam galerias que funcionavam como casernas. Estes espaços, à semelhança das galerias sob o caminho coberto, apresentam frestas que cumpriam três funções: iluminação, ventilação e defesa. A entrada para estas casernas faz-se através de poternas situadas nas cortinas com porta levadiça. Estas entradas eram defendidas por óculos elípticos situados na base dos flancos dos baluartes por onde se poderia disparar sobre quem estivesse no fosso nas imediações das poternas. Estes óculos também apresentam inclinação de cima para bai-

xo para proteção de disparos vindos do caminho coberto.

Os baluartes e as cortinas caracterizam-se pelo coroa-mento de merlões sendo que no intervalo destes se identificam as abertas, associadas a plataformas de canhão ou apenas para observação ou tiro de fuzil. Paralelamente ao parapeito, desenvolvem-se banquetas que permitiam ao defensor abrir fogo por cima do parapeito. No terraplino existem dezasseis canhoneiras cobertas acasamatadas. O acesso ao terraplino é feito a partir do segundo fosso por lanços de escadas.

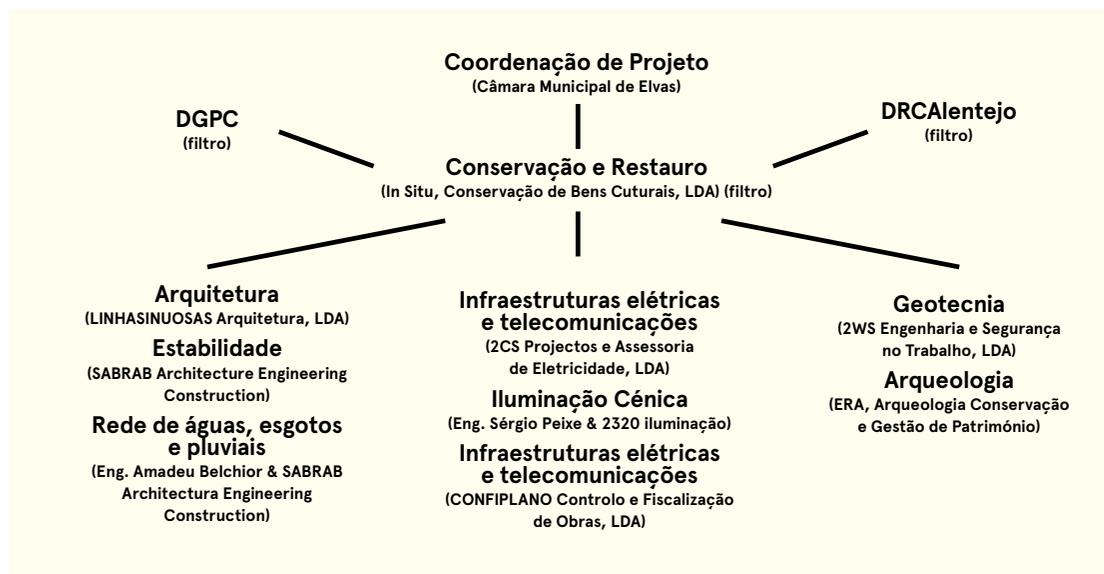
O fosso secundário estabelece a separação entre a segunda e a terceira linha defensiva também denominada por reduto central. Na zona de interseção das cortinas estão localizados os antigos paióis.

O reduto apresenta quatro portais em cantaria com portas de duas folhas em madeira de sucupira reforçadas com ferro. O portal do segundo piso, outrora com uma ponte móvel, estabelece a ligação entre o terraplino da segunda linha defensiva e o segundo piso do reduto central da terceira linha defensiva. O reduto apresenta cisterna subterrânea com oito reservatórios intercomunicantes abastecidos pela água recolhida no terraço do reduto central.

O primeiro piso é atravessado por dois corredores perpendiculares que se cruzam no centro do reduto, igualando a planta da cisterna, mantendo assim a simetria de espaços vazados e cheios. Estes corredores apresentam cobertura abobadada e decoração em relevo, assim como pinturas de 1959 executadas no âmbito do projeto de remodelação dos quartéis CANIFA – CANIE. Um dos braços da cruz alberga a capela. Ligados a estes corredores existem outros compartimentos de dimensões mais pequenas com frestas para o exterior. Nas fachadas orientadas para os baluartes existem quatro janelões de grandes dimensões. Abaixo destes está a primeira ordem de canhoneiras que disparavam através de óculos elípticos e varriam os corredores de acesso situados nas linhas capitais dos baluartes.

O segundo piso contém a segunda ordem de canhoneiras apontadas para o terraplino da segunda linha defensiva. Através dos compartimentos com canhoneiras acede-se a outros de menor dimensão com frestas apontadas para o terraplino dos baluartes.

O terceiro piso do reduto apresenta terraço com pendente para a recolha de água pluvial para abastecimento da cisterna.



←
Esquema de organização de projeto.
In Situ, Lda.



No que respeita ao sistema defensivo, ostenta oito merlões. Quatro dos merlões são vazados para permitir o disparo em várias direções. Sobre estes, existe um segundo nível de construção consistindo num muro com aberturas por onde os soldados disparavam. No terraço, oito canhoneiras varriam o terraplino da segunda linha defensiva. Sobre o reduto foi instalada a casa do governador. Desenvolve-se em dois pisos habitáveis.

Situados por cima dos portais e dos janelões existem oito matacões assentes em cachorros de pedra. Entre os cachorros eram vertidos os líquidos inflamáveis ou a ferver. Domingos Lavadinho (1928) faz uma interessante descrição do reduto central mostrando o quão inexpugnável este espaço era considerado. «A guarnição ali encerrada, quando se tenha perdido as baterias das golas dos baluartes, e todas as outras, pode ainda fazer uma resistência formidável, e obter uma capitulação honrosa, e não querendo conceder-lha o inimigo, dificilmente será obrigada a render-se, sem que primeiro lhe tenha feito uma mortandade horrorosa, e que tenha pago bem cara a sua teima; porque do mencionado reduto não somente continua a defesa das (linhas) capitais, pelo fogo que sai dos seus óculos elípticos; mas até bate e queima de seus massaculis (matacões) a quantos se afoitarem a chegar às suas portas e janelas...».

O projeto e a sua implementação em obra

Para a implementação do Plano de Recuperação e Adaptação para Desenvolvimento de Atividades Culturais no Forte de Nossa Senhora da Graça, a Câmara Municipal de Elvas contratou projetistas de diversas especialidades para constituir uma equipa multidisciplinar que trabalharia sob a sua orientação, assumindo o papel de coordenação de projeto. De modo a garantir a articulação das diferentes especialidades e as necessidades do bem patrimonial, nomeadamente no que se refere à compatibilidade das soluções propostas, tendo como objetivo um projeto cuja premissa inicial era a intervenção mínima, foram definidos parâmetros rigorosos de trabalho estruturados pela especialidade de Conservação e Restauro sob orientação da Direção Regional de Cultura do Alentejo e da Direção-Geral do Património Cultural.

Após a aprovação do projeto pela tutela e diversos organismos reguladores, a obra foi lançada em regime de concurso público, tendo sido exigido o acompanhamento permanente em obra de técnicos superiores de conservação e restauro para cada especialidade.

Os projetistas, para além do acompanhamento de obra, realizaram a respetiva fiscalização. Este acompanhamento refletiu-se na seleção dos materiais a aplicar, nos planos de ensaio de argamassas e caiações, na orientação de todos os trabalhos de desmonte e demolição, de modo a identificar, salvaguardar e contextualizar todas as variantes, e na definição dos acabamentos finais, tendo permitido a implementação das melhores soluções para cada caso específico da intervenção, dando ênfase à utilização de técnicas e materiais tradicionais, tal como previsto em projeto.

A seleção dos materiais a aplicar em obra foi antecipadamente preparada através dos resultados obtidos no estudo dos materiais de construção realizado pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Esta caracterização pretendeu relacionar os materiais utilizados com os recursos existentes no local, identificar as diferentes técnicas de execução, estabelecer cronologias de aplicação e avaliar o estado de conservação das argamassas e acabamentos.

Foram desenvolvidos ensaios em obra para testar as diferentes combinações de agregados e ligantes de modo a replicar as características mecânicas e estéticas das argamassas originais, garantindo a «trabalhabilidade» das mesmas e conseguindo aproximar os acabamentos identificados para cada uma das estruturas parietais.

Em fase de projeto, foram ainda realizadas sondagens sistemáticas que permitiram identificar a existência de sucessivas campanhas decorativas subjacentes às caiações monocromáticas. Com a consciência de que poderiam existir campanhas decorativas em locais não balizados em projeto, foi imprescindível o constante acompanhamento de todos os trabalhos de remoção de camadas de caiação e de rebocos sem aderência ou coesão. Com esta orientação, definiu-se como objetivo final do trabalho a identificação das diversas peles vestidas pelo monumento, sem que isso constitua uma necessidade de re-



←

Baluarte da Malefa.
André Flores, 2013.

Baluarte da Malefa.
Paulo Carreira, 2015.

Baluarte da Malefa.
Sergiy Scheblykin, 2015.

constituição. Foram igualmente revistos, confirmados e alterados, quando necessário, os traçados de infraestruturas que colocassem em risco pinturas identificadas em fase de obra.

Após uma análise global do edificado foram definidas prioridades para a estabilização da estrutura, nomeadamente: o encaminhamento de águas pluviais e restabelecimento do sistema de recolha de água para a cisterna; a desobstrução de canais e túneis do sistema hidráulico unitário residual; a abertura de entaipamentos que obstruíam as chaminés de circulação do ar; a estabilização e redefinição de estruturas identificadas através de ações de consolidação das alvenarias, o tratamento de pavimentos, caixilharia e serralharia; a estabilização de revestimentos, pintura mural, estuques decorativos e a caição integral de paredes. Para a adaptação a novas funções foram criadas novas infraestruturas para cablagens e quadros novos para a rede elétrica e de telecomunicações. Foi implementada uma iluminação cénica monumental.

FICHA TÉCNICA

Dono de Obra – Câmara Municipal de Elvas

Coordenação – Câmara Municipal de Elvas

Equipa projetista – In Situ, Conservação de Bens Culturais, Linhas Sinuosas Arquitectura, CONFIPLANO Controlo e Fiscalização de Obras (SADI), SABRAB Architecture Engineering Construction, Eng. Amadeu Belchior (Redes de águas e pluviais), 2CS Projectos e Assessoria de Electricidade, Eng. Sérgio Peixe (Iluminação cénica), ERA, Arqueologia Conservação e Gestão de Património

Entidade Executante – RAMALHO ROSA COBETAR, Sociedade de Construções, S. A.

Fiscalização:

Coordenação geral: Eng. Amadeu Belchior

Coordenador de especialidades: Eng. Pedro Reia

Fiscal residente: Eng. Ricardo Trindade

Empresa: In Situ, Conservação de Bens Culturais, Lda.

Coordenação geral de conservação e restauro: Fátima de Llera

Coordenação pintura mural: Belany Barreiros

Fiscal residente: Arq. Paulo Carreira e Agostinho Gimbra

BIBLIOGRAFIA

BERGER, José Paulo; GASPAR, Diogo (coord.) – *Fortificação do Território – A Segurança e Defesa de Portugal do Século XVII ao Século XIX*. Lisboa: Museu da Presidência da República; Exército Português e Câmara Municipal de Elvas, junho de 2013.

BUCHO, Domingos – *Cidade-Quartel Fronteiriço de Elvas e Suas Fortificações*. Lisboa: Edições Colibri, 2015.

BUCHO, Domingos – Justificação para a inscrição das fortificações de Elvas na Lista do Património Mundial. *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: IHRU, n.º 28, dezembro de 2008, pp. 58-67.

BUCHO, Domingos – *Métodos e Escolas de Fortificações Abaluartadas em Elvas*. Lisboa: Edições Colibri, abril de 2010.

FORTES, Manoel de Azevedo – *O Engenheiro Português*. Lisboa: Direção da Arma de Engenharia, t. II, 1993.

GUERRA, Sofia – O Forte de Nossa Senhora da Graça. *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: IHRU, n.º 28, dezembro de 2008, pp. 44-51.

GUERRA, Sofia – *Forte de Nossa Senhora da Graça a Praça de Elvas e a arquitectura militar do Conde de Lippe*. Dissertação de mestrado em Reabilitação da Arquitectura e dos Núcleos Urbanos. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa: 2004.

LAVADINHO, Domingos – *O Forte da Graça*. Elvas: Tipografia Progresso, 1929.

PIMENTEL, Luís Serrão – *Methodo Lusitanico de desenhar as fortificacoes das praças regulares e irregulares, fortes de campanha, e outras obras pertencentes a architectura militar*. Lisboa: Antonio Craesbeeck, 1680. Edição fac-similada de 1993.

SILVA, António Santos; SANTOS, Ana Rita; VEIGA, Maria Rosário – O Forte de Nossa Senhora da Graça, Elvas – Bases para uma intervenção – A caracterização dos materiais. *Pedra & Cal*, n.º 58 Patologia e Reabilitação de Edifícios. Lisboa: GeCorpa, janeiro-junho de 2015, pp. 30-33.

SILVA, António Santos; SANTOS, Ana Rita; VEIGA, Maria Rosário – *O Forte de Nossa Senhora da Graça, Elvas – Estudo dos Materiais de Construção*. Lisboa: LNEC, outubro de 2015.

Porto, cidade em transformação

Manuel Montenegro

Arquiteto, Investigador



↑

Vista do Porto, Humphrey Duncall, 1736.

Jorge Coutinho. Arquivo Câmara Municipal do Porto/
Museu Nacional Soares dos Reis.

O Porto sofreu alterações estruturais ao longo do século XVIII. A partir da iniciativa de D. Tomás de Almeida, enquanto Bispo do Porto, seguidamente apropriada e transformada por todo o cabido em período de Sé Vacante, o carácter essencialmente medieval da cidade foi definitivamente substituído, entre um muito tardobarroco importado e um neo-clássico precoce, já sob o domínio dos Almadas. Um edifício destaca-se como charneira – o conjunto dos Clérigos, projetado a partir de

1732, por Nicolau Nasoni, para a recém-criada irmandade do mesmo nome. A sua situação no contexto urbano de uma cidade em transição, e o conjunto de personalidades que congregou, iniciaram um processo de recentramento à cota alta. Ao longo de quase dois séculos, o eixo Pena Ventosa-Porto Fluvial foi sendo substituído pelo eixo Santo Ildefonso-Clérigos e contra-eixo Pena Ventosa-Trindade, que ainda definem a centralidade e expansões do burgo.

A semelhança entre as duas primeiras gravuras do Porto, elaboradas em 1668/1669 por Pier Maria Baldi, no âmbito da viagem de Cosme de Medici, e por Humphrey Duncalf, em 1736, no início do período que nos ocupa, mascara uma transformação radical que marcará a imagem da cidade até aos nossos dias.

Em ambas, observa-se a massa urbanizada da cidade do Porto como tema principal de desenho da paisagem. Identificam-se claramente os seus limites construídos, a muralha e suas portas, a sua fachada voltada sobre o rio, a relação entre margens, os edifícios correntes e os edifícios de exceção, a cuidada adequação do conjunto à geografia do lugar. Destacam-se, também, em oposição, grandes áreas não edificadas, espaços livres, cultivados ou arborizados que completam a paisagem da cidade e anunciavam possíveis direções do seu crescimento. Os centros da cidade gravitavam entre o Morro da Pena Ventosa, sede do poder episcopal, com o conjunto monumental da Catedral e do Paço Episcopal medieval, e a Ribeira, com a estrutura portuária e as suas dependências.

Esta cidade, ainda largamente medieval e pouco alterada pelas transformações do gosto e da construção, desde o início da Idade Moderna, vendo-se a braços com um aumento da população (que duplicou, entre as duas vistas) e das rendas (entre o Ouro do Brasil e o Vinho do Porto, que representava metade das exportações portuguesas)¹, esboça processos de urbanização e edificação inovadores, em contexto português que, lenta mas gradualmente, redesenham em definitivo a sua geografia.

Modernização urbana e a chegada de Nasoni

Uma primeira referência é devida às tentativas frustradas de D. Tomás de Almeida, Bispo do Porto, que procurou retomar o projeto camarário de edificar a norte da muralha, no Rossio das Hortas (área da atual Praça da Liberdade), uma nova zona de expansão urbana extra-muralhas². Na sua versão, a pequena praça transforma-se num ambicioso espaço público, qual Praça Maior, de dimensão comparável à de Madrid (cerca de 120 m de lado), rodeada de habitação sobre arcaria. O pouco interesse entre investidores em conjunto com a eleição do prelado a primeiro Patriarca de Lisboa, em 1716, levaram a que a reurbanização da cidade através de grandes projetos fosse abandonada por algum tempo³.

A dispersão dos centros de poder e das rendas no período de Sé Vacante e de ascensão da burguesia mercantil que se seguiu prepararam o campo para estratégias alternativas de renovação da cidade e urbanização das suas periferias imediatas, dando oportunidade a um concurso entre os vários grupos sociais organizados da cidade pela afirmação da sua posição.

É neste Porto, pronto a iniciar uma profunda transformação física e cultural, que desembarca em finais de 1725, aos 34 anos de idade, Nicolau Nasoni, artista natural de San Giovanni Valdarno, cidade-nova na dependência de Florença. Pintor de quadraturas e arquiteto de instalações efémeras por formação (entre Siena e Bolonha), embarca de Malta, onde pintava tetos para o Grão-Mestre, chamado pelo Cabido (já sem Bispo) da Sé do Porto para colaborar como pintor nas obras de modernização da capela-mor.

Nasoni, arquiteto

Vendo a sua capacidade artística rápida e amplamente reconhecida, cimenta relações com os cidadãos mais influentes

do burgo a partir das suas relações com o cabido da Sé. De entre eles, devemos destaque ao Deão Jerónimo de Távora, padrinho dos seus dois casamentos, seu principal mecenas durante as décadas seguintes e responsável máximo do cabido, na ausência de bispo (entre 1717 e 1741).

A partir da pintura da catedral, e na ausência de concorrência qualificada, rapidamente se estende a intervenções na sua arquitetura – porta da Sacristia, escada do claustro, ornamentos do portal e galilé⁴ – e os seus serviços são requisitados pelos membros do cabido para a construção ou ampliação das suas residências urbanas e suburbanas. Inicia trabalho próprio (ou de autoria coletiva, em associação com outros artistas presentes na cidade, como António Pereira, Miguel Francisco da Silva ou José de Figueiredo Seixas), projetando parcial ou integralmente intervenções nas quintas de Santa Cruz do Bispo, Fafiães, Chantre, Ramalde, Prelada ou Freixo, a sua obra maior de arquitetura civil encomendada pelo seu mecenas, nos palácios de São João Novo⁵, do Dr. Domingos Barbosa ou no Paço Episcopal, e nas igrejas do Bom Jesus de Matosinhos, de Santa Marinha de Gaia, de Santiago do Bougado ou na fachada da Misericórdia do Porto (único projeto para o qual subsistem ainda desenhos com alternativas ao construído)⁶.

Algumas características da sua obra

Em todos estes projetos e ao longo de 48 anos de carreira entre nós (até à sua morte), Nasoni desenvolve o barroco portuense a partir da sua formação de não-arquiteto. Podemos pensar que os jogos de escala e de enquadramento que desenvolve profusamente na sua obra são adequados a alguém com formação de pintor de quadraturas – pense-se no contraste entre o volume do Paço Episcopal e a sua envolvente a sul, e a subtil adequação que o mesmo faz com a Sé, a norte, ou no modo como organiza um acesso de grande impacto num contexto urbano densamente urbanizado, sem lhe destruir a escala, no caso da Casa do Dr. Domingos Barbosa. Podemos encontrar traços da sua formação de arquiteto de instalações efémeras na sequência processional que se segue em muitas das suas obras, como no caso do Palácio do Freixo – com portão e pátio de entrada e outro de saída, mediados por uma sala de desmonte no centro da construção, com acesso direto ao balcão do salão nobre através de uma escadaria invertida de lanços divergentes – ou em todos os seus palácios urbanos, com versões mais ou menos complexas de escada imperial. Podemos encontrar na tipologia de ornamento que desenvolve para cobrir os pontos notáveis das suas construções relações com as artes efémeras (a tocha que se petrifica em fogaréu, o vaso que se petrifica em urna, ou as armas do proprietário que se petrificam em elementos escultóricos que povoam as suas intervenções (e ajudam a convencer o cliente da qualidade do projeto ao criar tão próxima ligação entre sujeito e objeto).

Clérigos, a obra que sempre o acompanhou

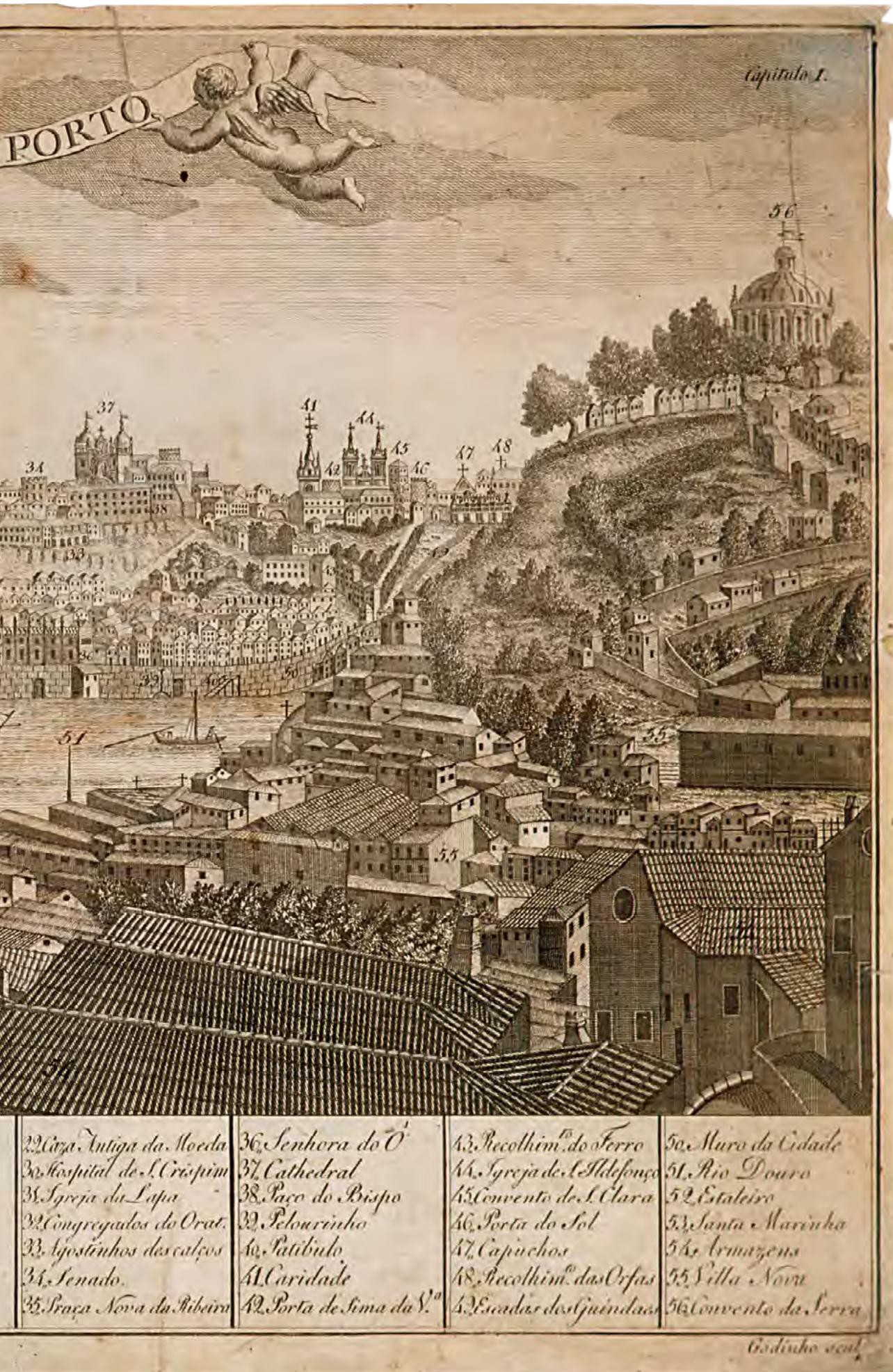
A nova Irmandade dos Clérigos, criada em 1707, resultou da fusão de três confrarias de clérigos já existentes no Porto – Confraria dos Clérigos de São Pedro ad Vincula, Confraria dos Clérigos Pobres de Nossa Senhora da Misericórdia e Congregação de São Filipe Néri. Estabeleceu primeira sede na Igreja da Santa Casa da Misericórdia do Porto (ainda antes da intervenção de Nasoni na fachada do templo) e a sua criação foi oficia-



- | | | | |
|--------------------------|--------------------------|---------------------------|--------------------------|
| 1. Torre da Marçá | 8. Hospital dos Inglezes | 15. Benedictinos | 22. Terceiros Carmelitas |
| 2. Convento de Monchique | 9. Porta dos Banhos | 16. Praça da Victoria | 23. Dominicos |
| 3. Passeio de Miragaya | 10. Gracianos | 17. Igreja da Victoria | 24. Collegio dos Orfãos |
| 4. Quartéis Militares | 11. Porta das Virtudes | 18. Igreja de S. Nicoláo | 25. Igreja dos Clerigos |
| 5. Parochia de S. Pedro | 12. Hospital. Novo | 19. Terceiros Trinitarios | 26. Misericordia |
| 6. Torre da Porta Nova | 13. Terceiros Franciscos | 20. Relação | 27. Porta da Lingoeta |
| 7. Fabrica de Louça | 14. Franciscanos | 21. Porta do Olival | 28. Alfandega |



T. S. Maldonado desin. Porto



←
 Vista do Porto com a Torre dos Clérigos ao centro.
 Teodoro Sousa Maldonado, 1788.
 Carlos Monteiro. Arquivo Documentação Fotográfica/DGFC.



↑
Vista do Porto na viagem de Cosme de Medici. Pier Maria Baldi, 1668-9.
 Arquivo Biblioteca Nacional de Portugal.

lizada em breve de Clemente XI, de 6 de outubro de 1710⁷. As ambições assistencialistas e de domínio na imagem urbana do Porto rapidamente extravasaram o que era possível dentro das instalações da Misericórdia e a Irmandade, sob a presidência de Jerónimo de Távora, Deão da Sé, decide, em sessão ocorrida a 13 de dezembro de 1731, edificar nova construção para a sua sede, com projeto de Nasoni previamente desenhado e então aprovado⁸.

A obra, situada em terreno doado à irmandade, irregular, estreito e comprido, ao longo das muralhas que cedo seriam demolidas, acompanhará Nasoni até ao fim da sua vida, entre a edificação da Igreja (1732-1750), da enfermaria e torre sineira (1754-1763) e a ampliação da capela-mor original (1767-1773)⁹.

Nasoni e o projecto dos Clérigos

A sua obra mais relevante, futuramente símbolo da cidade, aparece-lhe então por intermediação do seu mecenas, D. Jerónimo de Távora, num período em que não teria ainda tido muito tempo para demonstrar as suas capacidades no campo da Arquitectura.

Apesar disso, várias decisões de projecto que adopta desde o início confirmam estarmos na presença de um arquitecto no perfeito domínio da arte da composição.

A edificação da Igreja dá-se em paralelo com a reconstrução da Igreja de Santo Ildefonso, na colina oposta em relação ao Rossio das Hortas (atual Praça da Liberdade) e, ao contrário desta, que se implanta produzindo relações com a envolvente mais imediata, Nasoni implanta o seu projecto contra-natura, voltando costas para a porta da muralha mais próxima (do Olival) e em posição frontal para o que, no futuro, se viria a confirmar ser o centro da cidade. Esta opção, claramente consciente, obrigou-o a desenvolver um complexo sistema de acesso à nave da igreja, através de escadarias e portas laterais, reservando para o ponto onde seria comum encontrar a porta uma pequena capela, dedicada a Nossa Senhora da Lapa¹⁰. Comparar o impacto urbano de uma e outra fachadas, Clérigos e Santo Ildefonso, é clara lição sobre a variedade do pensamento arquitetónico do período e dos diferentes referentes que cada artista tinha por base. O enorme investimento na ornamentação da fachada principal (se comparado com as

laterais), onde se encontra quase todo o vocabulário barroco nasoniano, permite-nos compreender a absoluta certeza que o nosso arquiteto tinha na importância desta aproximação. Os motivos mais arquitetónicos – frontões quebrados e multiplicados em profundidade, conjugados com pilastras desenhadas do mesmo modo, uma multiplicidade de frisos e arquivoltas, molduras, vãos de desenho complexo e nichos para estatuária – são carregados com motivos de natureza mais escultórica ou do domínio da pura fantasia – urnas, fogaréis, grinaldas, festões, pendentives, coruchéus, flores, palmas, panejamentos, conchas ... – criando, em conjunto, uma das fachadas barrocas de maior expressividade da cidade.

Percorrida a teatralidade do acesso, a escolha feita para a tipologia da igreja é também ela bastante inovadora, dado tratar-se de uma nave de planta elíptica, comum desde o início do Barroco mas ainda inédita em Portugal. A estrutura da abóbada apoia em parede simples no piso térreo que se torna dupla a cota superior, desenvolvendo galeria alta em torno do espaço da nave, de provável influência toscana¹¹. A decoração interior com panos e altares em mármore, verdadeiro ou em escaiola, contrasta com pilastras de granito semelhantes às do exterior, suportando uma arquivolta interrompida pelo arco do nártex (com coro alto intermédio) e da capela-mor. Esta última apresenta a versão expandida, mais profunda, em que Nasoni terá trabalhado até ao final da sua vida, para a colocação de duplo cadeiral lateral, um altar de maior dimensão, e uma cripta, onde se coloca como hipótese as ossadas do próprio arquiteto estarem depositadas¹².

O impacto da fachada principal da igreja e a sua cuidada implantação face ao espaço urbano da cidade presente e futura são desenvolvidos na articulação do restante programa nas laterais e tardo da Igreja. Os panos laterais da fachada anunciam a alteração do programa religioso para o assistencial, através da alteração da volumetria (planta poligonal para a nave da igreja e planta rectangular para os restantes espaços, com exceção do espaço de transição para a torre), do ritmo das pilastras ou faixas, da escala dos vãos, da interrupção da balastrada, que coincide com o fim da capela-mor, ponto a partir do qual aparecem novos vãos que interrompem a arquivolta do edifício, diminuindo a sua monumentalidade e a tensão horizontal, de modo a que, no remate do edifício, onde

também termina a base que nivela o acesso ao hospital e à igreja, a enorme torre sineira tenha máximo destaque, tudo recursos de composição de grande interesse e inovação para o contexto portuense¹³.

A torre sineira, símbolo maior da cidade (e durante mais de um século, com 75,6 m, o edifício mais alto do País), apresenta também motivos de composição arquitetónica e urbana de superior interesse. No primeiro caso, pela cuidadosa segmentação da composição em seis tramos, que parecem nascer do anterior, como uma «espiga»¹⁴, arrancando de uma base que dá o mote volumétrico, destituída de ornamento, e crescendo progressivamente em complexidade, especialmente a partir do momento em que está acima da cobertura do hospital e, numa terceira fase, acima da balaustrada, recuando para uma planta oitavada, semelhante à das torres da Casa do Dr. Domingos Barbosa ou do Freixo, em que a construção se torna cada vez mais delicada e profusamente decorada com o mesmo vocabulário da fachada principal. Mas é ao nível urbano que a solução de Nasoni tem efeitos mais interessantes porque, se a fachada principal garante o domínio dos Clérigos sobre o futuro centro da cidade, a sua torre garante-o sobre as suas expansões – alinhada axialmente pela Rua de Cedofeita (aberta contemporaneamente pela recém-criada Junta de Obras Públicas do Porto¹⁵ para o escoamento da cidade para norte), referência para a entrada no Porto fluvial, massa dominante do Campo do Olival, zona de forte expansão da cidade e nova centralidade até ao presente, desde o estabelecimento de um conjunto de equipamentos públicos na sua envolvente.

Nota final

Através deste projeto, Nasoni inverte e revoluciona a geografia da cidade, iniciando um contraponto definitivo ao eixo histórico entre o Morro da Pena Ventosa e a Ribeira através do início do desenvolvimento dos eixos entre Clérigos e Santo Ildefonso, imediatamente exterior à muralha, articulando os três principais rios da cidade – Olival (hoje Cordoaria), Hortas (hoje Aliados) e São Lázaro – que, em conjunto com o eixo entre a Sé e a Trindade, governarão quase dois séculos de expansão urbana do Porto.

O edifício, mesmo que monumento, perde a sua individualidade e torna-se parte de um sistema de ordem superior, na organização racional da cidade. A plena compreensão desta tendência é perfeitamente visível no esforço projetual conscientemente desenvolvido por Nasoni no conjunto dos Clérigos para jogar em duas frentes, de modo a criar relações definidoras de um novo espaço urbano fora de muralhas. De um lado, a fachada de acesso que avança sobre a pendente e estrutura um difícil acesso através de uma solução tipologicamente inovadora e, do lado oposto, no tardo da igreja, uma segunda frente urbana, com a presença da torre sineira que se estrutura como foco da expansão urbana do norte da cidade, facto comprovado pela centralidade que lhe é dada na primeira gravura posterior à sua construção – a de Teodoro de Sousa Maldonado, em 1788.

NOTAS

1. FERRÃO: 1997, pp. 149 e segs.
2. *Idem*, pp. 154 e segs.
3. *Idem*, p. 155.

4. BRANDÃO: 1987, pp. 29-30.

5. Existe contrato anterior à chegada de Nasoni, assinado por António Pereira, mas duvidamos que este mestre pedreiro tivesse a formação necessária para a versão do projeto que está construído. Nesta atribuição, tal como na de várias outras obras de arquitetura da Sé do Porto, discordamos da tese de J. J. Ferreira-Alves – vd. FERREIRA-ALVES: 1988-1990, vol. 1, p. 53 e segs.

6. Para uma lista mais completa da obra vd. BRANDÃO: 1987, pp. 23-76.

7. COUTINHO: 1965, pp. 15-24.

8. *Idem*, pp. 38-50.

9. SMITH: 1966, p. 83.

10. É importante referir que o atual primeiro lanço da escadaria data de intervenção de 1827 na sequência da demolição das muralhas e da abertura da Rua da Assunção. O lanço primitivo era semicircular, centrado no acesso à capela do patamar intermédio e seria muito mais eficaz na solução da difícil topografia do sítio onde Nasoni escolheu implantar o acesso. Vd. SMITH: 1966, p. 88.

11. *Idem*, p. 91.

12. As ossadas presentes foram identificadas e procede-se neste momento à pesquisa por descendentes vivos de Nasoni, de quem se perdeu rasto. Da versão original da capela-mor não há informação absolutamente fiel, com exceção do que parece ser uma representação desse espaço num dos painéis da igreja.

13. As janelas a interromper a balaustrada para quebrar a escala de um edifício são ainda um dispositivo usado atualmente, nomeadamente no edifício Bonjour Tristesse, em Berlim, do arq. Álvaro Siza, ou na sede do BPI, no Porto, do arq. Alcino Soutinho.

14. SMITH: 1966, p. 131.

15. João de Almada e Melo, primo direito do Marquês de Pombal, é enviado para o Porto para controlar o motim fruto da criação da *Companhia Geral das Vinhas do Alto Douro*, um dos cinco monopólios criados pelo Marquês na sequência do terremoto de Lisboa e que largamente financiaram a sua reconstrução. João de Almada, à semelhança dos projetos de melhoramentos planeados para a capital, estabeleceu em 1758 a nova Junta das Obras Públicas do Porto, responsável pelos desenvolvimentos urbanos do Porto ao longo do século seguinte. Quanto à criação deste monopólio e a chegada deste personagem alteraram os desígnios da cidade, poderia ser objeto de muito interessante debate...

BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho; ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da; LOUREIRO, Olímpia Maria da Cunha – *Nicolau Nasoni. Vida e Obra de Um Grande Artista. Breve Resumo*. Porto: [s. n.], 1987.

COMUNE DI SAN GIOVANNI VALDARNO [et al.]. *Niccolò Nasoni. Um Artista Italiano no Porto. III Centenário do Nascimento*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1991.

COUTINHO, B. Xavier – *A Igreja e a Irmandade dos Clérigos*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1965.

FERRÃO, Bernardo José – *Projecto e Transformação Urbana do Porto na Época dos Almadás, 1758/1813. Uma Contribuição para o Estudo da Cidade Pombalina*. Porto: F.A.U.P. publicações, 3.ª ed., 1997.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime – *O Porto na Época dos Almadás. Arquitectura. Obras Públicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2 vols., 1988-1990.

NONNEL, Anni Günther (coord.) – *Porto: 1763/1852 a Construção da Cidade entre Despotismo e Liberalismo*. Porto: F.A.U.P. publicações, 2002.

RAGGI, Giuseppina – A formação bolonhesa de Niccolò Nasoni: algumas antecipações. *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: D.G.E.M.N., n.º 14, março de 2001, pp. 32-41.

SMITH, Robert C. – *Nicolau Nasoni, Arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte, 1966.

Vista geral. Torre.
Luís Ferreira Alves, 2016.



Restauro e recuperação da Igreja e Torre dos Clérigos

João Carlos dos Santos

Arquiteto, Coordenador Geral do Projeto

A singularidade e relevância patrimonial da Igreja e Torre dos Clérigos consagraram-nas como símbolo da cidade do Porto. Carecia contudo de estruturas de apoio para a sua interpretação e musealização que permitissem a abertura e fruição pública de todos os espaços. Apesar do razoável estado de conservação o conjunto edificado apresentava sinais de degradação no património móvel integrado, nas estruturas de madeira, nos revestimentos, com infraestruturas

obsoletas, usos que alteraram a matriz original, estruturas de apoio desadequadas, obras inacabadas e alguns espaços desaproveitados. Em 2013, por ocasião da comemoração dos 250 anos, dá-se início a uma intervenção de restauro e recuperação do conjunto edificado e do património móvel e integrado, com o objetivo de criar as condições necessárias de acolhimento e receção dos visitantes e tornar acessível ao público o seu espólio.

Projeto e obra

A singularidade e relevância patrimonial da igreja e torre dos Clérigos consagraram-na, desde longa data, como símbolo da cidade do Porto. Carecia contudo de estruturas de apoio para a sua interpretação e musealização e que permitissem a abertura e fruição pública de todos os espaços.

O conjunto edificado contempla a igreja de planta elíptica, a casa do despacho e a enfermaria (corpo central), que se desenvolvem nas traseiras da capela-mor e culmina singularmente na torre.

Para contextualizar este projeto e obra é necessário ter presente a diacronia da sua construção.

Em 31 de maio de 1731, a Irmandade dos Clérigos decide construir uma igreja no terreno baldio do sítio da Cruz da Cassoa, no antigo Campo do Olival, na cidade do Porto.

A construção da Igreja dos Clérigos foi iniciada em 1732, sob o risco do arquiteto italiano Nicolau Nasoni, tendo sido concluída em 1749.

Em 1758 foi concluído o corpo central onde se localizam a casa do despacho e a enfermaria, esta última com o objetivo de acolher e assistir na doença e na pobreza os mais necessitados, tendo a construção da torre terminado em 1763.

O edifício desenvolve-se em cinco pisos de estrutura idêntica, salientando-se, para além da igreja, um grande espaço central que se repete nos pisos mais nobilitados e uma escadaria monumental que permite a comunicação vertical entre todos os pisos. Mais recentemente, uma parte do corpo central foi adaptada e usada como residência paroquial.

A Igreja e a Torre dos Clérigos foram classificadas como monumento nacional em 1910.

Não querendo fazer uma descrição exaustiva de todas as intervenções realizadas no imóvel desde a sua construção, existem contudo intervenções que merecem destaque e que são essenciais para a compreensão das opções do projeto.

A adaptação de alguns compartimentos do corpo central para residência paroquial, a introdução de uma nova escada em madeira e a execução de algumas paredes divisórias em tabique alteraram significativamente a organização funcional do corpo central.

Durante as décadas de 60 e 80 do século xx foram realizadas algumas intervenções mais profundas, destacando-se as obras realizadas pelo Estado na envolvente exterior. A introdução de uma estrutura de betão armado e de uma laje aligeirada na cobertura da igreja e corpo central, substituindo integralmente a cobertura preexistente, é a alteração mais intrusiva.

A sacristia também foi objeto de algumas intervenções destacando-se a introdução de um estrado em madeira colocado sobre o pavimento em granito preexistente e a pintura das paredes com uma cor que contrastava de forma exuberante com a pintura dos outros espaços do imóvel.

Foram removidos rebocos de algumas paredes do corpo central conferindo a estes espaços uma rusticidade artificial.

Apesar do razoável estado de conservação o conjunto edificado apresentava alguns sinais de degradação em especial no património móvel integrado, nas estruturas de madeira dos pavimentos, nos revestimentos, com infraestruturas obsoletas, usos que alteraram a matriz original, estruturas de apoio desadequadas, obras inacabadas e alguns espaços desaproveitados.

O projeto foi precedido da elaboração de um diagnóstico que incluiu a realização de inspeções e ensaios que permitiram conhecer, com grande rigor, os sistemas construtivos e



Novo acesso pela rua da Assunção.
Luís Ferreira Alves, 2015.



Vista da igreja.
Luís Ferreira Alves, 2016.

estruturais existentes e avaliar o seu estado de conservação identificando as principais patologias.

Foram realizadas diversas sondagens para avaliar o estado de conservação do edifício, em especial da estrutura dos pavimentos e caracterização construtiva e travamento de algumas paredes. No que se refere à estrutura dos pavimentos, após remoção de algumas tábuas de soalho junto às paredes exteriores e interiores, foi possível identificar o posicionamento e dimensão das vigas de madeira e avaliar o estado de conservação das entregas.

A realização de «janelas» de observação e limpeza em vários locais permitiu, entre outros, identificar os diversos tipos de materiais, policromias e outros dados relevantes para a elaboração do projeto.

A intervenção, entendida num âmbito alargado de restauro e recuperação de todo o conjunto edificado e do património móvel e integrado, teve como objetivo melhorar as condições de acolhimento e receção dos muitos visitantes e tornar acessível ao público o seu espólio bibliográfico, iconográfico, escultórico e decorativo.

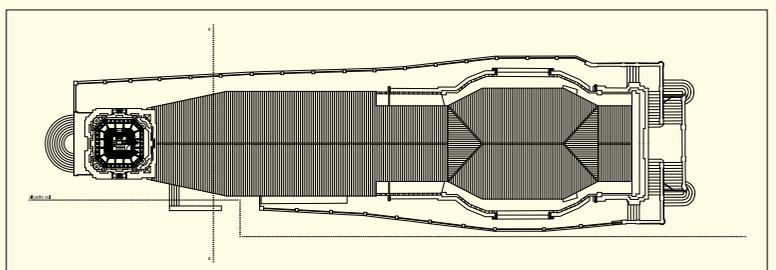
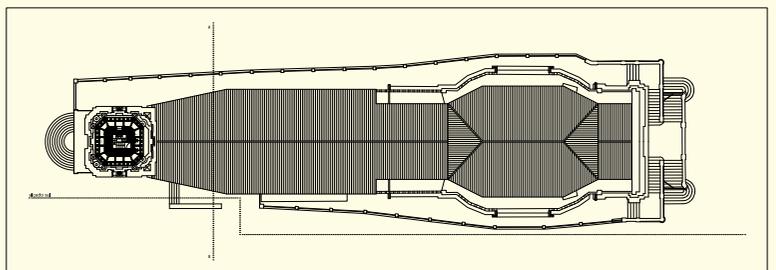
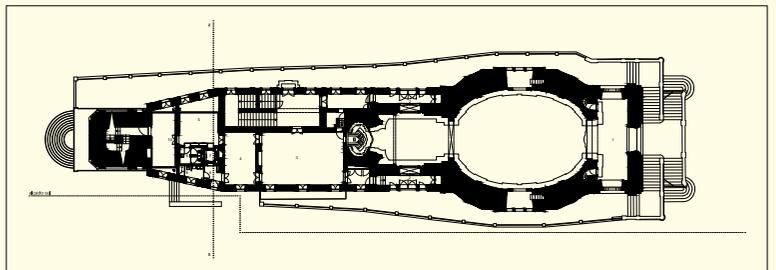
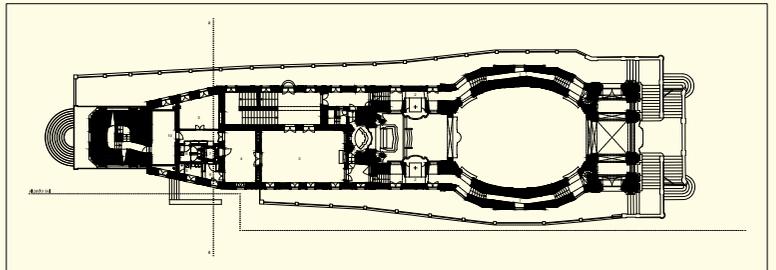
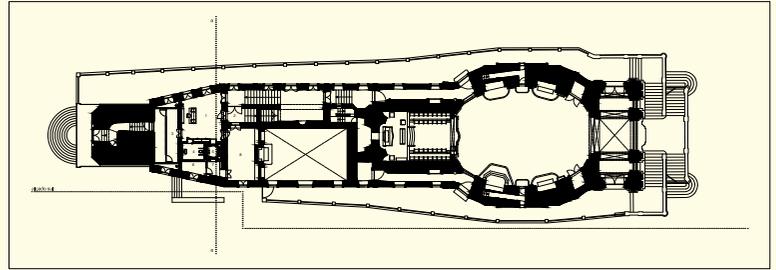
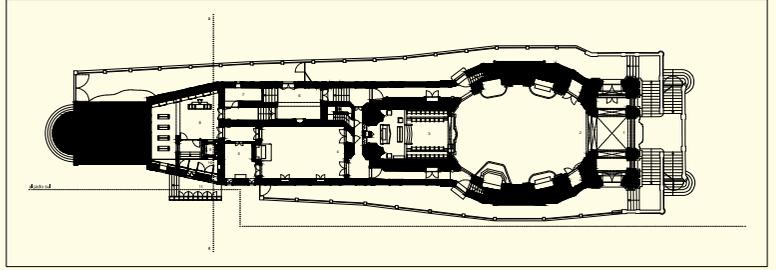
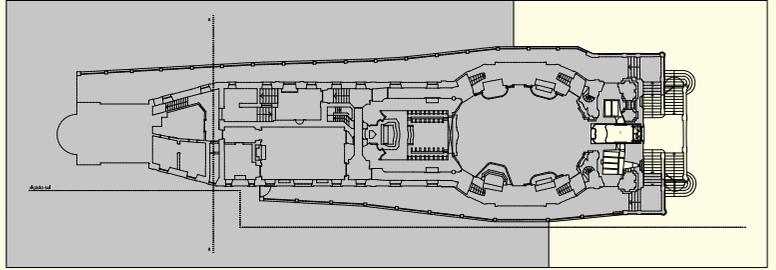
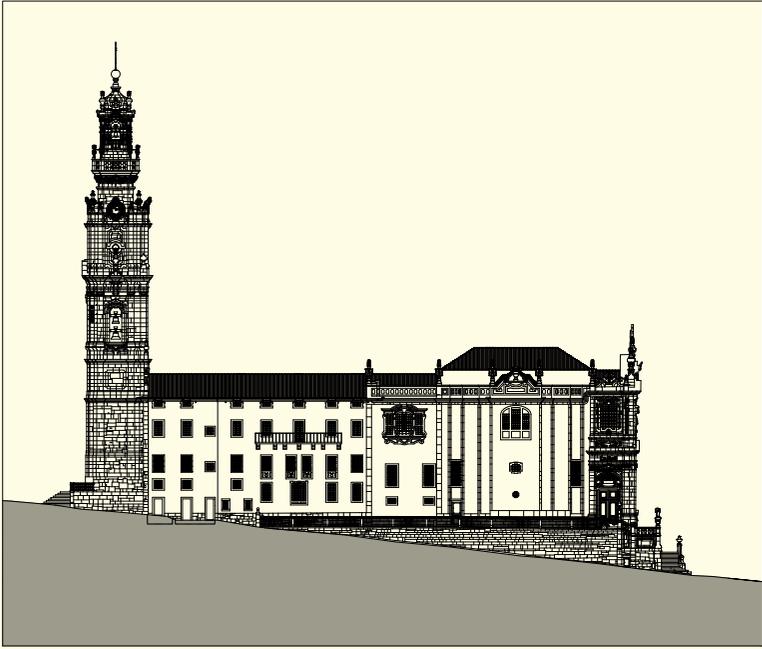
A primeira intervenção, neste âmbito, corresponde ao restauro e recuperação da Capela de Nossa Senhora da Lapa, uma pequena capela localizada no piso térreo, com acesso ao nível do patamar da escadaria que se desenvolve para a Rua dos Clérigos e que não tem qualquer comunicação com o interior da igreja. A porta de entrada desta capela, quase sempre fechada, confundia-se muitas vezes com a entrada principal





Igreja, nave.
Luís Ferreira Alves, 2015.





↑
Clérigos, Desenhos.
Alçados, Norte e Sul

↗
Clérigos, Desenhos.
Plantas, Pisos -1 a 5



da própria igreja, induzindo erradamente o visitante a pensar que esta última se encontrava sempre encerrada.

O projeto procura resolver e contrariar a ideia de que a igreja estaria sempre fechada ao culto e à cidade, restaurar e recuperar o espaço que apresentava sinais de degradação e deslocar a «Cruz de Cassoa», que ali se encontrava, para um contexto expositivo e de maior visibilidade no corpo central do edifício.

A intervenção mínima incluiu o restauro e recuperação da capela e do seu património integrado, dotando este espaço de um guarda-vento em vidro, com uma linguagem contemporânea e de grande imaterialidade, que não toca nas preexistências (apenas pousa na parte superior da cornija em gesso), e que permite não só melhorar as condições de conservação e iluminação natural da capela como criar uma antecâmara de acesso e visualização da mesma, com a porta em madeira permanentemente aberta.

Foi dotada de iluminação adequada em suportes próprios, tendo-se implementado um sistema de videovigilância e deteção de intrusão que permite manter a capela aberta de forma autónoma e segura.

Para restituir a dignidade a toda a fachada foi removido o gradeamento exterior, de construção mais recente, devolvendo à porta original a escala e visibilidade com que foi concebida.

A intervenção incluiu ainda a introdução de sinalética interpretativa e de orientação com o intuito de direcionar o visitante para as portas laterais de acesso à igreja.

A igreja, apesar do razoável estado de conservação, apresentava um conjunto considerável de patologias no património integrado (retábulos, sanefas e demais elementos em talha dourada e em mármore), nas paredes e tetos com pinturas de fingimento (escaiola) e metais, entre outros. Após um cuidadoso registo, inventário e seleção do património móvel existente, foi necessário remover ou recolocar algumas imagens nos locais de culto, que do ponto de vista iconográfico e litúrgico eram os mais adequados.

Do conjunto de intervenções realizadas na igreja destacam-se pela sua importância:

- > o restauro do pavimento em madeira, que foi pontualmente desmontado e recolocado para permitir a passagem de infraestruturas entre o soalho e os antigos taburnos;

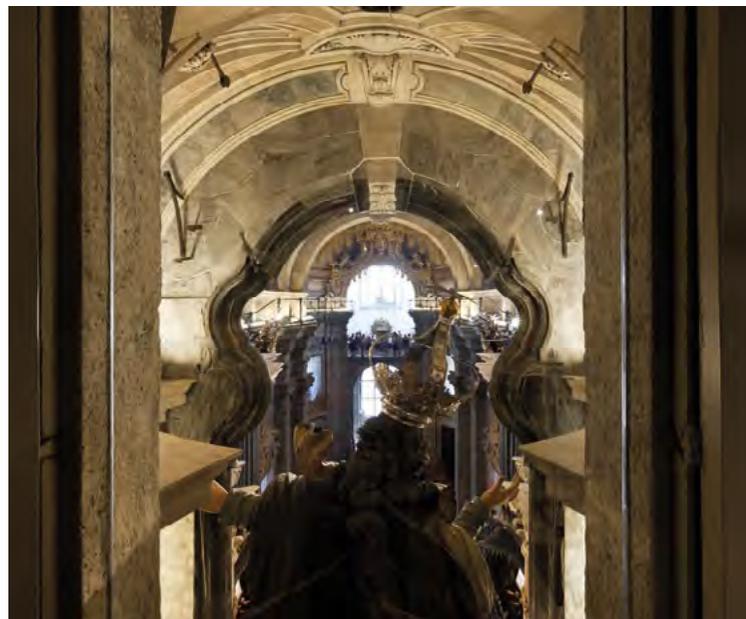
- > o restauro dos retábulos em talha dourada, das imponentes sanefas, dos púlpitos, dos varandins, e do cadeiral da capela-mor, que incluiu, entre outras, operações de limpeza, fixação do revestimento em destacamento, estabilização, integração volumétrica, nivelamento e integração cromática com folha de ouro;

- > o restauro do retábulo-mor, executado com diversos tipos de mármore, que foi objeto de uma limpeza profunda, procedendo-se ao reposicionamento e consolidação estrutural da pedra de fecho do arco;

- > o restauro dos dois órgãos de tubos existentes na capela-mor, que já não funcionavam há alguns anos, e que foram cuidadosamente desmontados para serem restaurados em oficina e posteriormente remontados no local, peça a peça, até à restituição de toda a integridade física e sonoridade;

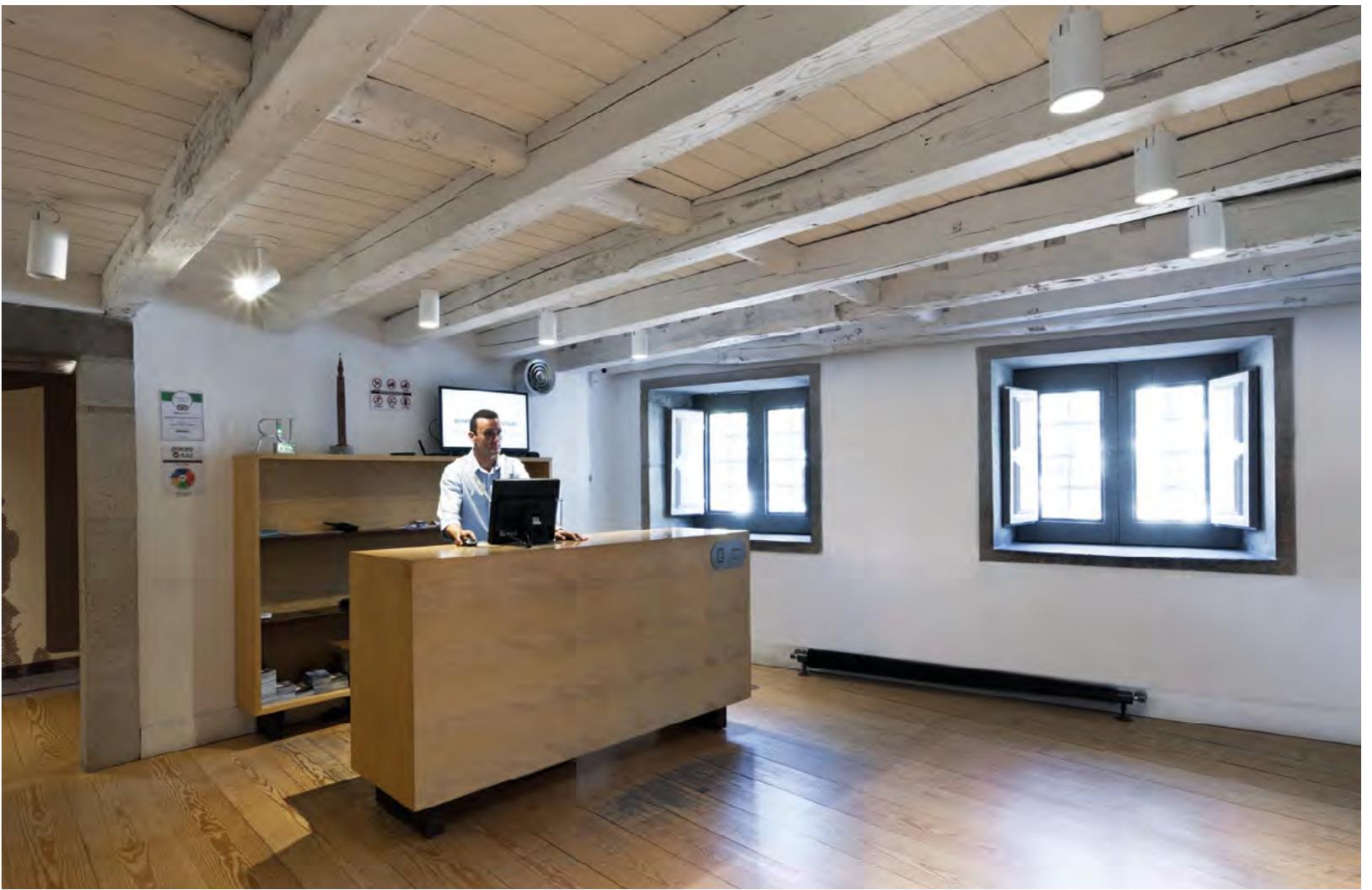
- > o restauro das inúmeras esculturas existentes em madeira policromada ou com pinturas de fingimento, que fazem parte do valioso património iconográfico e litúrgico da igreja;

- > o restauro das pinturas sobre tela ou madeira que, de forma isolada, ou integradas nos retábulos em talha dourada, contribuem para a unidade do conjunto.



↑
Museu do Cristo, vão do altar-mor.
Luis Ferreira Alves, 2015.

Escada principal.
Luis Ferreira Alves, 2015.



Portaria.

Luís Ferreira Alves, 2016.

Sala da Irmandade.

Luís Ferreira Alves, 2016.

De destacar também o trabalho de restauro de todas as pinturas de fingimento ou escaiolas existentes na cúpula da igreja que simulam de forma exemplar a cantaria de granito, o mármore e os restantes elementos decorativos deste magnífico teto.

Foram instaladas novas infraestruturas de iluminação, áudio, telecomunicações e segurança integrada que tiveram em conta todas as condicionantes decorrentes da presença deste valioso património, que não permite a abertura de roços nas paredes e tetos deste espaço.

A sacristia, que apresentava índices de humidade elevada, em especial no pavimento, foi objeto de uma intervenção mais profunda, tendo sido removido o estrado de madeira que alterava a escala e leitura do património integrado deste espaço (altar, arcaz, mesa de mármore e relógio).

Foi executada uma impermeabilização do pavimento e ventilação periférica das paredes para impedir o aparecimento de humidades ascensionais prejudiciais à conservação do espólio e aspeto visual de todos os revestimentos dos paramentos existentes. Este tipo de intervenção foi igualmente realizado nos restantes espaços do piso térreo à exceção da igreja que apresentava um pavimento ventilado de forma eficaz.

A sacristia preserva assim a sua funcionalidade e integridade, com o património móvel e integrado restaurados, com um tratamento museográfico que inclui a exposição de peças relevantes deste espaço usando como suporte expositivo os próprios móveis, o arcaz, a mesa e os dois armários embutidos ali existentes.

Para suprir as necessidades estruturais e de acessibilidades, fez-se um novo acesso pela Rua da Assunção, que permite aceder à loja e estrutura de acolhimento, tirando partido do carácter pedonal e comercial da rua. A introdução de um elevador garante a acessibilidade a pessoas com mobilidade reduzida a todos os pisos do imóvel de forma cómoda e rápida.

Uma vez no interior o visitante pode ser direcionado para o percurso cultural de entrada livre, que inclui a igreja e a sacristia, ou direcionado para a portaria, no primeiro piso, de onde se poderão fazer dois percursos: o percurso museológico e expositivo, onde está instalado o Museu do Cristo, e o percurso panorâmico, que contempla a torre e os espaços expositivos anexos.

O percurso museológico e expositivo desenvolve-se em dois pisos, com acesso através da escada principal ou em alternativa através do elevador. No segundo piso pode visitar-se a sala da irmandade, a sala do cofre e o cartório, e percorrer as galerias laterais por onde se acede ao coro alto e se pode observar a igreja. Neste espaço existe também um pequeno núcleo museológico que contextualiza o espaço e atividades culturais da igreja. No terceiro piso está instalado o Museu do Cristo, através do qual se pode aceder a duas varandas e apreciar o pormenor das pinturas de escaiola do teto abobadado da igreja. O quarto piso está reservado a áreas técnicas e administrativas.

Os espaços anexos à torre, que se repetem em todos os

pisos, funcionam como bolsas de descompressão, aumentam a capacidade de acolhimento de visitantes e permitem que a visita tenha um complemento interpretativo sobre a história da Irmandade dos Clérigos, da vida de Nicolau Nasoni, e da arquitetura de Nasoni no Porto e arredores.

A preservação das características construtivas do edifício, em especial das soluções estruturais presentes, foi um dos objetivos primordiais do projeto.

O estado de conservação dos pavimentos, em especial do vigamento estrutural de madeira, foi determinante para as opções tomadas. A estrutura de madeira foi restaurada e reposicionada, preservando as suas características, introduzindo apenas um «duplo» pavimento (teto e pavimento), que permite introduzir o isolamento acústico e a passagem de infraestruturas. É também neste espaço que passam os tirantes de reforço estrutural. Nas zonas de água, que correspondem aos sanitários públicos existentes em todos os pisos, vestiários, copa e área técnica, foram usados painéis compósitos de madeira e cimento e materiais de impermeabilização e isolamento acústico adequados.

Também os sistemas construtivos existentes foram preservados e restaurados com recurso a técnicas tradicionais, movendo e reposicionando alguns elementos sem os desmontar, mantendo a sua integridade física.

Do mesmo modo a estrutura dos pavimentos em madeira foi mantida ou cirurgicamente substituída, com recurso a próteses de madeira do mesmo tipo ou com reforços estruturais em madeira, de forma a preservar o carácter do conjunto, salvaguardando e preservando a sua memória.

Os revestimentos das paredes foram preservados e restaurados tendo sido substituídos apenas quando o estado de conservação não permitiu a sua manutenção. As paredes sem reboco, existentes nalguns compartimentos junto à torre (alvenaria à vista), foram mantidas e pintadas com tinta à base de silicatos.

A intervenção contemplou ainda a instalação de novas infraestruturas de iluminação, áudio, telecomunicações, segurança integrada e sistemas de aquecimento e renovação de ar com o objetivo de melhorar os padrões de conforto térmico e eficiência energética bem como a instalação de um para-raios no ponto mais alto da torre.

Tirando partido da colocação do elevador e das instalações sanitárias que se repetem em todos os pisos, foi criado um ducto vertical por onde passam a maioria destas infraestruturas tendo-se assumido à vista as condutas de insuflação e extração de ar por detrás dos painéis expositivos. A área técnica está localizada no último piso, não tendo qualquer expressão visível no exterior do edifício.

A instalação de um sistema de gestão de fluxos permite melhorar as condições de acesso e segurança da visita à torre.

A colocação de estrados, guardas metálicas e um leitor de paisagem permitem melhorar as condições de segurança, fruição e contemplação da magnífica vista da cidade do Porto.

Os Clérigos – uma igreja, uma torre, uma viagem ao intangível. Projeto de musealização

Catarina Providência

Produção cultural – Cariátides, Produção de Projetos e Eventos Culturais, Lda.

Gabriella Casella

Curadoria – Cariátides, Produção de Projetos e Eventos Culturais, Lda.

Miguel Palmeiro

Design – Miguel Palmeiro Designer



Exposição *Christus* – sala 1, *Paixão de Cristo*.

Exposição *Christus* – sala 2, *Viagem das Formas*.

Luis Ferreira Alves, 2015.



Exposição *Christus* – sala 3, *Fragmentos*.

Luis Ferreira Alves, 2015.



Vista da Sala do Cofre e da Sala do Despacho.

Luis Ferreira Alves, 2015.

Vista da exposição de apoio à subida da Torre, piso 2
dedicado à vida e obra de Nicolau Nasoni.

Luis Ferreira Alves, 2015.





O projeto de musealização do conjunto arquitetónico dos Clérigos, fruto da parceria entre diferentes áreas como o *design*, a curadoria e a produção cultural, permitiu transformar a «polimatia» preexistente da sua arquitetura e do seu património integrado num discurso que, sendo diverso, se tornou, através da museografia, provido de unidade. O esforço de inventário, estudo e produção de conteúdos, realizado durante cerca de um ano por uma equipa de especialistas, a par da estreita articulação com o projeto de reabilitação arquitetónica do Arq. João Carlos dos Santos, permitiu identificar pontos-âncora e linhas de orientação do público dentro do edificado, resultando na criação de três percursos distintos, mas complementares. Privilegiando um *design* lacónico procurou-se encontrar o equilíbrio entre a necessária fluidez de públicos e a comunicação eficiente dos conteúdos propostos.



«Prefiro os que me criticam, porque me corrigem, aos que me elogiam, porque me corrompem.»

Santo Agostinho

Premissas projetuais

A musealização de espaços que estão distanciados do sistema cultural que os gerou apresenta implicações específicas, uma vez que, enquanto objetos arquitetónicos, desenvolveram a sua existência ao longo do tempo, tendo muitas vezes modificado a sua função ou o seu aspeto. Pertencem, pois, ao tempo da arquitetura, um tempo sujeito a acelerações e recuos.

O espaço e o tempo que determinam uma obra arquitetónica não se extinguem com a sua eventual degradação, pois o fio que liga o edifício ao lugar e à cidade dificilmente se quebra, o que, no caso dos Clérigos, se revelou evidente, sobretudo pela sua forte ligação ao imaginário urbano portuense. Para além deste valor simbólico, e enquanto objeto arquitetónico, os Clérigos constituem-se como um lugar muito especial, onde o olhar no espaço se cruza, se dobra, se dilata e se divide.

A revelação desta *multiplicidade de perspetivas* (simbólica e arquitetónica) oferecida pelo conjunto tornou-se no princípio orientador do projeto de musealização.

«[...] surgem novos objectos, extraordinários, temerários, animadores de grandeza, que emocionam e perturbam os costumes. [...] Testemunhos do desejo de saber mais. [...] Dos novos factos surge uma poesia violenta e esplendorosa.»

Le Corbusier¹

Arquitetura, espólio e estratégia museográfica

O conjunto arquitetónico dos Clérigos, que engloba a igreja, a casa da Irmandade (composta pela enfermaria, casa do despacho e cartório) e a torre, foi construído sob o risco do arquiteto italiano Nicolau Nasoni no século XVIII, durante um longo período de 47 anos, recheado de várias contrariedades, derivadas da topografia do terreno em que se ergue, de erros de construção e de questões judiciais que foram surgindo.

A igreja começou a ser edificada em 1732, sendo concluída em 1749; no entanto, só foi benzida em 12 de dezembro de 1779, pois a capela-mor teve de ser totalmente refeita devido à ampliação de que foi alvo, em relação ao projeto primitivo. Em 1750 iniciaram-se as obras da casa dos clérigos, sendo concluídas em 1759.

A torre só começou a ser construída em 1754, ficando terminada em 1763. De 1767 até 1773 procedeu-se à referida reconstrução da capela-mor, seguindo-se outros pequenos arranjos, vindo as obras a ser dadas como inteiramente concluídas em 1779, com a sagração da igreja (dedicada a N.ª S.ª da Assunção) pelo bispo D. Frei João Rafael de Mendonça.

A singularidade compositiva e a relevância artística da igreja e da sua torre, consagraram-nas como ex-líbris da cidade do Porto, tendo sido classificadas como monumento nacional por decreto de 16 de junho de 1910.

O valor simbólico que este conjunto assumiu ao longo do tempo no imaginário coletivo portuense, bem como o facto de parte do imóvel ter sempre estado fechado ao cidadão comum, impregnou de grande expectativa e, conseqüente responsabilidade, a forma como a museografia se envolveria na sua «reapresentação» pública.

A estratégia museográfica considerou desde logo que o edifício tinha, antes de mais, a função de acolhimento de grandes fluxos de pessoas, cerca de 1500 por dia, maioritariamente interessadas em «subir à torre», mas que, dada a qualidade arquitetónica e decorativa dos restantes espaços, deveria conseqüir articular percursos diferenciados que permitissem ao visitante fruir do conjunto, tornando o *todo* mais significativo que a simples *soma das partes*.

Em primeiro lugar, e resultado do programa de reabilitação, surgiram três espaços contíguos à escadaria de acesso à torre, que serviram como «bolsas de descompressão» para a gestão do fluxo de público e para os quais se propunham pequenas exposições temáticas e de enquadramento da Torre e do seu arquiteto. Aqui, foi necessário a apresentação dos conteúdos de forma apelativa e eficiente na sua função (visita com cerca de 10 minutos), destinando-se um tema por espaço: 1.º piso – a Irmandade dos Clérigos, 2.º piso – Nicolau Nasoni, vida e obra, 3.º piso – O projeto da torre e a arquitetura de Nasoni no Porto.

Em segundo lugar revelava-se importante valorizar um vasto e heterógeno património integrado, que fora alvo de intervenção de conservação e restauro no âmbito do projeto de reabilitação, e que compreendia dezenas de objetos sobretudo de arte sacra (paramentos, pintura, escultura), mobiliário, bem como ourivesaria religiosa e civil.

Por forma a adequar objetivos e meios à finalidade do projeto, foi necessário, em primeiro lugar, fazer uma avaliação sobre a qualidade e a particularidade deste espólio, sistematizando-o, de modo a identificar o interesse relativo e absoluto das peças, elementos basilares para o processo de interpretação, procurando dar destaque às peças mais características, reforçando o seu valor afetivo ou artístico para que, isolada ou conjuntamente, ajudassem o visitante a compreender o espaço e a história da Igreja e Torre dos Clérigos.

Nesta fase, foi fundamental o recurso a especialistas de arte, de ourivesaria, de mobiliário e de paramentaria, os quais permitiram criar uma lógica expositiva através de legendas de identificação e de enquadramento.

A estes pressupostos acresceu ainda a oferta de uma coleção privada dedicada à figura de Cristo, que reunia cerca de uma centena de peças de várias épocas e tipologias, levando à necessidade de criar um espaço expositivo específico, o qual viria a ocupar a antiga enfermaria e salas contíguas.

Partindo da articulação entre fluxos/percursos e conteúdos interpretativos foi possível estabelecer três linhas orientadoras:

> uma intervenção museográfica que compatibilizasse acessos e percursos com a concentração de esforços em áreas pontuais, onde o acervo artístico mais claramente se pudesse compreender;

> uma intervenção museográfica que valorizasse o edifício nos seus diferentes elementos arquitetónicos e que desen-



Vista do patamar superior da torre
com balcão que integra o leitor de paisagem.
Luis Ferreira Alves, 2015.



↑
Pormenor de sinalética de orientação.
 Luis Ferreira Alves, 2015.

volvesse suportes expositivos autónomos à arquitetura, sendo para tal infraestruturados com iluminação, segurança e requisitos técnicos específicos para a conservação adequada das peças a expor;

> uma intervenção museográfica «clara», onde o desenho de uma sinalética de identificação e interpretação servisse à orientação do público através do espaço.

O papel do *design* e a identidade do projeto

A estratégia expositiva inerente à intervenção museográfica privilegiou uma intervenção não intrusiva na arquitetura.

Os suportes expositivos constituem-se enquanto planos/cortinas adossados às paredes, enquanto expositores autoportantes de reduzida expressão visual ou enquanto nichos/vitrinas adossados a mobiliário ou estruturas preexistentes, tornando-se suportes quer do espólio, quer dos conteúdos impressos ou multimédia apresentados, convivendo com o edifício sem se imporem.

Ao mesmo tempo foi feita uma reflexão sobre a marca Clérigos, levando-nos a procurar na sua arquitetura e histó-

ria símbolos que pudessem identificar a sua origem, tutela e identidade. No seu desenho, reinterpretemos graficamente o monograma AM (Ave Maria), uma constante simbólica em todo o edifício, encimado pelas chaves de São Pedro (as chaves do Reino dos Céus), enquadrados por um escudo de forma oval que recupera o desenho da planta da igreja. Complementando este novo símbolo, o logotipo «Clérigos» surge redigido na fonte tipográfica de cariz revivalista, *Velino*, desenhada pelo *designer* português Dino dos Santos, inspirada nas fontes setecentistas europeias contemporâneas da conceção e construção da Igreja e Torre dos Clérigos, mas que garantissem a sua legibilidade a diferentes escalas (Hughes: 2010²).

Na intervenção expositiva, deu-se continuidade a esta linha identitária, fundada na utilização da fonte tipográfica *Velino* (títulos e destaques) complementada pela fonte tipográfica *Helvetica* (textos e legendas) pela sua competência funcional e desenho lacónico, recorrendo igualmente ao carácter linear das representações pictográficas constante na sua sinalética e ilustração funcional, o qual decorre da ideia de síntese gráfica presente na marca Clérigos.

Percursos de interpretação

Em toda a intervenção procurou-se valorizar um entendimento global e coordenado do edifício sem, no entanto, se perder o carácter autónomo de cada um dos percursos expositivos.

Iniciando-se a visita pelo átrio do edifício, o visitante pode ser direcionado para o percurso cultural, de entrada livre, que permite aceder à igreja e à sacristia, ou direcionado para a bilheteira instalada no piso 1, onde, com um único bilhete, poderá efetuar dois percursos:

> o percurso museológico e expositivo, referente aos espaços da casa do despacho, cartório e enfermaria, onde a sinalética se conjuga com suportes expositivos que apresentam peças do espólio da irmandade e a exposição *Christus*;

> o percurso panorâmico, que integra a torre e os espaços expositivos anexos em todos os pisos, onde o visitante pode complementar a «subida dos 218 degraus» com uma contextualização histórica e artística do edifício, da Irmandade dos Clérigos e da obra de Nicolau Nasoni. No terraço superior da torre foi instalado um leitor de paisagem que permite ao visitante identificar locais em seu redor, revelando, na feliz expressão de Teixeira de Pascoaes, esse «Porto espremido para cima».

Exposição *Christus*

Na base da reflexão projetual museográfica deste conjunto de peças encontram-se, como axiomas orientadores, alguns elementos como as características espaciais do lugar (conjunto de três salas sitas no 3.º piso do edifício), o fluxo de visitantes previsto (centenas de pessoas/dia) e a diversidade da sua proveniência e faixa etária, o tempo médio estimado de duração da visita, mas acima de tudo a existência de um programa museológico que se apresentava repleto de objetos de riquíssimo valor simbólico³.

Desde a sua génese etimológica (do grego Χριστός – *Khristós* – que significa «Ungido»), a representação de Cristo, da Sua vida e em particular dos diferentes momentos que caracterizam a Sua Paixão e Ressurreição afirmou-se ao longo dos séculos como um marco sígnico se não mesmo mítico, incontornável a toda a cultura ocidental.

Como refere Roland Barthes no seu livro *Mitologias* (1957⁴), o mito é um sistema de comunicação, um modo de significação. O mito, pois, não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: qualquer representação pode servir de suporte à expressão mítica. Toda a matéria-prima do mito pressupõe uma consciência significativa. Nela se inscrevem signos que podem ser tanto escritos como visuais, ambos contribuintes para uma mesma função significativa.

A comunicação (significação) sendo um processo tão antigo quanto a humanidade (Spalding: 2002⁵), atua no campo da museografia sob várias modalidades (produção de textos, *design* gráfico e *design* de equipamento), tornando-se intrínseca ao sistema informacional da mensagem museológica veiculada pelas exposições, e que na última década tem sido mesmo apoiada por contributos da Psicologia Social através da análise dos comportamentos de receptividade por parte do público (Weill: 2002⁶).

Referindo uma afirmação de S. Tomás de Aquino que «o sensível é veículo do inteligível», pode-se ainda refletir sobre esta exposição como *Theatrum Memoriae* (Hopper-Greenhill: 2000⁷) pois a palavra «teatro», como se sabe, privilegiando a visualidade, conserva o seu vínculo etimológico à família do verbo grego *theáoma*.

De facto, a visão é mais eficiente do que a escrita ou outros sistemas intermediados de registo, já que a sua matriz sensorial facilita a apreensão. A partir da seleção mental, ordenamento, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto intelectual e pedagógico.

Neste sentido a estratégia museográfica privilegiou uma intervenção não intrusiva à arquitetura. Os suportes expositivos apresentam-se assim como expositores autoportantes que podem ser abertos (na sala da Paixão) colocando as peças na proximidade do visitante, alterando propositadamente a escala do seu visionamento tradicional ou enquanto nichos/vitrinas iluminados (sala da Viagem das Formas) que permitem organizar um espólio heterogéneo e precioso, funcionando como uma metáfora da *Wunderkammer* (gabinete de curiosidades), ou ainda como plano/cortina adossado à parede (sala dos Fragmentos) onde a montagem de Corpos de Cristo incompletos ou fragmentados se apresenta como uma instalação tipológica formal.

Da arquitetura aproveitaram-se todas as oportunidades de contacto visual entre espaços unindo-se os diversos momentos numa ideia de complementaridade, como no caso da sala da Paixão, onde se manteve a janela aberta para as traseiras do altar-mor, oferecendo uma perspetiva única e emocionante da igreja.

Foi esta a musealização que desejámos: uma viagem de proximidade entre tangível e intangível, que se tornasse num fenómeno cultural dinâmico que em última análise favorecesse as relações entre o humano e o espiritual, promovendo no visitante uma experiência única.

FICHA TÉCNICA

Museografia:

Cariátides, Produção de Projectos e Eventos Culturais, Lda.
Miguel Palmeiro Designer, Lda.

Museologia:

Isabel Maria Fernandes (DRCN/Museu Alberto Sampaio)
Mária José Meireles (DRCN/Museu Alberto Sampaio)
Mária Lurdes Rufino (DRCN/Tibães)
Patrícia Moscoso (Irmandade dos Clérigos)

Autoria de textos:

Beatriz Hierro Lopes
Francisco Queiroz
Giovanni Tedesco
Gonçalo Vasconcellos e Souza
Manuel Montenegro
Rui Carita

Design:

Emídio Cardeira
Miguel Palmeiro
Paulo Neves
Pedro Sousa

Tratamento de Conteúdos:

Gabriella Casella

Coordenação de Produção:

Catarina Providência, Produtora

Arquivos:

ANIM – Cinemateca Portuguesa
Archivio Arcivescovile, Siena
Archivio dell'Accademia dei Rozzi, Siena
Archivio della Biblioteca degli Intronati, Siena
Archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio, Bolonha
Arquivo da Irmandade dos Clérigos
Arquivo da Santa Casa da Misericórdia
Arquivo Distrital do Porto
Arquivo Histórico Municipal do Porto
Arquivo Rádio Televisão Portuguesa
Biblioteca Nacional de Portugal
Collezione Marco Bebari, Siena
Fundação Calouste Gulbenkian
Universidade Católica Portuguesa – Centro de Conservação e Restauro – Porto

NOTAS

1. AA.VV. – *Architectural Link-Media-Tecture*. Dispensa del Master in Design della Domus Academy, Milano, 2001, pp. 14-26.

2. HUGHES, Philip – *Exhibition Design*. London: Portfolio (Laurence King), 2010.

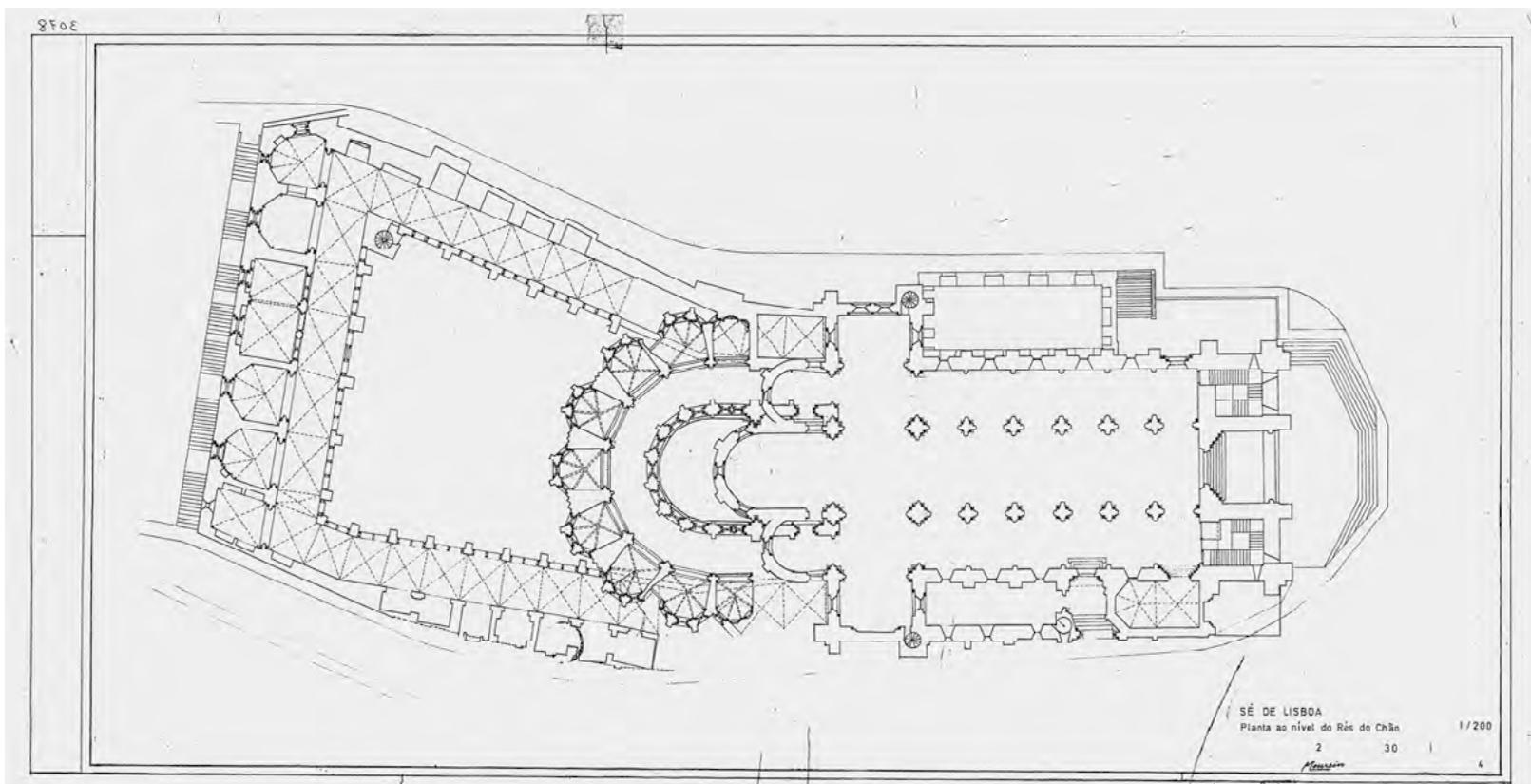
3. VAN MENSCH, Peter – *The Characteristics of Exhibitions*. Museum Aktuell (92), 2003. Este autor considera o objeto museológico não apenas pelas suas características e propriedades físicas mas pela sua função e significado, que lhe são conferidos ao serem expostos ou integrados numa coleção ou espólio. Nessa classificação abre a análise museológica também às réplicas, às imagens, etc., ou seja, aos vários elementos que permitem construir o discurso expositivo. Nesse sentido pode-se tratar como objeto museológico uma tela impressa que replica um quadro pois o que importa aí é a significação da imagem.

4. BARTHES, Roland – *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 2007.

5. SPALDING, Julian – *The Poetic Museum: Reviving Historic Collections*. Munich, London, New York: Prestel, 2002.

6. WEILL, Stephen E. – *Making Museums Matter*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 2002.

7. HOOPER-GREENHILL, Eileen, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, 2000, examina nos registos sobre as coleções da Renascença a frequência com que elas eram designadas como *Theatrum Mundi*, *Theatrum Naturae*, *Theatrum Sapientiae*. Assim, estas coleções de objetos materiais da mais diversa espécie, organizadas pelos príncipes e senhores renascentistas, funcionavam como paradigmas visuais que recriavam simbolicamente a ordem do mundo e o espaço do exercício de seu poder. O *Theatrum Memoriae* insere-se nessa linhagem, mas enraizando-se, também, nas artes da memória da Antiguidade e da Idade Média, que propunham a articulação de imagens a lugares e espaços, para assegurar a rememoração, é nesse sentido que Hooper-Greenhill defende o museu como teatro da memória.



A Sé de Lisboa e o seu claustro: sucessivas campanhas de obras e de restauro

Maria João Neto

Professora de História e Teoria do
Restauro do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa



Planta da Sé de Lisboa com a hipotética reconstituição das sucessivas campanhas de obras, c. 1930.

Atribuída a António do Couto Abreu. DGPC/SIPA.



Claustro da catedral de Lisboa, lado sul, c. 1940.

DGPC/SIPA.

Apesar de muito modificada, em virtude dos efeitos do terramoto de 1755 e mercê das grandes obras de restauro sofridas na primeira metade do século XX, a Sé de Lisboa constitui um notável testemunho da arquitetura portuguesa da Idade Média inspirada em modelos da Normandia. Segundo a tradição, D. Afonso Henriques, depois da conquista de Lisboa, em 1147, fez erguer a nova catedral no lugar da mesquita moura. O claustro construído já no

reinado de D. Dinis, por detrás da cabeceira do templo, segue uma curiosa planta trapezoidal, resultado da adaptação possível ao espaço. A campanha arqueológica praticada no pátio central, a partir de 1990, veio documentar as sucessivas ocupações do lugar desde a época romana. Um projeto de intervenção agora concebido para o espaço claustal, procura reabilitar a importante estrutura à luz dessa convergência secular de ocupações e estilos.



Fundação e tempos medievos

A fábrica românica da catedral lisboeta terá sido iniciada na segunda metade do século XII, sob direção do Mestre Roberto, segundo o modelo de fachada flanqueado por duas torres amuralhadas e com um corpo central rasgado pelo portal e por uma rosácea. No interior, três amplas naves de seis tramos, dois absidiolos ladeando a capela-mor, panos murários compactos, iluminação suportada por estreitas frestas, e alto trifório com arcadas românicas correndo ao longo da nave central e do transepto, compunham a sua estrutura robusta e fortificada, sobressaindo a proeminente torre-lanterna. Pouco se sabe das obras da Sé nos reinados seguintes, mas os trabalhos tiveram continuidade, pois D. Sancho I deixa uma quantia avultada para os subsidiar, e só em tempo de D. Afonso III o projeto românico terá chegado ao seu término.

Com a estabilidade do Reino, já em finais do século XIII e primeiro quartel da nova centúria, a Sé conhece uma nova campanha de obras, segundo o gosto gótico, nos reinados de D. Dinis e de seu filho D. Afonso IV (monarca que aqui se fez sepultar). Datam deste período, o claustro de planta trapezoidal, numa difícil adaptação ao terreno; a capela do nobre Bartolomeu Joanes (rasgada à entrada, na nave da banda esquerda, onde se admira o túmulo gótico do fundador); e uma nova e mais ampla capela-mor, envolta por uma elegante coroa de nove capelas ogivais.

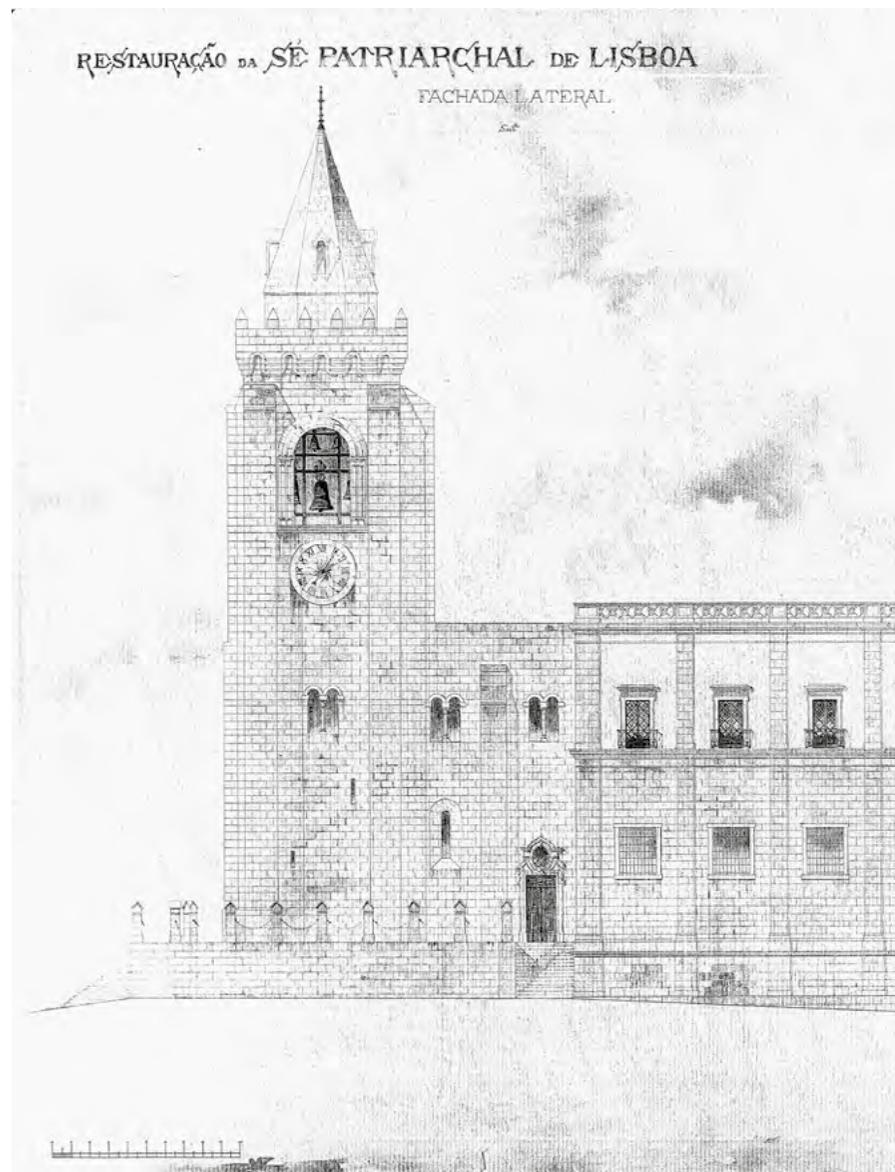
D. João I, o primeiro monarca da nova dinastia de Avis, promoveu grandes obras complementares na catedral, entretanto elevada a Arcebispado (1394). São dessa época as maiores empresas artísticas levadas a efeito na cabeceira gótica. No altar de São Vicente situado à mão direita da capela-mor viria a ser instalado então o túmulo com as relíquias do Santo, assim como, já em tempo de D. Afonso V, o célebre retábulo dos *Martírios e Veneração de São Vicente*, da autoria de Nuno Gonçalves.

Da Idade Moderna ao Terramoto de 1755

Durante o século XVI, sob o signo do Renascimento, algumas obras importantes se fizeram no templo, visando modernizar o seu acervo artístico. Destas empresas se destaca o magnífico retábulo da capela de Bartolomeu Joanes, encomendado em 1537 à oficina de Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes; ou o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, pintado em 1541 por Brás Gonçalves e que integrava um rico sacrário da mão de Gaspar Dias.

Sob o signo da Contra-Reforma, novos trabalhos são realizadas no edifício, visando uma maior vitalidade cultural. A ampla sacristia é gizada em 1649, com traça atribuível a Marcos de Magalhães, de sóbrio gosto classicista, enriquecida pelo recurso a mármore de cor, onde se admira um belo arcaz de madeiras exóticas do ensamblador António Vaz de Castro. Muitos altares e capelas recebem vultosos equipamentos de talha, escultura e pintura.

Dos conjuntos artísticos do tempo de D. João V, monarca que fez erigir, sobre a sacristia seiscentista, a nova casa do capítulo, hoje adaptada a museu de arte sacra, nada resta de significativo nos acervos da Sé, entretanto tornada basílica, em 1740, depois da criação da Patriarcal joanina. Da azulejaria dessa fase subsiste o revestimento cerâmico azul e branco do batistério, onde segundo a tradição Santo António recebeu o batismo.



(...) no século xx, sucederam-se três campanhas de restauro, procurando restabelecer a imagem medieval perdida



↑

Augusto Fuschini, projeto para o restauro da Sé de Lisboa, alçado lateral sul, 1905.

DGPC/SIPA.

←

Claustro da catedral de Lisboa, perspetiva do ângulo noroeste, c. 1911.

DGPC/SIPA.

Do Terramoto aos nossos dias

O terramoto de 1 de novembro de 1755 produziu os seus efeitos no templo, acentuados pelo fogo ateadado na sequência do abalo sísmico. Os principais danos registaram-se na torre sul da fachada e na imponente torre erguida sobre o cruzeiro e parte da capela-mor. Esta última, apesar dos estragos, subsistiu em grande parte e só viria a ser demolida na campanha de obras ordenada pelo rei D. José I, a partir de 1767. É desta altura a renovação da capela-mor gótica, substituída por um programa decorativo de vistosos mármore de cor e colunas de capitéis coríntios de inspiração neoclássica. Os túmulos medievais de D. Afonso IV e de D. Beatriz calcinados pelo fogo foram trocados por novas arcos tumulares da autoria de Machado de Castro. Nas naves foi consolidado o revestimento decorativo de estuques e madeiramentos pintados, de

marcada feição classicista. Ao mesmo tempo, era demolida a abóbada românica da nave central e, em seu lugar, construído um teto em madeira, onde foram abertos grandes óculos, cuja fonte de luz veio realçar a decoração do interior do templo.

Já no século xx, sucederam-se três campanhas de restauro, procurando restabelecer a imagem medieval perdida. A primeira, da responsabilidade do engenheiro Augusto Fuschini, decorreu entre 1902 e 1911. Os trabalhos centraram-se, sobretudo, a nível exterior com o restauro do alçado norte, compreendendo a torre sineira e a capela de Bartolomeu Joanes. Sucede na direção da obra o arquiteto António do Couto Abreu, que ocupa os primeiros anos (1911-1929) a demolir parte dos restauros da responsabilidade do seu antecessor e a planear escrupulosamente a sua intervenção. Reunidas condições políticas, ideológicas e financeiras favoráveis ao incremento da intervenção, já no tempo do Estado Novo, entramos na terceira campanha de restauro (1929-1940), onde António do Couto levou a cabo o seu projeto de dotar Lisboa de uma catedral de feição medieval. O interior do templo sofreu profundas alterações com a supressão dos elementos clássicos. Foram construídos novos pilares, com colunas e capitéis adossados, enquanto a nave central recebia uma abóbada de berço, lançada sobre as galerias do reconstruído trifório, conferindo às naves o aspeto que hoje têm. As capelas do deambulatório fo-



→
Claustro da catedral de Lisboa, ângulo nordeste, c. 1940.
 DGPC/SIPA.

Claustro da catedral de Lisboa, restauro da capela de Nossa Senhora da Piedade ou capela dos Arcebispos, c. 1935.
 DGPC/SIPA.

ram desapossadas dos seus revestimentos decorativos fazendo sobressair a pureza das linhas góticas.

A unidade românica e gótica foi conseguida através de uma interpretação dos vestígios arqueológicos existentes, sem excluir o espírito criativo de um dotado arquiteto-restaurador. A catedral de Lisboa ficou concluída na sua suposta fisionomia medieval (com exceção da capela-mor, cujo projeto de restauro não foi executado) à data das festividades dos centenários de 1940.

Desde então, as intervenções no monumento foram de conservação e de prospeção. Destacando-se os trabalhos arqueológicos iniciados em 1990, no centro do claustro, trazendo à luz do conhecimento as sucessivas ocupações de diferentes povos e épocas. Um projeto de intervenção agora gizado, pensado para o espaço claustal, busca justamente reabilitar a Sé à luz dessa convergência secular de ocupações e estilos.

O claustro

A construção do claustro da catedral de Lisboa é sintomática da nova ordem social urbana, de finais de século XIII, organizada nos seus estratos, e da esfera de influência religiosa secular. Paulo Fernandes sublinha o facto de não deixar de ser significativo que, estando ainda o claustro em construção, se

tenham instituído capelas funerárias logo pelos primeiros anos da centúria seguinte. Dentro «das variadíssimas funções que um claustro catedralício pode assumir, desde escola capitular a simples marca do poder episcopal, o facto é que, neste espaço da Sé, desde o início que a função funerária foi a mais importante, correspondendo, no fundo, a uma ambição legítima dos diversos grupos sociais quanto à forma de encarar a morte e a memória»¹ na Baixa Idade Média.

A implantação do templo colocava sérias dificuldades à construção de um claustro anexo às naves laterais. A opção veio então a recair a oriente, por detrás da cabeceira, onde já se erguia um bairro residencial. Os trabalhos de desobstrução e aterro que então se desenvolveram, por volta de 1281, presumivelmente a cargo de Mestre Miguel Martins², acabaram por disponibilizar um espaço trapezoidal e foi essa a planimetria definida para a nova construção. Esta vai-se alargando à medida que se afasta da cabeceira da catedral.

A construção foi demorada, decorrendo 50 anos entre os trabalhos documentados em 1281 e as referências, em 1331, ao mestre João Anes à frente de um estaleiro considerável, correspondendo, por certo, à edificação do claustro³. O grande sismo de 1344 é apontado como sendo a causa da decisão de remodelar a cabeceira da igreja. Nessa altura já os trabalhos do claustro estariam muito avançados porque a sua conclusão



A progressiva descaracterização

A união da extinta Patriarcal com a velha Sé, enquanto Basílica de Santa Maria Maior, consumada por decreto de 4 de fevereiro de 1834, veio trazer novas necessidades de acomodação de pessoas e objetos. Prevalendo as carências funcionais sobre os valores históricos e artísticos, ou arqueológicos, como então se designavam, o claustro medieval foi totalmente engolido por construções anexas sem qualquer critério estético. O crescimento das necessidades logísticas era evidente, mas não foi pensado um plano de ação concertado entre a sua satisfação e o respeito pela preexistência monumental. Com o restauro do monumento, o claustro é alvo de um projeto próprio traçado por Augusto Fuschini em 1906. Através do desenho do alçado sul, o qual tinha sido o mais afetado com o terramoto, podemos ver a intenção de, não só refazer toda a ala térrea, como também, de construir um registo superior. Comunicavam os dois registos através de uma escada em caracol inserida num cubelo angular, coroado por um remate piramidal. Fuschini procura, assim, dotar o claustro da catedral de Lisboa de uma aparente unidade formal de dois registos que este nunca conhecera. As dificuldades em desalojar os ocupantes das estruturas anexas impediam o desenvolvimento dos trabalhos e Fuschini apenas conseguiu ver concretizada a construção da janela mainelada no ângulo sudeste do claustro e o lançamento das colunas capitelinizadas que haveriam de receber as arquivoltas, no lado sul.

O seu sucessor viria a alterar o projeto, decidindo reconstruir a muralha sul demolida para permitir a vista, do exterior, sobre as capelas absidais. A prioridade concedida às vultuosas obras no interior da catedral haveriam de remeter o claustro para um plano secundário, onde apenas viriam a ser restauradas, num programa de sabor gótico, a capela de Nossa Senhora da Piedade e a contígua sala capitular, com a demolição dos seus elementos barrocos e a construção dos vãos de perfil quebrado voltados para a galeria a nascente.

O claustro não voltaria a conhecer obras de vulto, apesar da pressão ainda exercida na imprensa, em vésperas do oitavo centenário da tomada de Lisboa em 1947. Desde então, as intervenções no claustro pautaram-se por pequenas obras a nível das coberturas e da união do deambulatório com o claustro, evitando infiltrações de águas, permanecendo atualmente bem visíveis as vicissitudes sofridas por esta singular estrutura nos últimos 200 anos.

antecede a implantação das capelas do deambulatório como é fácil comprovar pela solução encontrada na união dos dois elementos. O claustro, inicialmente traçado para se unir aos braços do transepto, passou a intercalar com a segunda e antepenúltima das capelas da charola.

A necessidade de adequar as alas norte e sul, cingidas pela muralha, a uma ala oriental plenamente retilínea colocou problemas de difícil resolução, com a imposição de criar tramos oblíquos e fazer viver capelas nos seus muros. Numa dessas capelas, sob evocação de Nossa Senhora da Piedade da Terra Solta, foi em 1498 instalada a primeira sede da Irmandade da Misericórdia criada pela rainha D. Leonor, mulher de D. João II. As capelas do lado norte de planimetria quadrangular mantêm a traça com que ficaram depois da campanha de obras levada a cabo no século XVII, segundo datação que algumas ainda ostentam (São Lourenço, 1631; Nossa Senhora de Belém, 1634; Santo António e Senhora da Tocha, 1652). Não há notícias que permitam saber se originalmente existiram capelas instituídas no lado sul do claustro. No entanto, temos sinais nítidos do que parece ser o perfil de mais quatro espaços capelares muito danificados pelo incêndio de 1755.

Sobre a galeria norte e parte da oriental corre uma arcada de volta perfeita, que, na opinião de António do Couto, terá vindo de outro lado e ali foi adaptada⁴.

NOTAS

1. FERNANDES, Paulo Almeida – O claustro da Sé de Lisboa: uma arquitetura cheia de «imperfeições». *Murphy, Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, n.º 1, 2006, p. 22.
2. VITERBO, Francisco de Sousa – *Histórico Documental Architectos Engenheiros Construtores Portuguezes Serviço. Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, 3 vols. Lisboa: INCM, 3.ª ed., vol. II, 1988, p. 150.
3. DIAS, Pedro – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 4, p. 37.
4. *O Século*. Lisboa, 11 de fevereiro de 1916.

À esquerda, muro alto-imperial,
pote intacto preservado sobre o
pavimento.

Equipa de Arqueologia, 2010.

→

Porta do edifício público
islâmico com paredes rebocadas
a vermelho e branco, entaipada
em época medieval cristã.

Equipa de Arqueologia, 2010.



The background image shows an archaeological excavation site. On the left, a grey mesh net is draped over a structure. In the center, a vertical stone pillar is visible, with a reddish-brown section at its base. To the right, a wall made of irregular, light-colored stones is visible. The overall scene is an outdoor excavation of ancient masonry.

Sé de Lisboa – as escavações arqueológicas e o projeto de musealização

Alexandra Gaspar
Ana Gomes

Arqueólogas, Direção-Geral do Património Cultural

→

Muro da Idade do Ferro parcialmente destruído pelo muro romano republicano (à esquerda da imagem). Cloaca romana (à direita).
Equipa de Arqueologia, 2004.

Muro romano republicano, em segundo plano. Cloaca romana (em primeiro plano).
Equipa de Arqueologia, 2004.

Fragments de estuques pintados da época romana.
Equipa de Arqueologia, 2004.



As ruínas do claustro da Sé de Lisboa caracterizam-se por apresentar uma longa diacronia e uma complexidade ocupacional, com estruturas com boa visibilidade e fácil leitura: sobreposição de povoado da Idade do Ferro pela cidade de *Olisipo Felicitas Iulia*, pela *al-Usbuna* e pela cidade medieval até à construção do claustro em finais do século XIII, inícios do século XIV, com D. Dinis. Pela sua representatividade para o espaço em que se insere e contribuição para o conhecimento das diferentes cidades, o seu caráter único e a sua inserção no principal monumento religioso medieval da cidade associado à sua localização, tornam-no num projeto de grande potencial cultural e turístico. O projeto de arquitetura, da autoria do arquiteto Adalberto Dias, prevê a recuperação do claustro e a musealização das ruínas, com a reposição da leitura do claustro, uma área arqueológica e uma área museológica, em cripta.

A Sé de Lisboa

A plataforma onde se encontra construída a Sé de Lisboa corresponde a uma área central das várias cidades que se instalaram na colina do Castelo de São Jorge. A documentação refere que aqui se localizava a mesquita principal da Lisboa islâmica. Após a sua conquista, em 1147, é alterado o culto e construída a igreja principal da cidade.

Este edifício religioso sofreu algumas alterações ainda durante a Idade Média, de que se destaca a construção do claustro e do deambulatório. O claustro vai ser construído no prolongamento da igreja, de forma pouco ortodoxa, certamente devido à topografia do terreno.

As escavações arqueológicas no jardim do claustro da Sé de Lisboa iniciaram-se em 1990 por um acaso – o abatimento da tampa de uma cisterna. O então Departamento de Arqueologia (DA) do IPPC deslocou uma equipa para o local. Os responsáveis inicialmente por este trabalho foram José Luís de Matos e Clementino Amaro.

Os trabalhos continuaram ao longo dos anos, embora de forma irregular dada a eclosão das intervenções na área urbana de Lisboa, o que levou a que a equipa do DA tivesse de se desdobrar para acorrer às diferentes emergências na cidade. A partir de 1995 os trabalhos de campo passaram a ser da responsabilidade de Alexandra Gaspar. Nos anos de 1998 e 1999 os trabalhos foram mais pontuais, tendo sido interrompidos, nos finais de 1999, por decisão superior. As campanhas de 2004 e de 2010/2011, para resolução de questões científicas e finalização desta fase da escavação, permitiram a resolução de algumas questões ligadas à interpretação geral das ruínas postas a descoberto e a preparação para a fase de musealização. O projeto é atualmente da responsabilidade de Alexandra Gaspar e Ana Gomes. Muitos trabalharam nesta intervenção; muitos ainda fazem parte dos quadros atuais da DGPC, outros seguiram outras investigações ou outros caminhos. Os resultados das escavações vieram mostrar que as ocupações deste espaço diferem da funcionalidade de meditação e contemplação do claustro. A vida deste pedaço das diferentes cidades que se instalaram ao longo dos tempos na colina do Castelo é representativa desta afirmação.

Idade do Ferro

Os vestígios mais antigos inserem-se na Idade do Ferro, tendo sido encontradas cerâmicas com cronologias que remon-



tam maioritariamente à segunda metade do século VI a. C. Até à intervenção de 2004, estes níveis apenas tinham sido escavados na zona a norte, e em pequenas áreas, e muito destruídas por estruturas dos séculos XVIII e XIX. Estes níveis correspondem a depósitos secundários que forneceram abundantes fragmentos cerâmicos, incluindo cerâmica pintada em bandas, cerâmica cinzenta com paredes polidas, pratos de engobe vermelho. Um muro que se sobrepõe a estes níveis e se encontra sob camadas de época romana poderá ter uma cronologia do século III a. C. Com as escavações a sul foi possível identificar um muro, parcialmente destruído, que deverá remontar provavelmente ao século VI a. C. Estes dados são indicadores da presença de áreas habitacionais dispersas nesta zona da cidade.

Ocupação de época Romana

As estruturas desta época, identificadas no claustro da Sé, vieram trazer novos dados, até aí desconhecidos, sobre o urbanismo e a vida económica da cidade romana.

Antes da urbanização

A estrutura mais antiga da época romana foi identificada recentemente (campanha de 2004) e corresponde a um muro, com cerca de 2 m de altura, de época republicana (século II/I a. C.). A leste do muro e relacionado com ele foram identificados sucessivos pavimentos de seixo, possivelmente de áreas de circulação exteriores, sendo o mais recente já de finais do século I a. C./inícios do século I d. C., associados a uma remodelação do muro.

A urbanização

Na primeira metade do século I d. C. assiste-se à urbanização da zona, provavelmente no âmbito de um projeto mais alargado. Neste local é construída uma rua pedonal com orientação norte-sul, correspondendo a um dos *cardine* da cidade que iria ligar à rua que corria a sul do teatro da cidade. Este é um dos raros exemplos, identificados, de ruas da cidade romana de *Olissipo Felicitas Iulia*. Trata-se de uma rua secundária, com 3 m de largo, lajeada a pedra calcária que vence a pendente acentuada, de forma suave, por meio de degraus espaçados. Foi identificada numa extensão de 17,5 m, que está muito bem preservada.

Paralelamente, foi identificado parte do sistema de esgotos constituído por canalizações secundárias que se dirigem para a

cloaca central que corre sob a rua. Esta é construída com paredes e abóbada de volta inteira em pedra e pavimento em lajes calcárias. A escavação parcial do seu interior permitiu verificar que esteve em funcionamento até final da época islâmica.

A rua é ladeada por muros, tendo sido identificadas algumas portas de acesso provavelmente a lojas. Do lado nascente estão identificados três compartimentos de dimensões reduzidas que poderiam ter esta funcionalidade. Estas lojas, normalmente, integravam-se numa casa podendo pertencer ao seu proprietário ou ser alugadas; a nordeste foram identificados dois compartimentos de uma casa que se devia desenvolver sob a atual ala nascente do claustro e para sul, onde se poderia desenvolver o pátio, infelizmente destruído por estruturas da segunda metade do século XVIII e do século XIX.

Os níveis de ocupação do século I são escassos devido à densidade e continuidade de ocupação que levou à reutilização de pavimentos ou à sua repavimentação. No compartimento localizado a norte, designado por compartimento 1, este registo é bem perceptível na sequência de pavimentos de tijoleira; relacionado com uma destas estruturas, abandonada no século III d. C., foi encontrado um *dolium* que se encontrava enterrado e serviria provavelmente para conter líquidos.

No entanto, na última campanha foi possível identificar, do lado oeste da rua, níveis bem preservados desta fase. Num dos compartimentos foi encontrada sob o edifício islâmico uma parede de aparelho regular do século I com 2 m de altura relacionada com um pavimento; sobre ele tinha ficado um pote intacto em cerâmica comum. Outras paredes de tijolos e adobe do compartimento, decoradas com pintura mural, encontraram-se derrubadas sobre o pavimento. Num outro compartimento contíguo também se encontraram duas ânforas, partidas *in situ*, que se puderam reconstituir – uma tripolina 2 e uma lusitana 3.

A privatização

No século IV, à semelhança do que se regista noutras cidades romanas, a rua é privatizada. Sobre ela são construídos muros a toda a largura, que a vão seccionar de forma a criar novos compartimentos, provavelmente cobertos por telhados, que mantêm o pavimento da rua em funcionamento; as portas de acesso tornam-se mais estreitas. Um desses muros, localizado a sul, irá ser construído para contenção de terras, transformando a topografia existente e criando duas plataformas distintas que irão manter-se em época islâmica e medieval cristã. Os

compartimentos a nascente também continuam a ser utilizados com a reutilização de pavimentos ou reformulação dos existentes; um dos compartimentos da casa é utilizado como cozinha. A oeste, aparentemente, a área está abandonada.

O abandono

No século VI assiste-se ao aterro e abandono de toda a área, tendo sido identificados sob os níveis de derrube, e partidos sobre os pavimentos, abundantes fragmentos de potes de armazenagem, panelas, tigelas, etc., assim como produtos importados do norte de África e da Ásia Menor, e do Mediterrâneo Oriental, constituídos na sua maioria por grandes pratos e ânforas. Estas importações são testemunho do comércio existente no Mediterrâneo e da integração do porto de Lisboa nestas rotas.

As construções da Antiguidade tardia – século VI

No século VI regista-se uma nova atividade construtiva, provavelmente de um edifício cuja funcionalidade não pôde ser definida. Os muros apresentam um aparelho regular e foram construídos sobre o aterro do século VI, sobre os muros laterais da rua privatizada e sobre a área abandonada a oeste, a cerca de 1 m acima dos níveis alto-imperiais. O único pavimento conservado é em argamassa e sobre ele foi identificado um *dolium* que se pretende manter *in situ* no projeto de musealização. O

abandono desta área verifica-se também durante este século.

Entre este século e a ocupação islâmica, em meados do século XI, existe um hiato ocupacional que se tem registado não só neste local mas também noutras áreas da cidade e que sugere uma deslocação ocupacional, ou mesmo uma restrição do espaço, durante este intervalo de tempo.

Ocupação medieval islâmica

A ocupação desta época vai-se desenvolver em duas plataformas já definidas anteriormente, com a construção de um muro de sustentação, em época baixo-imperial – uma das plataformas, localizada a norte, onde se encontra a área habitacional e artesanal, funciona a cotas de +26 m; a segunda plataforma estende-se para sul e aí se localiza o edifício público cuja cota de pavimento funciona +22 m, 4 m abaixo da cota de pavimentos da área habitacional.

A primeira fase de ocupação na plataforma norte corresponde a uma série de fossas, algumas apenas parcialmente escavadas uma vez que se desenvolvem sob muros e pavimentos de época islâmica e medieval cristã. Estas fossas foram abertas nos níveis de abandono, de aterro do século VI, destruindo por vezes a antiga calçada romana e os muros do século VI. A sua distribuição concentra-se numa área onde se localizava a antiga calçada e a leste da mesma. Os materiais encontrados fazem-nos propor uma cronologia de meados do século XI/meados do século XII para o abandono destas fossas.



A área habitacional localiza-se na metade nordeste. Embora muito destruída por estruturas da segunda metade do século XVIII, permitiu conservar as áreas limítrofes correspondendo a muros, lajeados e pavimentos de tipo almagre. Mesmo assim foi possível definir, a norte, um compartimento com pavimento de tipo almagre (cota + 26 m), em parte destruído, que poderia corresponder ao salão da casa. A sul foi encontrada a parede limítrofe onde se abre uma porta; do lado interior conserva-se um pavimento lajeado, que poderia corresponder a uma área do átrio ou do próprio pátio e do lado exterior, encostada à parede, encontrou-se uma mó que era utilizada para moagem. Do lado exterior da casa foi identificado um pavimento de pequenas pedras, algumas roladas e que poderia fazer parte do arruamento de acesso à casa. Na extremidade deste muro da casa encontra-se uma canalização que ia desaguar na cloaca romana, numa área alteada no século VI. Enterrado, junto a esta parede exterior da casa, foi encontrado um tesouro de moedas e de pulseiras de prata. No interior da cloaca foi encontrado, dentro de um tecido, um outro tesouro com um maior número de moedas, sobretudo quirates, e algumas joias – anéis, pendente, e contas de diferentes materiais; deste tesouro destacam-se as cunhagens de Beja e Silves e a presença de pequenos fragmentos de moedas dos reinos cristãos, de difícil classificação, sendo proposta a data da conquista de Lisboa em 1147 para este tesouro ter sido escondido.

A plataforma sul é totalmente ocupada por um edifício que se estende a toda a largura do claustro, no sentido este-

-oeste. Os seus limites não foram identificados uma vez que este se desenvolve para baixo da ala do claustro (a leste) e sob o deambulatório da catedral (a oeste). Este edifício é constituído por um grande muro orientado este-oeste com 15,80 m de comprimento e dois muros perpendiculares que definem um espaço provavelmente de pátio. O muro este-oeste foi parcialmente construído reaproveitando um muro romano ao qual encosta, alterando-se ligeiramente a orientação. Foi possível observar a sua técnica construtiva, no alçado norte que não era visível, que é constituído por blocos de pedra, por vezes reaproveitados, nomeadamente do lajeado da rua romana, ligados por uma forte argamassa. O revestimento é feito em argamassa em bandas largas de cor branca e vermelha.



Rua pedonal romana com pavimento em pedras de calcário. Sobre a rua, muro do século IV correspondente à sua privatização. Em segundo plano, portas de entrada para lojas. Em terceiro plano, muro da habitação islâmica.

Equipa de Arqueologia, 2010.



Edifício público islâmico – compartimento com porta e cobertura em abóbada.

Equipa de Arqueologia, 2004.





A alternância destas bandas é diferente – na parte leste com bandas brancas em baixo e vermelhas em cima e na parte oeste invertendo-se a sua posição. Este registo poderia sugerir a definição de duas áreas distintas. Os elementos que poderiam contribuir para esta diferenciação correspondem a um murete, rebocado com argamassa branca nos seus alçados e inclusivamente no seu topo, paralelo ao muro e que delimita uma área de pavimento e um compartimento bem conservado, com uma área diminuta, com uma porta que se abre para sul e com cobertura em abóbada. O extradorso da abóbada não apresenta qualquer tipo de acabamento, não devendo ter estado visível. Este compartimento foi construído sobre a cloaca, destruindo parcialmente a calçada romana, ou, noutra área, assentando sobre ela.

O grande muro este-oeste tem dois muros perpendiculares. A oeste encontra-se um muro, conservado numa altura de cerca de 3 m, rebocado também em bandas vermelha e branca na qual se abre uma porta que dava acesso possivelmente a um novo compartimento. Deste apenas se registou um muro rebocado a branco que se estende sob a catedral. A leste encontra-se um outro muro em taipa revestido por rebocos em bandas branco e vermelho no alçado oeste e conservando-se no alçado leste apenas a preparação para a aplicação de reboco. Nesta área o muro este-oeste prolonga-se para baixo da ala do claustro e conserva-se numa altura de cerca de 3 m; não foi identificado nenhum pavimento.

A base da porta do compartimento abobadado define a cota de pavimento existente. Foi encontrado um pavimento que vai desde esta porta até ao murete, a sul, e ao muro onde se abre a porta, a oeste. Embora este pavimento seja, como veremos mais à frente, de época medieval cristã, o de época islâmica deveria estar localizado à mesma cota. Parte deste pavimento encontra-se destruído. Na zona a leste deveria também existir pavimento mas este foi totalmente destruído com a construção do claustro.

As características deste edifício fazem-nos propor que se trate de um edifício público provavelmente com dois andares. Se associarmos a este edifício os dados das fontes escritas, nomeadamente da *Crónica de Osberno*, poderíamos estar de facto perante vestígios da mesquita maior da cidade que se desenvolveria sob a atual catedral. Este edifício localizado no claustro poderia corresponder a uma área funcional da mesquita (pátio?). No entanto, embora se possa pôr esta

hipótese interpretativa, faltam algumas evidências arqueológicas que permitiriam sermos mais afirmativos. O corte topográfico realizado permitiu verificar que as cotas de funcionamento deste edifício são coincidentes com cotas da atual rua Cruzes da Sé, permitindo propor que o mesmo, totalmente virado a sul, tivesse uma relação direta com um arruamento localizado a sul.

De qualquer forma trata-se de um edifício muito bem preservado e de grandes dimensões, exemplar único nas descobertas que se têm realizado na cidade de Lisboa.

Os materiais encontrados nesta área, à semelhança dos exumados na plataforma norte, permitem propor que este edifício tenha estado em funcionamento entre meados do século XI e meados do século XII.

Ocupação medieval cristã

Primeira fase

A primeira fase da ocupação medieval cristã corresponde ao período que medeia entre a conquista da cidade de Lisboa, em 1147, e a construção do claustro em finais do século XIII/inícios do século XIV. Durante este período mantém-se a ocupação nas mesmas duas plataformas – uma a norte e outra a sul. Na plataforma norte mantém-se a utilização da casa de habitação sendo perceptíveis algumas alterações. São construídos dois novos muros, no limite oriental da escavação, e procedeu-se a uma nova pavimentação com pedra lajeada; um outro pavimento lajeado – junto ao muro que delimitava a oeste o pátio – é parcialmente destruído. Dada a grande área destruída correspondente à zona central da casa não é possível saber se se alteraram as funcionalidades dos compartimentos existentes como se tem registado noutras casas islâmicas postas a descoberto em Lisboa; por exemplo, no caso da casa encontrada na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, após a conquista da cidade, o pátio é emparedado e a sua funcionalidade alterada; no Castelo de São Jorge, no período após a conquista, muitas portas são emparedadas, são construídas pequenas áreas de combustão e muros, inclusive nos salões das casas, abandonados os pavimentos de tipo almagre, etc., alterando a arquitetura da casa e a funcionalidade dos compartimentos islâmicos.

Na plataforma sul verifica-se igualmente uma continua-



←

Edifício público islâmico com paredes rebocadas a vermelho e branco (em primeiro plano), construído sobre a cloaca romana.

Equipa de Arqueologia, 2004.

Na plataforma superior, muro da casa islâmica com porta e mó. Sob esta parede é bem visível uma das fossas identificadas.

Sucessão de pavimentos em tijoleira. À esquerda, *dolium* relacionado com um dos pavimentos.

Equipa de Arqueologia, 2010.

Muro da Antiguidade tardia construído sobre o muro lateral da rua; à direita pavimento lajeado da rua romana e extradorso do compartimento do edifício público islâmico.

Equipa de Arqueologia, 2010.

de de ocupação do edifício e do pátio aberto à rua localizada a sul. A maior alteração corresponde ao isolamento desta área em relação ao acesso existente para a zona onde se encontra atualmente a catedral. A porta de acesso localizada no muro a oeste é entaipada com uma parede revestida a argamassa branca. Assim, por um lado temos o isolamento do edifício construído em época islâmica da restante área onde se começava a construir a igreja, certamente a partir da capela-mor, com o objetivo de vir a sagrar esse espaço; por outro assiste-se à reutilização do edifício construído em época islâmica com as suas paredes vermelhas, que se mantêm, o que não é muito ortodoxo. A importância deste espaço poderia prender-se com a presença de um ponto de água, como se sabe fundamental no abastecimento da cidade, reaproveitado posteriormente aquando da construção da cisterna do claustro. No entanto, não foi possível confirmar esta hipótese interpretativa. A reutilização do espaço em época medieval é comprovada pela repavimentação da área que se estende da porta da estrutura abobadada até ao murete e ao muro onde se abria a porta, agora encerrada. O pavimento identificado foi datado de finais do século XIII ou primeira metade do século XIV, pela presença de fragmentos cerâmicos de importações de pichéis de Saintonge e de pichéis da região de Paris. Esta cronologia também é coincidente com a da documentação referente à construção do claustro.

Desta reutilização do edifício ressalta a presença de um grafito desenhado sobre uma das paredes com a representação de um dragão, de tipo ocidental, com quatro patas, asa, cornos e com o desenho do fumo a sair da boca; a cauda poderá ainda vir a ser posta a descoberto quando se puder escavar este limite da escavação. Trata-se de um elemento único, de grande qualidade, cuja iconografia relacionamos com o mundo cristão, como símbolo do mal, embora esta característica não ressalte nesta representação. Pela interpretação ocupacional esta figura poderia ter sido desenhada entre meados do século XIII e finais do século XIII ou inícios do século XIV, quando o claustro é construído.

Assim, desta primeira fase medieval cristã ressalta uma continuidade de ocupação destes dois espaços e a manutenção das respetivas funcionalidades.

Segunda fase

A segunda fase de ocupação corresponde às grandes

obras para a construção do claustro que irão modificar esta área por completo.

No registo da escavação arqueológica verificámos uma grande destruição a sul, desde a área a tardoz do edifício islâmico, que provocou a destruição – no sentido norte-sul – dos muros deste edifício e inclusive da cloaca romana e do pavimento já de época medieval atingindo 5 m de profundidade na zona da cloaca.

Para a construção do claustro, que implicava a criação de uma área nivelada, foi necessário fechar a ligação do pátio ao arruamento a sul, com a construção do grande paredão visível na atual rua Cruzes da Sé, que permitiu segurar as terras do aterro para o nivelamento da área.

Este aterro permitiu criar uma plataforma horizontal alterando toda a topografia do terreno, deixando de haver duas plataformas. A cota da área central do claustro não deveria ser muito diferente da atual.

A musealização

Este espaço, localizado na área central de diferentes cidades que se implantaram na colina, permite uma leitura privilegiada da evolução das sucessivas formas urbanas e dos seus quotidianos. Aqui se refletem as características da cidade clássica, da cidade islâmica e da medieval que marcaram a Lisboa de hoje.

É no sentido de preservar a memória dessas cidades, visíveis neste conjunto patrimonial de caráter único, inserido atualmente no principal monumento religioso medieval da cidade, que se pretende musealizar as ruínas do claustro da Sé, cujo valor histórico e cultural potencia o desenvolvimento de atividades educativas, científicas e económicas.

O atual Projeto de Recuperação e Valorização da Sé Patriarcal de Lisboa – Instalação do Núcleo Arqueológico e Recuperação do claustro –, surge na sequência das intervenções arqueológicas realizadas no jardim do claustro e do reconhecimento da necessidade da sua musealização e da recuperação das estruturas do claustro.

Tendo por base o protocolo de colaboração para a implementação da «Rota das Catedrais» em colaboração com o Cabido da Sé Metropolitana Patriarcal de Lisboa e a Câmara Municipal de Lisboa, de 2012, foi desenvolvido e apresentado



← ↓

Grafito representando um dragão ocidental com asas, quatro patas e fumo.

Época medieval cristã. Desenho de Mário Alberto Nunes. Equipa de Arqueologia, 2004.



também, nesse mesmo ano, o Programa Base – Recuperação e Valorização da Sé Patriarcal de Lisboa.

Atualmente, encontra-se aprovado o projeto de execução da recuperação e valorização da Sé Patriarcal de Lisboa – Instalação do Núcleo Arqueológico e Recuperação dos Claustros Inferior e Superior, o qual contou desde o desenvolvimento do Estudo Prévio com o apoio das responsáveis pela intervenção arqueológica, no sentido de minimizar o impacto deste projeto sobre os níveis arqueológicos.

Relativamente à Instalação do Núcleo Arqueológico, o projeto de arquitetura prevê a reposição da leitura do claustro, uma área arqueológica de visita às ruínas, em cripta, e uma área museológica a instalar numa construção enterrada. A implantação deste edifício está prevista a sul numa área em que se regista o aterro relacionado com a construção do claustro.

As ruínas irão ficar visitáveis em cripta e cobertas por uma laje que não terá qualquer apoio na área arqueológica, assentando apenas a nascente e a poente. A sua cota de implantação permite a preservação, praticamente integral, de todas as estruturas arqueológicas.

Esta área terá um percurso de visita pelas ruínas, criteriosamente implantado, para não afetar os vestígios e registos arqueológicos, com início sensivelmente a meio do piso -1 e numa área de apreciação e visibilidade de todo o conjunto e percorre, por meio de passadiço, num circuito circular, os núcleos da idade do ferro, romano, muçulmano e medieval, e

contorna a cisterna medieval que se situa a sudeste de toda a área arqueológica.

A área museológica irá desenvolver-se fundamentalmente sob a ala sul do claustro, em dois níveis inferiores. No nível 1, que serve o percurso de visita às ruínas, localiza-se o espaço de controlo, acolhimento e receção, loja e espaço expositivo, sanitários, e no nível 2 situa-se mais um espaço expositivo e áreas técnicas e de depósito.

Nesta área a sul, grande parte da intervenção arqueológica reporta-se à escavação do aterro do século XIV relacionado com a construção do claustro que levou à destruição de grande parte das estruturas arqueológicas aí existentes.

Esta zona a sul corresponde portanto à que dispõe de maior pé direito e menor número de estruturas arqueológicas e, portanto, com menor probabilidade de existência de ruínas, o que minimiza os riscos no que refere à construção necessária para a instalação da área museológica. No que se refere às ruínas a musealizar, a intervenção proposta tem riscos controlados na medida em que o projeto tem em conta as condicionantes no âmbito da arqueologia e o impacto sobre as estruturas encontra-se minimizado.

A cota de implantação do edifício enterrado é +19 m, na qual se prevê a identificação de níveis da Idade do Ferro, que a existirem, e caso o justifiquem, serão integrados.

Este núcleo museológico incluirá exclusivamente espólio proveniente das escavações arqueológicas do jardim do claus-

tro da Sé que será apresentado numa exposição permanente.

As escavações arqueológicas do claustro da Sé, à semelhança do que acontece com as intervenções em meio urbano, forneceram uma grande quantidade de espólio que, embora muito fragmentado, é indicador do quotidiano das diferentes populações urbanas.

A exposição do espólio referente a diferentes épocas permite uma complementaridade com a interpretação das ruínas, e uma perceção dos utensílios do quotidiano de cada época, possibilitando aos visitantes a aquisição de conhecimentos e a compreensão da diversidade cultural do meio urbano ao longo destes séculos.

As coleções com um âmbito cronológico alargado – desde a Idade do Ferro até à construção do claustro nos finais do século XIII e inícios do século XIV – são representativas das cidades que se desenvolveram na colina do Castelo de S. Jorge. Os vestígios relacionam-se com edifícios públicos e áreas habitacionais localizadas no centro das cidades. Esta é uma das singularidades deste conjunto que se distingue dos apresentados noutros núcleos arqueológicos e museológicos existentes em Lisboa. A diversidade dos materiais, em que predominam sempre as cerâmicas mas em que sobressaem também as moedas, as joias, os vidros e os elementos de construção, é também uma das suas características. Destes salientamos, pela sua raridade e importância, do ponto de vista científico, os tesouros de moedas islâmicas e também as importações da Antiguidade Tardia vindas da Fócia e do norte de África.

As ruínas arqueológicas do claustro da Sé enriqueceram a história deste local central onde se sobrepuseram várias cidades e os dois edifícios religiosos mais importantes da cidade islâmica e cristã. Pretende-se enriquecê-lo ainda mais com a musealização das ruínas e com a criação de um núcleo museológico em cripta e com a reposição do jardim do claustro, há tanto esperadas.

BIBLIOGRAFIA

A Conquista de Lisboa aos Mouros. Relato de um Cruzado, introdução de Maria João V. Branco. Lisboa: Aires A. NASCIMENTO, 2001.

AMARO, Clementino – Presença muçulmana no claustro da Sé Catedral – Três contextos com cerâmica islâmica. *Garb – Sítios Islâmicos do Sul Peninsular*. Lisboa: IPPAR, 2001, pp. 165-197.

ARRUDA, Ana (et al.) – As cerâmicas cinzentas da Sé de Lisboa. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, vol. 3, n.º 2, 2000, pp. 25-59.

FERNANDES, Paulo Almeida – O claustro da Sé de Lisboa: uma arquitectura «cheia de imperfeições». *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. Coimbra: 2006, pp. 18-69.

GASPAR, Alexandra; GOMES, Ana – Cerâmicas comuns da Antiguidade Tardia provenientes do Claustro da Sé de Lisboa – Portugal. *X Congresso Internacional A Cerâmica Medieval no Mediterrâneo*, (AIECM2) outubro, 2012. Silves: Câmara Municipal de Silves, 2015, pp. 851-860.

GASPAR, Alexandra; GOMES, Ana – Ocupação medieval nos Claustros da Sé de Lisboa. *Nova Lisboa Medieval III*, 2013. No prelo.

GOMES, Ana Maria (et al.) – Continuidades e descontinuidades na arquitectura doméstica do período islâmico e após a conquista da cidade de Lisboa – Escavações arqueológicas na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva. *Atas do Colóquio Lisboa – Encruzilhada de Muçulmanos, Judeus e Cristãos. Arqueologia Medieval*. n.º 7. Porto: Edições Afrontamento. 1997, pp. 103-110.

GOMES, Ana; GASPAR, Alexandra (et al.) – Cerâmicas medievais de Lisboa – continuidades e rupturas. *Muçulmanos e Cristãos entre o Tejo e o Douro (Séculos VIII a XIII)*, Palmela, 2003. Palmela: Câmara Municipal de Palmela, 2005, pp. 221-237.

GOMES, Ana; GASPAR, Alexandra – O Castelo de S. Jorge na transição do mundo islâmico para o cristão. *II Simpósio Internacional sobre Castelos*, Óbidos, 2010. Lisboa: Edições Colibri, Câmara Municipal de Palmela, 2014, pp. 393-404.

MARINHO, José Rodrigues – A moeda no Gharb al-Ândalus. *Portugal Islâmico, os Últimos Sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 1998, pp. 175-183.

MORENO-GARCIA, Marta; DAVIS, Simon – Estudio de las asociaciones faunísticas recuperadas em Alcácer do Sal, Convento de São Francisco, Santarém y Sé de Lisboa. *Garb – Sítios Islâmicos do Sul Peninsular*. Lisboa: IPPAR, 2001, pp. 231-255.

OLIVEIRA, José Augusto – A organização do trabalho nos estaleiros das obras do claustro da Sé de Lisboa. *Nova Lisboa Medieval III*, 2013. No prelo.

PRUDÊNCIO, I. (et al.) – Evolução das tecnologias de produção cerâmica dos séculos XI a XVI na cidade de Lisboa. *VIII Congresso Internacional de Cerâmica Medieval*, Ciudad Real, 2006. Ciudad Real: Asociación Española de Arqueologia Medieval, 2009, pp. 509-514.

SIDARUS, Adel; REI, António – Lisboa e o seu termo segundo os geógrafos árabes. *Actas do Colóquio: Lisboa – Encruzilhada de Muçulmanos, Judeus e Cristãos. Arqueologia Medieval*. Porto: Edições Afrontamento, n.º 7, 1997, pp. 37-72.

SILVA, Rodrigo Banha – *As «Marcas de Oleiro» na Terra Sigillata e a Circulação dos Vasos da Península de Lisboa*. Dissertação à obtenção do grau de Doutor – Universidade Nova de Lisboa (policopiado), 2012.



**Risco e prudência.
A instalação do
núcleo arqueológico
no claustro da Sé
Patriarcal de Lisboa**

Jorge Figueira

CES, Departamento de Arquitetura, Universidade de Coimbra



←

Sé de Lisboa, Claustro.
Henrique Ruas/DGPC, 1997.

Entre os escombros físicos e os da história, as condicionantes técnicas e um programa museológico necessário, a intervenção no Claustro da Sé Patriarcal de Lisboa é «difícil e sensível», um exercício de limites. Mesmo não havendo alternativa aparente, a proposta de construção do núcleo arqueológico «em cripta», na ala sul do claustro, é surpreendente. Toda a operação conta no entanto com a prudência que Adalberto Dias foi demonstrando, sem desistir do risco que também gosta de formular. Os arcos góticos em ruína serão apreciados em relação com o corpo elíptico de escadas. No lugar do atual *cubelo*, algo disforme e acidentado, este volume redefinirá todo o perímetro do claustro, espaço e ambiente, como um torreão esguio, curvo, arriscado e prudentemente integrado. A reposição do pátio/jardim, em plano contínuo e desornamentado, será o contraponto horizontal da torre de escadas, recriando no claustro um silêncio até agora provavelmente nunca contemplado.

1

Realizado no contexto da Recuperação e Valorização da Sé Patriarcal de Lisboa, o projeto de Adalberto Dias em análise visa a «instalação do Núcleo Arqueológico e recuperação dos Claustros Superiores e Inferiores». Trata-se, como o próprio autor afirma, de «uma intervenção difícil e sensível» (Dias: 2015, p. 28). Na verdade, é preciso ser audacioso para contemplar e resolver uma operação que entra fundo nos interstícios de uma estrutura com a magnitude da catedral de Lisboa lidando diretamente com uma história longa e acidentada que está escrita na pedra, mais do que nos «papéis», muitos deles perdidos com o Terramoto de 1755.

Os cataclismos e campanhas de obras na catedral de Lisboa criaram um «palimpsesto» que uma intervenção como a que é aqui ensaiada obriga a reavaliar.

Uma visita ao atual estaleiro arqueológico do claustro deixa bem clara a complexidade cultural e técnica que a empreitada pressupõe. Mas também a urgência de uma intervenção que musealize aquilo que está a céu aberto, apenas protegido por uma já gasta estrutura efémera. Para lá de outras razões de fundo, a existência de um forte turismo, também cultural, em Lisboa, torna insustentável a manutenção da atual situação.

Seguindo a memória descritiva do Projeto de Execução, o objetivo da operação é a «instalação do Núcleo Arqueológico e Museológico em cripta, incluindo percursos de visita às ruínas», com «a reposição do Pátio/Jardim ao nível do Claustro Inferior»

e «a recuperação, conservação e valorização dos Claustros Inferior e Superior» (Dias: 2014, p. 2). A instalação do «Arquivo da Sé Patriarcal no Claustro Superior» estará relegada para um momento posterior.

Para se entender e analisar esta operação é naturalmente necessário ter em conta a história que aqui está inscrita. O relatório prévio elaborado no âmbito desta intervenção por Maria João Neto e Vítor Serrão, do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulado *Levantamento Documental, Peças Fotográficas, Imagens e Resenha Histórica*, estabelece uma leitura muito útil do processo histórico, em particular do claustro da Sé Patriarcal de Lisboa (Neto; Serrão: 2013).

Com este competente documento, a intervenção projetual está respaldada, como é obrigatório no nosso tempo, pelo conhecimento científico da história da estrutura patrimonial, por mais sombras que possam permanecer. De facto, segundo os autores, subsistem «muitas dúvidas e incertezas», e, «apesar da sua importância artística e eclesiástica, a catedral de Lisboa não foi, até agora, merecedora de um estudo monográfico atento» (Neto; Serrão: 2013, p. 5).

Em qualquer caso, será hoje consensual que uma intervenção contemporânea numa estrutura patrimonial está obrigada a um atento escrutínio da história do monumento; e que, não existindo a hipótese de uma «neutralidade» projetual, é exigida a prudência ou bom senso de não obliterar por excesso ou por defeito aquilo que é a presumível «autenticidade» do edifício.

Bem se sabe que a «autenticidade» de uma estrutura de alto valor patrimonial, como é o caso, não se fixa, nem é decretável, e varia conforme os gostos e políticas culturais de cada época. Talvez só com maior distância temporal se poderá verificar se, no nosso tempo, um desígnio que chamaria pós-ideológico, escudado numa maior sensibilidade ao elemento patrimonial e em questões técnicas, permitiu, nos melhores casos, restaurar ou reabilitar edifícios com menores custos para a sua história. Talvez a «visibilidade» que determina muitas dessas operações seja menos ofensiva ou intrusiva que a manipulação e depuração estilística que se usou nas campanhas da extinta Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), no epicentro do século xx. Talvez.

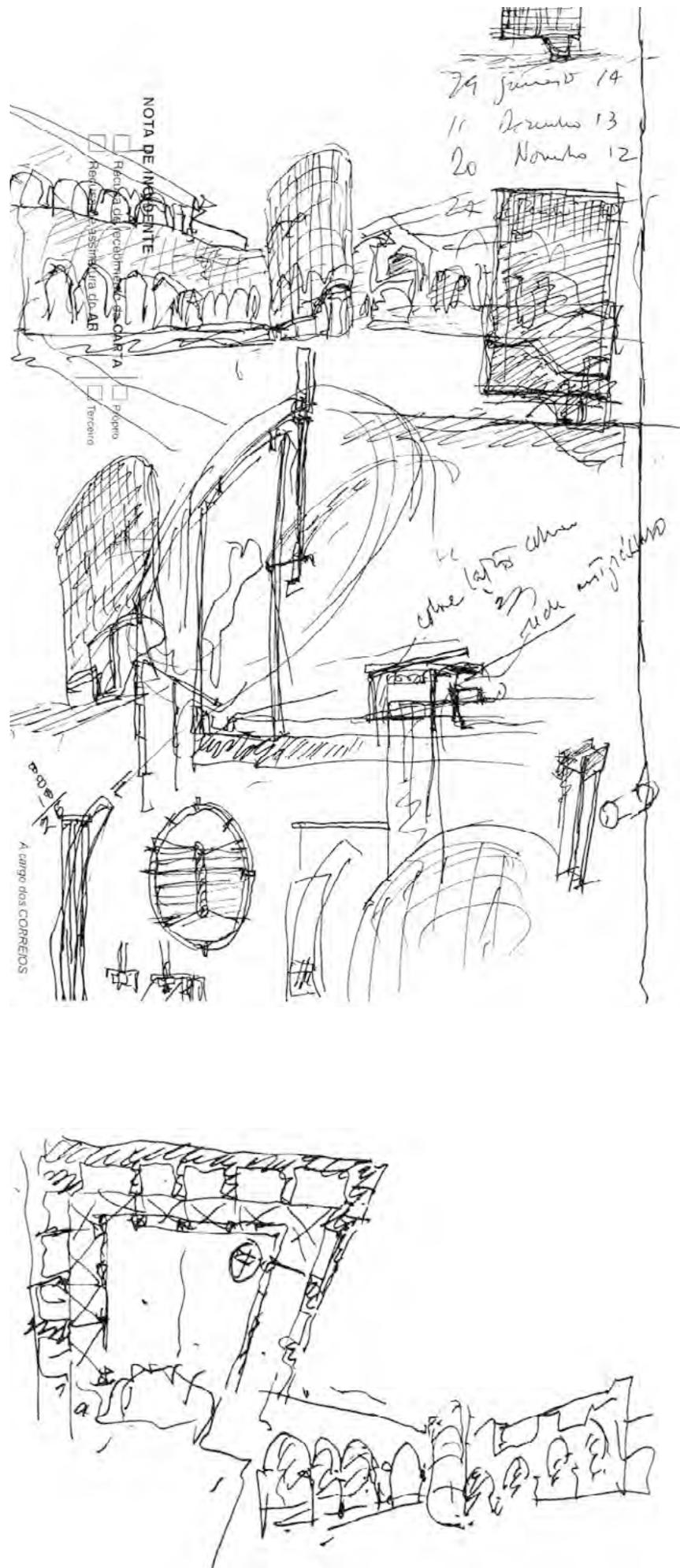
A intervenção de Adalberto Dias enquadra-se seguramente numa linha em que o processo histórico do edifício é analisado, respeitado e refletido na proposta projetual, o que não significa que não corra riscos. Os riscos são calculados e respaldados numa leitura histórica que se afigura competente e informada.

Como acontece muitas vezes em Portugal, a intervenção contemporânea lida com a presença de campanhas de restauro anteriores, neste caso por Augusto Fuschini e depois no quadro dos Monumentos Nacionais por António do Couto Abreu, como adiante se dará conta.

2

Estrutura singular na implantação e muito alterada em diferentes vicissitudes, a que se junta uma agora exposta teia arqueológica, o claustro da catedral de Lisboa é um lugar particularmente complexo, quase tumultuoso.

Segundo Maria João Neto e Vítor Serrão, foi implantado ainda antes da construção do deambulatório da Sé «por detrás da cabeceira, segundo uma planimetria trapezoidal, com a face exterior das capelas da charola a perfazer um dos lados do polígono» (Neto; Serrão: 2013, p. 3). A implantação corresponde a



uma particular adaptação ao terreno e a funcionalidade decorre de uma «conceção bastante original por nele se abrirem capelas independentes, o que faz supor ter tido uma função funerária ou mesmo de serviço capitular» (Neto; Serrão: idem).

Interessa particularmente ter em conta, como enquadramento de fundo da proposta de Adalberto Dias, as intervenções de Augusto Fuschini e de António do Couto Abreu, que, segundo o Relatório Prévio, visavam a «reintegração» do monumento «num hipotético estilo primitivo», numa «campanha que se estende, sensivelmente, desde 1902 até à década de 40» e que «logrou, através dos diferentes projetos executados, impor uma fisionomia nova ao edifício, sem um critério histórico-artístico, baseado num estudo sério e documentado» (Neto; Serrão: 2013, p. 5).

O carácter efabulatório das empreitadas tem complexas consequências para o edifício, já que o restauro visava a reposição de uma «autêntica fisionomia medieval» (Neto; Serrão: idem), como foi apanágio das intervenções dos «Monumentos Nacionais» desse período.

Segundo os autores, há dois momentos distintos na orientação imposta à intervenção no monumento: «O primeiro, logo no início do século, sob a direção do Engenheiro Augusto Fuschini (1843-1911) e o segundo com o arquiteto António do Couto Abreu (1874-1946), principalmente na década de 30» (Neto; Serrão: 2013, p. 7). «As circunstâncias mentais» do primeiro «assentam sobretudo num espírito arqueologista romântico em que se procuram valorizar os elementos artísticos antigos da região, tornando-os símbolos vivos de um passado histórico glorioso, enaltecendor da história local e nacional» (Neto; Serrão, idem). Após a morte de Fuschini em 1911 e com o advento do Estado Novo, «a ideia de uma Sé medieval que recordasse as façanhas heroicas de D. Afonso Henriques, arrancando aos mouros o território nacional, coadunava-se com a sensibilidade do momento, encontrando expressão plástica na personalidade do arquiteto António do Couto Abreu» (Neto; Serrão, idem).

A Exposição do Mundo Português, em 1940, marcou um período onde «o espírito nacionalista do Estado Novo viu nos monumentos antigos um veículo por excelência de exaltação de um passado, espelho de glórias e epopeias que importava explorar, como garante de um presente e futuro robusto e brilhante» (Neto; Serrão: idem). No entanto, segundo os autores do Relatório Prévio, «passado o ambiente festivo em torno das comemorações centenárias, a catedral de Lisboa volta a cair no 'esquecimento' das autoridades» o que se agrava «com o afastamento do Arquiteto Couto da 'sua Sé' por limite de idade, em 1944». Como consequência, «os trabalhos são suspensos e a catedral lisboeta não tarda em ter um ar de abandono registado na imprensa da época. O claustro foi o elemento mais afetado por esta suspensão, ficando o seu plano de restauro interrompido» (Neto; Serrão: idem).

Um programa de escavações arqueológicas no jardim, iniciado em 1990, pôs a «descoberto uma série de estruturas de diferentes épocas balizadas entre o século IV a. C. e o século XIV, quando o claustro é construído» (Neto; Serrão: idem). O desenvolvimento das escavações e pequenas intervenções de conservação marcaram as últimas duas décadas desta estrutura massacrada e sobrevivente, no centro da cidade de Lisboa.

3

Tendo em conta os cataclismos, as alterações sucessivas que foi sofrendo, as campanhas de restauro «romântica» de Fuschini e «medievalista» de António do Couto Abreu, e agora a exposta escavação arqueológica, o claustro da Sé Patriacial desafia a lógica de qualquer intervenção.

Passado o tempo da projeção ideológica de um nacionalismo exacerbado, que se revê em monumentos que em certos casos renasceram no século XX, a motivação da intervenção contemporânea é essencialmente definida por razões de uso e circulação (visando o turismo) e de recuperação (entendida como reversão da degradação e da ruína). As condicionantes técnicas de segurança e mobilidade ganham crescente importância e dizem respeito a uma sociedade que se pretende inclusiva.

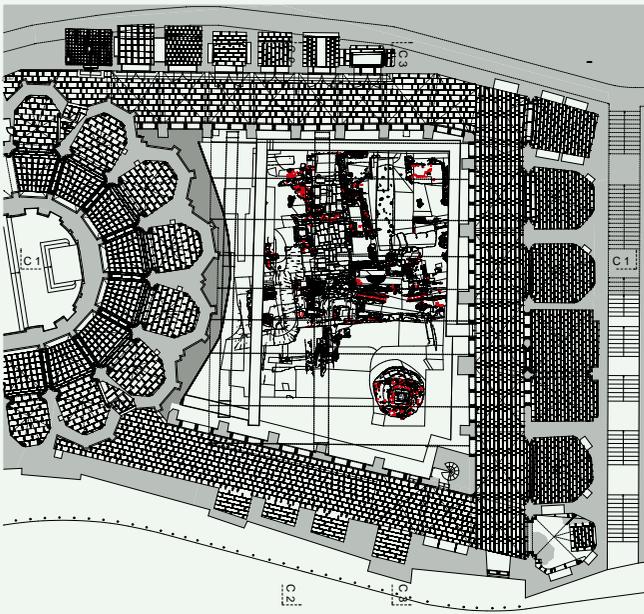
Dir-se-ia que uma certa depuração, que é recorrente nas intervenções contemporâneas, remete para a filiação moderna dos anos de 1920/1930 mas também para a «unidade de estilo» dos Monumentos Nacionais; e que a imagem de ruína, também cultivada, decorre de uma cultura pós-moderna e «neo-romântica», dos anos 1980. No nosso tempo, como se estivéssemos fora da história, procura-se o máximo de exponenciação visual e de *performance* construtiva, oscilando, nos melhores casos, acrobaticamente entre a prudência e o risco; visando o estilo do que é «puro» e o estilo do que é «inacabado», sem diferenciar.

Ensaçando uma leitura retrospectiva, esta proposta parece situar-se no modo interveniente e ativo de lidar com o processo histórico do edifício que Fernando Távora praticou e teorizou nas últimas décadas do século passado. Ao implantar o «núcleo arqueológico em cripta, na ala sul, ocupando dois pisos na área disponível» (Dias: 2014, p. 5), intervém fortemente na estrutura do edifício; mas está, de facto, a acrescentar mais um «ponto» ao *patchwork* labiríntico que o claustro foi tecendo ao longo do tempo.

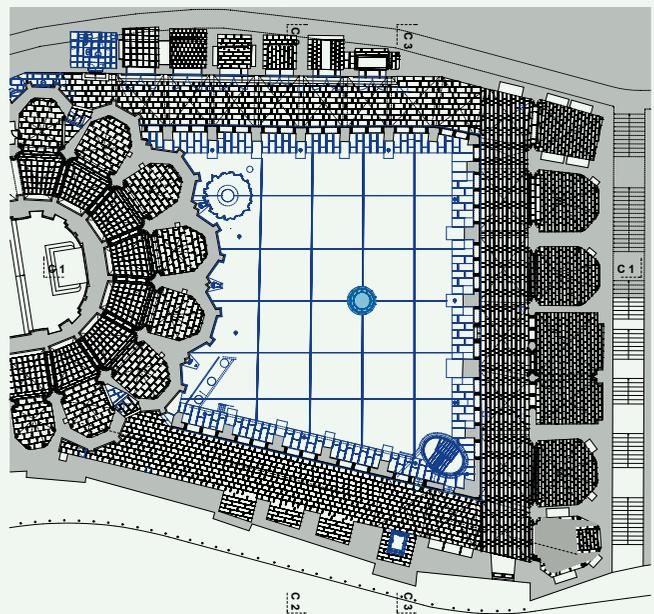
O momento da verdade, que permite o funcionamento de todo o novo sistema arduamente implantado na estrutura existente, é o corpo de escadas localizado no ângulo sudeste do claustro, «em substituição do *cubelo* atual que será desmontado» (Dias: 2014, p. 6). Este volume de planta elíptica foi primeiro pensado como envidraçado e agora será revestido a azulejo com uma tonalidade próxima da pedra do claustro. Em vez de uma certa, talvez muito hipotética, transparência, optou-se por uma camuflagem no décor do claustro. Sendo, de qualquer modo, um volume que se autonomiza do perímetro do claustro, emergirá como uma peça «moderna», em contraste vertical com o refeito pátio/jardim.

O sistema de acessos é a chave da intervenção, aquilo que permite a articulação do monumento com as escavações, da arqueologia com a museologia, das diferentes cotas com os percursos de visita. Para lá do volume das escadas no pátio/jardim, pedra de toque da operação, o elevador «na primeira capela nascente da muralha» (Dias: idem), o corpo interior de escadas no núcleo arqueológico e a saída de emergência para a Rua das Cruzes, permitem a circulação entre os vários estratos históricos, o exterior e o interior do monumento.

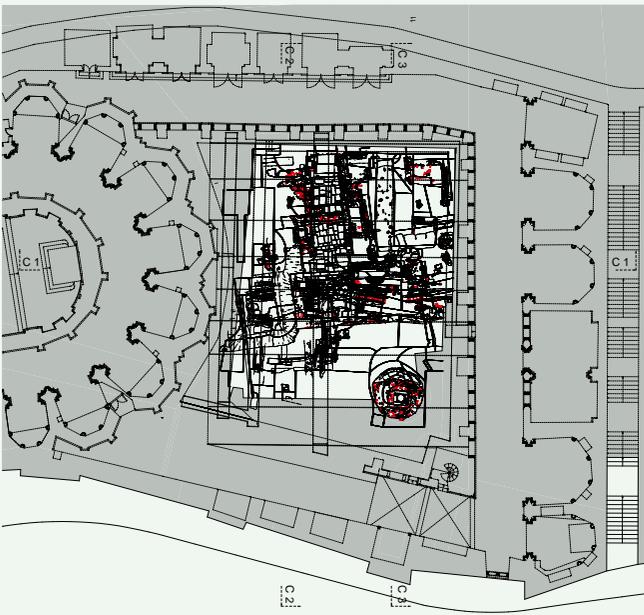
Interessa ainda sublinhar, por ser uma alteração de vulto embora entendida como uma «reposição», a implantação de



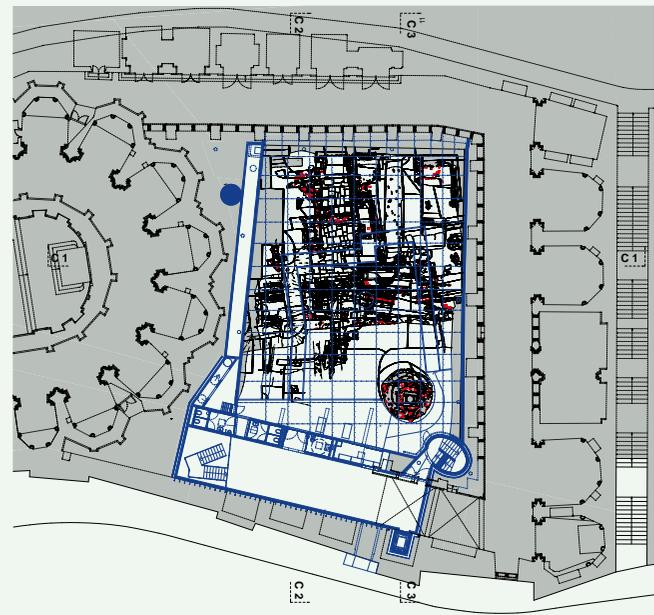
Existente - Piso 0



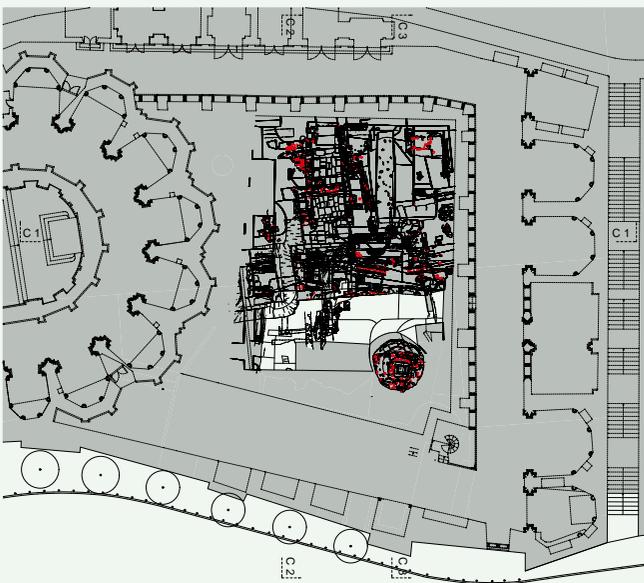
Proposta - Piso 0



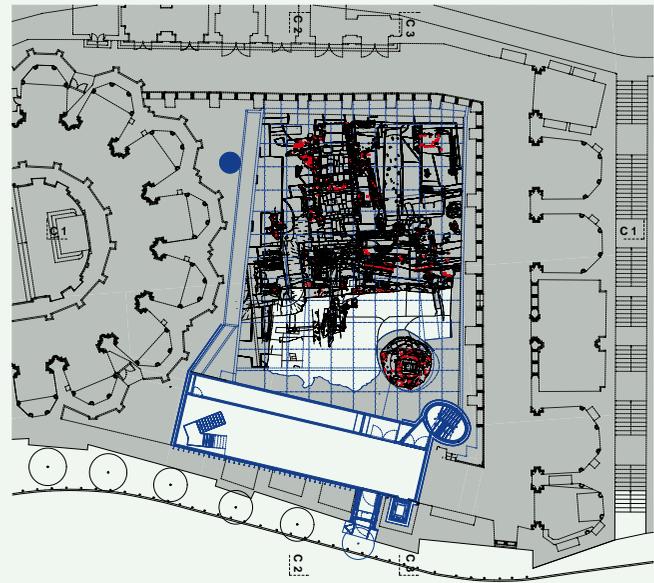
Existente - Piso -1



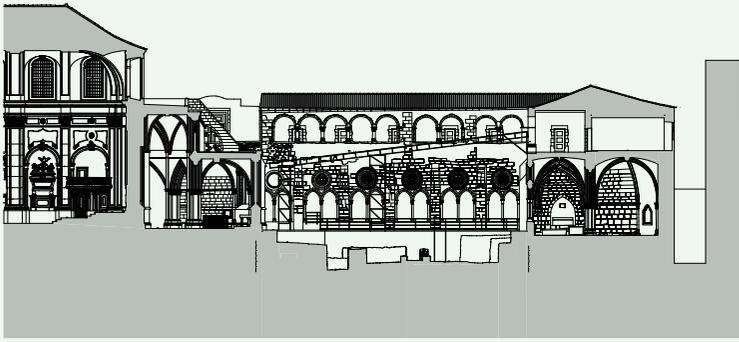
Proposta - Piso -1



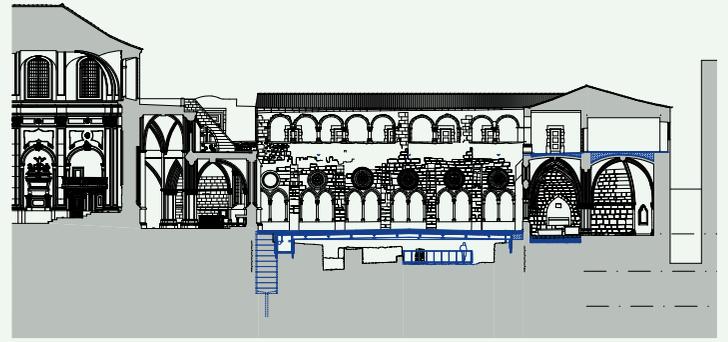
Existente - Piso -2



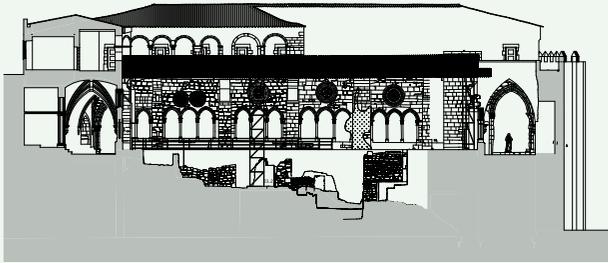
Proposta - Piso -2



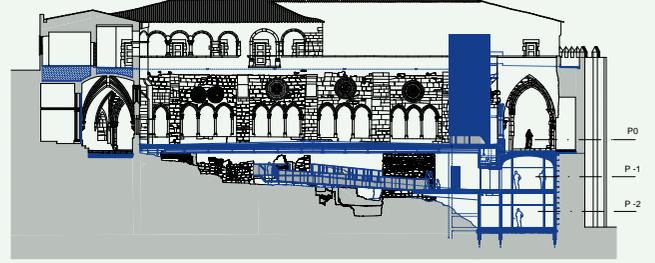
Existente - Corte 1



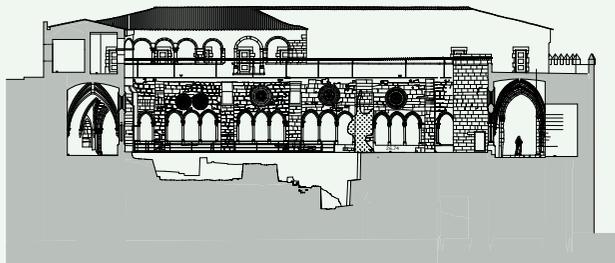
Proposta - Corte 1



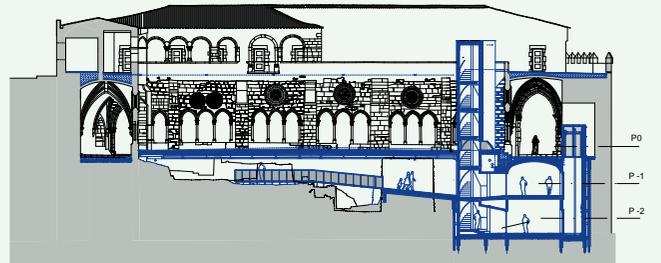
Existente - Corte 2



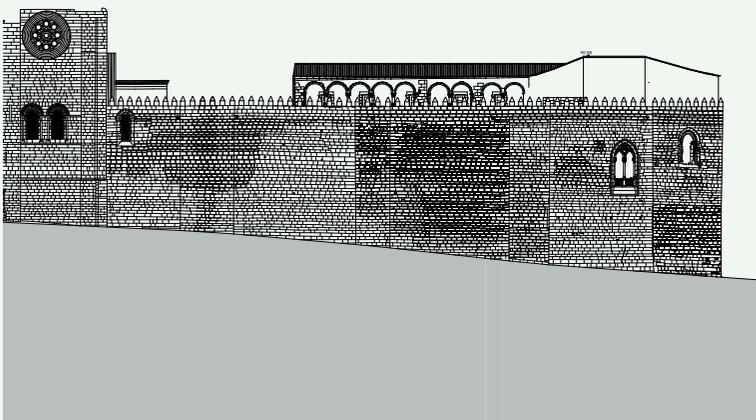
Proposta - Corte 2



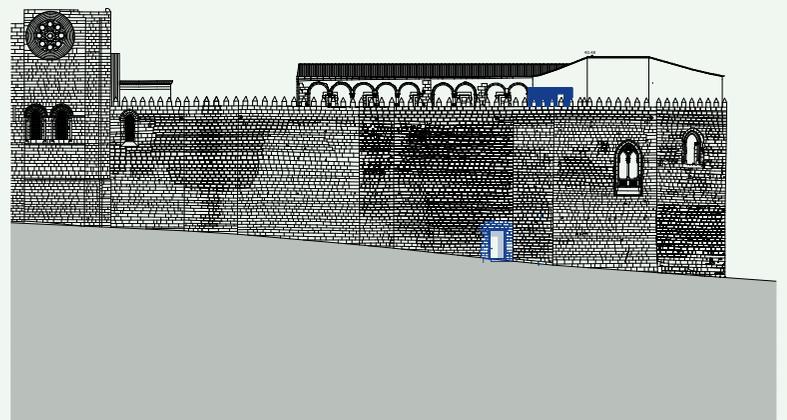
Existente - Corte 3



Proposta - Corte 3



Existente - Alçado Sul



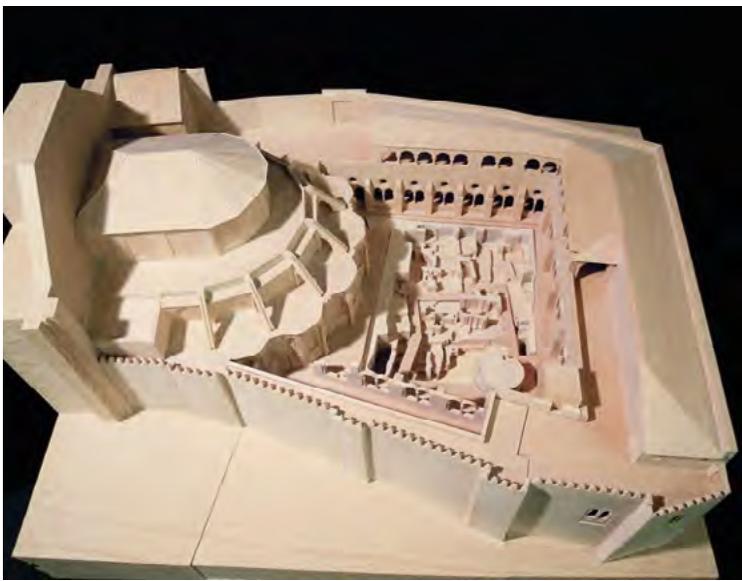
Proposta - Alçado Sul

Sé de Lisboa, enquadramento urbano.
Turismo de Portugal, António Sacchetti.



...será hoje consensual que uma intervenção contemporânea numa estrutura patrimonial está obrigada a um atento escrutínio da história do monumento...





↑
Sé de Lisboa, maquete, existente.
 Arquivo do autor, s/ data.

↑
Sé de Lisboa, maquetes, proposta.
 Arquivo do autor, s/ data.

«uma laje, que será cobertura da cripta do núcleo arqueológico da Sé» com «apoios [...] perimetrais por forma a não interferir com a área das escavações arqueológicas» (Dias: 2014, p. 7). No centro deste pátio será aberto um «lanternim com espelho de água» (Dias: idem), um apontamento que sublinha o caráter moderno da intervenção; juntamente com o elemento vegetal na pequena porção de terreno sem escavação arqueológica, fixa-se a presença de uma natureza necessariamente muito artificializada.

4

Adalberto Dias faz parte de um grupo de arquitetos que contribuiu, a partir dos anos 1980, para a ideia de uma arquitetura portuguesa geracionalmente alargada e consistente no manuseamento dos instrumentos do projeto de arquitetura, capaz de resultados sempre no vértice de uma abordagem poética e sólido saber construtivo.

Desde então, os projetos que assina têm sempre esse equilíbrio interior. Talvez no exterior seja dependente do diálogo de Álvaro Siza com Adolf Loos que se aprofundou no início dos anos 1980 e que põe em contacto uma exuberante capacidade plástica (de Siza) com uma disciplina racional algo melancólica (de Loos).

Talvez este encontro tenha uma especial repercussão em Adalberto Dias, então jovem e promissor colaborador de Siza.

De qualquer modo, a solidez na sua obra nunca é ostensiva, e a plasticidade nunca é excessiva. Este equilíbrio mantém-se de projeto para projeto, quase como reflexo de um determinado momento formativo que quer manter eterno. Outras influências, outros modos, podem aflorar; mas há um referente que se perpetua: esse racionalismo poetizado, tardio, quase anacrónico, que o Porto soube levantar.

É certo que nesse momento o prestígio internacional da arquitetura portuguesa se situa essencialmente à volta de Siza e mais tarde de Eduardo Souto de Moura. Mas os projetos de Adalberto Dias permitem perceber como se trata de uma vocação partilhada, de uma sensibilidade comum. Se quisermos encontrar a convergência a que chamamos «Escola do Porto», que se aprofunda nos anos 1970, ganha surpreendentemente consistência nos anos 1980, e se estabiliza nos anos 1990, é para a sua obra que devemos olhar.

Não se trata da experimentação construtiva de Alcino Soutinho, nem da monumentalidade que a obra de Fernando Távora às vezes gosta de exprimir. A obra de Adalberto Dias concentra-se em correr riscos que são calculados, aparenta uma normalidade brevemente interrompida num vão demasiado longo, duas janelas demasiado simétricas, uma parede demasiado cega. Podemos também chamar-lhe elegância compositiva e um certo gosto pelo recorrente; Adalberto Dias parece estar sempre a desenhar uma porta, a mesma porta: a proporção, as guarnições, as ferragens, o ruído que é abafado.

No campus de Aveiro, as residências de estudantes (1998-2001) e o Departamento de Engenharia (1991-1997) são dos edifícios mais bem-sucedidos; mesmo aspirando a um certo anonimato, destacam-se no modo como integram a história da arquitetura, referências plausíveis, em gesto sereno e cumprido. Já o edifício de habitação em Ofir (1983-1991) mostrava um acerto invulgar mesmo com a citação à flor da pele.

O desenho de estruturas de grande escala urbana define particularmente o seu percurso: a Ponte do Infante (1995-1997) e o Elevador do Castelo de São Jorge (2001), mesmo sendo projetos não realizados, são duas hipóteses ainda hoje des-

concertantes e belas. O Elevador dos Guindais (1999-2003) finalmente permite-lhe realizar a capacidade de aliar a engenharia e a arquitetura, com vantagem para ambas. Mais recentemente, na Escola Básica de Sernancelhe (2009-2014), regressa a esse ensaio de equilíbrio que situei nos anos 1980, como eco de muitos outros anos do século xx.

O trabalho de Adalberto Dias cruza consistentemente o problema infraestrutural e o *design*, a obra de raiz e a intervenção patrimonial, ao modo de um certo entendimento da arquitetura e do papel do arquiteto, talvez cada vez mais difícil de sustentar. Já no polémico elevador do Castelo de S. Jorge esse cruzamento era exacerbado; tudo era convocado: objeto e cidade, engenharia e arquitetura, tradição e modernidade.

O que está aqui em questão, voltando ao claustro da Sé Patriarcal de Lisboa, é a confiança no arquiteto como capaz de lidar e sustentar diferentes níveis de conhecimento, em situações paralisantes; e ainda assim correr riscos. Adalberto Dias traz consigo um conhecimento que reporta aos temas da arquitetura portuguesa das últimas décadas do século xx: os ecos da «arquitetura popular»; a aspiração à arquitetura moderna; o entendimento da estrutura patrimonial como arquitetura contemporânea.

Esta abordagem permite aliar a prudência e o conhecimento, com o risco e uma certa desenvoltura. Estamos aqui no terreno de uma radical não-especialização. Dir-se-ia que só um arquiteto não-especialista pode entrar nos interstícios de um monumento neste modo coloquial, embora seguramente respeitoso. Mais do que uma especialidade, o património é aqui uma espacialidade particular, cheia de enigmas, de *suspense*, e de projetos por realizar.

5

A grande parede-muralha da Rua das Cruzes parece sustentar o tempo de todas as catástrofes e alterações. Entre os escombros físicos e os da história, as condicionantes técnicas e um programa museológico necessário, a intervenção no claustro da Sé Patriarcal de Lisboa é «difícil e sensível», um exercício de limites. Mesmo não havendo alternativa aparente, a proposta de construção do núcleo arqueológico «em cripta», na ala sul do claustro, é surpreendente.

Toda a operação conta no entanto com a prudência que Adalberto Dias foi demonstrando, sem desistir do risco que também gosta de formular. É certo que a ala sul do claustro é a mais passível de ser «intervencionada», já que foi a que mais sofreu alterações que tornam aparentemente residual ou inexistente a presença arqueológica. E, sem dúvida, a instalação do núcleo arqueológico nesse contexto permitirá uma relação de grande proximidade com as escavações e uma nova funcionalidade com o exterior.

A vulnerabilidade da ala sul, sujeita a toda a sorte de acontecimentos e poéticas, justifica a intervenção. Com os dois novos pisos «em cripta», é novamente reconsiderada, sem aparente demolição, mas desmontagem e remontagem, espaço escavado e um novo sistema de acessos.

Os arcos góticos em ruína serão apreciados em relação com o corpo elíptico de escadas. No lugar do atual *cubelo*, algo disforme e acidentado, este volume redefinirá todo o perímetro do claustro, espaço e ambiente, como um torreão esguio, curvo, arriscado e prudentemente integrado. Ao desencostar-se do limite cumpre o motivo de não se confundir com o antigo, ou recuar para qualquer pastiche; mas ao aspirar a uma si-

mitude com a presença do cubelo, e ao recuperar um modo, dir-se-ia «barroco» no uso da elipse, é um certo caráter lúdico, ambíguo, que emerge da intervenção.

De outro ponto de vista, a forma elíptica sugere, na ausência de ângulos retos, uma evanescência da forma, um desaparecimento do «tipo». A funcionalidade da escada estará camuflada por esse enigma; o azulejo de tonalidade próxima da pedra deverá reforçar a ambiguidade de figura-fundo. Nesse sentido, este corpo é funcional e fundacional; tem uma função prosaica mas terá uma presença representativa, pontuando a refundação do claustro: depois do passo arqueológico, chega o museológico.

Simultaneamente, como se dizia, a reposição do pátio/jardim, em plano contínuo e desornamentado, será o contraponto horizontal da torre de escadas, recriando no claustro um silêncio até agora provavelmente nunca contemplado com esta evidência.

A ordem desarticulada do claustro ganha com esta intervenção um novo sentido, com o que parece ser uma medida certa, seja na prudência com que se colocam certas peças — escadas, elevador, espelho de água — seja no risco com que se altera a estrutura atual, na ocupação «em cripta» da ala sul.

A magnitude deste lugar, mas também a sua degradação evidente, obriga a algo mais do que um restauro competente, e uma qualquer efémera construção. A intervenção de Adalberto Dias compreende que há muito mais em jogo; que há uma fragilidade do monumento que precisa de ser resgatada.

Como momento culminar da campanha arqueológica, a musealização das descobertas permitirá partilhar com os cidadãos a complexidade dos estratos do solo claustral.

Sem «resolver» ou mesmo descodificar o perturbante «palimpsesto» que o claustro contém — se tal tarefa for possível, obriga a uma intervenção em toda a estrutura, e à realização dos respetivos estudos monográficos exaustivos —, a operação que aqui se analisou permitirá um renovado uso do monumento e um relançado interesse público e académico pelo seu destino. E isso, em si mesmo, já é um feito. Quanto à arquitetura, resta-nos esperar que o projeto seja cumprido, e que a instalação do núcleo arqueológico e reposição do pátio/jardim signifique uma pacificação do claustro, mesmo que tão cicatrizado e exposto. É uma paz longamente merecida.

BIBLIOGRAFIA

DIAS, Adalberto – Entrevista [de] João Carlos Fonseca. *Projectos Recentes. Recent Projects. ArchiNews*. Lisboa: Archi&Book[is], n.º 31, janeiro/fevereiro/março de 2015.

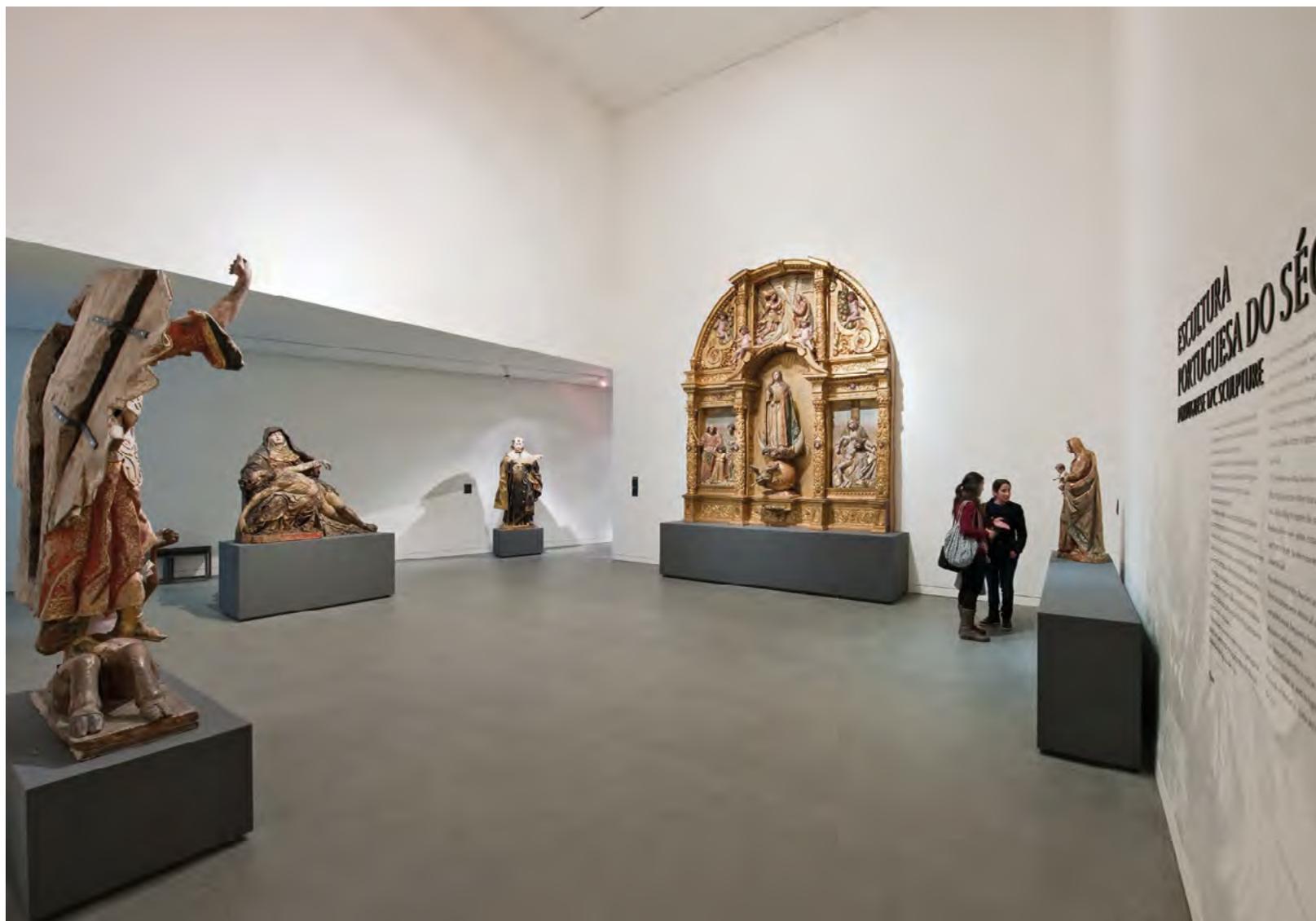
DIAS, Adalberto – *Recuperação e valorização da Sé Patriarcal de Lisboa I.ª fase – Instalação do núcleo arqueológico e recuperação dos claustros superiores e inferiores, Projecto de Execução, fase I. Memória descritiva*. Policopiado, outubro de 2014.

NETO, Maria João; SERRÃO, Vítor – *Recuperação e valorização da Sé Patriarcal de Lisboa. I.ª fase – Instalação do núcleo arqueológico e recuperação dos claustros superiores e inferiores, Relatório Prévio. Levantamento documental, peças fotográficas, imagens e resenha histórica*. Policopiado, junho de 2013.



Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

José Paulo Ruas/DGPC, 2013.



O estudo de públicos nos museus nacionais

José Soares Neves

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL),
Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL)

Teresa Mourão

Direção-Geral do Património Cultural/Departamento de Museus,
Credenciação e Conservação¹

O presente artigo tem como objetivo apresentar alguns dos principais resultados globais do Estudo de Públicos de Museus Nacionais (EPMN), pioneiro à escala nacional, cujo trabalho de campo decorreu entre dezembro de 2014 e dezembro de 2015 e em que participaram 14 museus. O EPMN visou a produção de informação atualizada, fiável e comparável sobre os públicos dos museus da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) num leque alargado de dimensões. Neste artigo traça-se o perfil social predominante dos públicos, nacionais e estrangeiros (em particular escolaridade, idade e sexo), e alude-se às relações com o museu em que foram inquiridos (incluindo as motivações da visita, as fontes de informação utilizadas e as avaliações) e as relações com museus e galerias (designadamente práticas culturais, visita e conhecimento dos monumentos, palácios e museus da DGPC).

O presente Estudo foi realizado num contexto marcado pela forte crise económica que o País vem atravessando, por um lado, e pelo aumento do número de visitantes, por outro. Como mostram as estatísticas de visitantes (as nacionais e as da DGPC)² contribui fortemente para este aumento o acréscimo dos visitantes estrangeiros, o que chama a atenção para a importância do conhecimento da evolução dos contingentes de visitantes e também das práticas culturais da população e das características dos públicos (Bollo *et al.*: 2012, pp. 54–56).

O EPMN visa justamente estes últimos, os públicos efetivos dos museus nacionais. Com os resultados obtidos espera-se contribuir para informar as políticas museológicas de modo a responderem mais eficazmente aos desafios que se colocam para a melhoria do serviço público prestado (Krebs: 2009), de um ponto de vista estratégico quanto à tutela dos museus ou mais genericamente na perspetiva do desenvolvimento de públicos no quadro Europeu (Banford; Wimmer: 2012).

De facto, a comunicação é uma função fundamental dos museus, aliás recentemente reafirmado pela UNESCO³, e o conhecimento dos públicos essencial para informar as políticas e a gestão dos museus. O EPMN veio assim colmatar uma lacuna persistente sobre os museus nacionais – aqui tomados como aqueles com tutela do organismo responsável pelas políticas do sector – sobre os quais dispomos agora de dados à semelhança do que acontecia já em vários países de que são exemplo França (Mironer, Aumasson e Fourteau: 2001), Espanha (AA.VV.: 2011) ou Dinamarca (Jansen; Lundgaard: 2013). Portugal passa também a fazer parte dos países que no espaço ibero-americano (OIM/Ibermuseum: 2015) realizaram já este tipo de estudos.

Enquadramento e método

O EPMN foi promovido pela DGPC⁴ e tem como parceiro científico o Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (CIES-IUL) e o apoio mecenático

da Fundação Millennium BCP e da ONI. Abrangeu 14 museus tutelados pela DGPC: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves; Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado; Museu Nacional Grão Vasco; Museu Monográfico de Conímbriga; Museu Nacional da Música; Museu Nacional de Arqueologia; Museu Nacional de Arte Antiga; Museu Nacional do Azulejo; Museu Nacional dos Coches; Museu Nacional de Etnologia; Museu Nacional de Machado de Castro; Museu Nacional de Soares dos Reis; Museu Nacional do Teatro e da Dança; Museu Nacional do Traje.

O universo do Estudo é constituído pelos públicos com 15 e mais anos, nacionais e estrangeiros, que entraram no horário normal de funcionamento e cuja visita incluiu, ainda que não exclusivamente, a componente expositiva, permanente e/ou, temporária⁵.

O preenchimento do questionário, autoadministrado, disponível em quatro línguas (português, inglês, francês e espanhol), foi feito, no termo da visita, em computador numa plataforma *online*. O trabalho de terreno decorreu numa base diária de 3 de dezembro de 2014 a 2 de dezembro de 2015 e foi realizado por funcionários e voluntários.

A amostra final, de 13 853 questionários válidos, dos quais 47% portugueses e 53% estrangeiros, é representativa da base quantitativa que sustentou a sua construção (média de 587 245 visitas entre 2010 e 2012), com um nível de significância de 99% e uma margem de erro de 1%.

Principais resultados

Perfis sociais e de práticas de visita a museus

Os perfis sociais predominantes seguem, de um modo geral, como se esperaria, os dos públicos dos museus de arte (Bourdieu e Darbel: 1969 [1966]), o tipo mais representado entre os 14 que participaram no Estudo, e que é agora possível traçar com precisão: qualificados em termos de escolaridade (3 em cada 4 têm formação de nível superior) e das atividades socioprofissionais exercidas, com uma média de idades de 42 anos, com ligeira predominância feminina (56%). Por referência à população portuguesa este perfil é relativamente mais escolarizado, mais jovem e com acentuada predominância dos ativos nas profissões de especialistas das atividades intelectuais e científicas.

A segmentação por nacionalidade é muito relevante desde logo porque os estrangeiros são maioritários no universo inquirido (53%), e também porque, em comparação com os nacionais, registam algumas diferenças significativas como por exemplo quanto às qualificações escolares: 79% têm pelo menos diploma superior contra 68% dos nacionais.

Uma outra característica muito importante dos públicos é a sua origem geográfica. Os de nacionalidade portuguesa são minoritários, como se disse já, representam 47% do total. Destes, 2% residem noutros países. Dos 53% de estrangeiros, 4% residem em Portugal, percentagem que aliás está em linha com a dos imigrantes na população residente no país com 15 e mais anos (SEF/GEPPF: 2015).

Os públicos nacionais residem maioritariamente na Área Metropolitana de Lisboa (AML) (cf. gráfico p. 142). Nesta região (concelho de Lisboa) localizam-se 10 dos 14 museus observados. No conjunto dos museus a proximidade geográfica é o principal fator explicativo do volume de públicos nacionais.

Para além do claro destaque da AML (com 56%) importa referir as regiões Centro e Norte (com 20% e 18%, respetivamente) nas quais se localizam, como se sabe, os restantes museus

observados. Note-se que destas três regiões provêm 94% dos públicos dos museus e que nelas reside 84% da população com 15 e mais anos (INE: 2012).

Os públicos estrangeiros têm proveniências muito diversas, cerca de uma centena de países, entre os quais se destaca com clareza a França (cf. gráfico). Outros países com percentagens significativas, embora longe da francesa, são o Brasil, Espanha, Itália, Reino Unido, EUA, Alemanha e os Países Baixos. Somados, os públicos provenientes destes oito países representam três quartos dos estrangeiros.

Os públicos são provenientes de países de todos os continentes, embora com forte predominância para a Europa (72% do total). No espaço da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa é visível uma fortíssima presença do Brasil, com 95%, mas deve notar-se que todos os restantes cinco países que a compõem estão representados.

Num conjunto de nove práticas culturais consideradas⁶ os níveis gerais de realização são muito elevados. As diferenças entre os públicos nacionais e os estrangeiros são pouco significativas e, em algumas, os níveis de práticas dos nacionais são mesmo superiores. Não se reproduzem, portanto, no universo restrito dos públicos dos museus, os baixos níveis de realização que Portugal evidencia na comparação com outros países, particularmente agravados num contexto de crise financeira e económica (EUROBARÓMETRO 399: 2013).

Relações com o museu em que foram inquiridos

Quanto às visitas ao museu em que foram inquiridos predominam com clareza os públicos estreatantes (81%). Numa outra perspetiva, restrita aos repetentes, constata-se um peso menor, mas ainda assim muito significativo, dos assíduos (13%).

Se a observação da relação de visita com o museu em que foram inquiridos destaca a predominância dos estreatantes, a análise da relação mais geral com museus e galerias mostra que são em parte significativa (45%) públicos assíduos destas instituições culturais. De facto, apenas um em cada dez visitavam pela primeira vez um museu nos últimos 12 meses quando foram inquiridos.

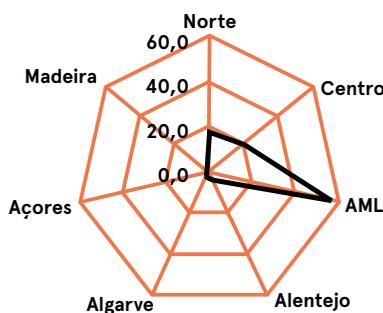
Do ponto de vista da informação prévia ao museu, seis em cada dez informou-se, uma prática com maior prevalência entre os estrangeiros (71%) do que nos nacionais (48%) (cf. gráfico). Entre os meios de informação a que recorreram, a Internet, os roteiros turísticos e os amigos/conhecidos são os mais referidos. Os meios digitais e as relações de convivalidade predominam entre os nacionais – embora a Internet constitua também um importante recurso para os estrangeiros – e os meios de informação mais especificamente direcionados para os turistas são os mais referidos pelos estrangeiros.

A grande maioria recorreu a uma única fonte de informação (67%), ao passo que 28% utilizou duas ou três fontes. Entre estes, as combinatórias mais comuns destacam a Internet (Internet/sítio web do Museu; Internet/Roteiro turístico; Internet/Familiares) mas incluem também outros meios, como Roteiro turístico/Familiares.

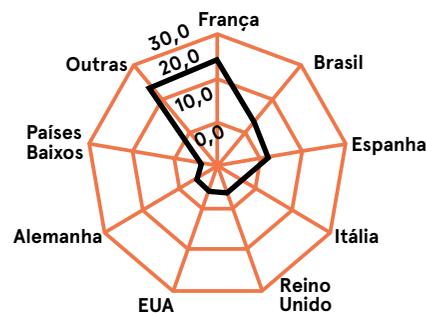
Uma outra dimensão abordada no Estudo é a das reduções e isenções de pagamento do direito de entrada, e especificamente o regime de gratuidade do acesso aos museus com tutela do Ministério da Cultura em vigor, durante o estudo⁷ o primeiro domingo de cada mês.

Tendo em conta apenas os públicos portugueses, a existên-

Públicos nacionais por região de residência (%)

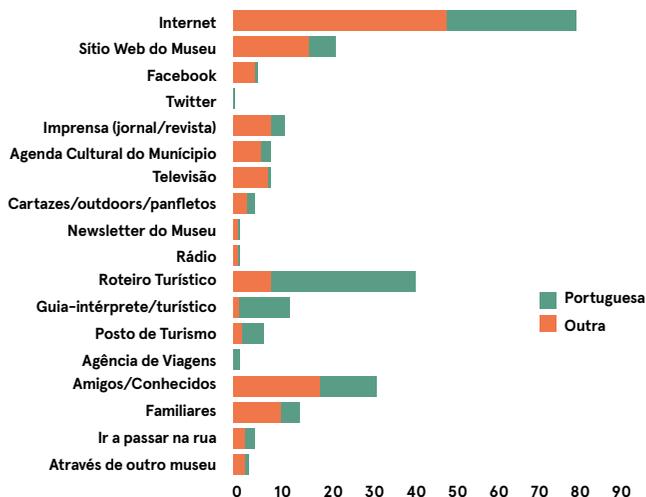


Públicos estrangeiros por nacionalidade (%)



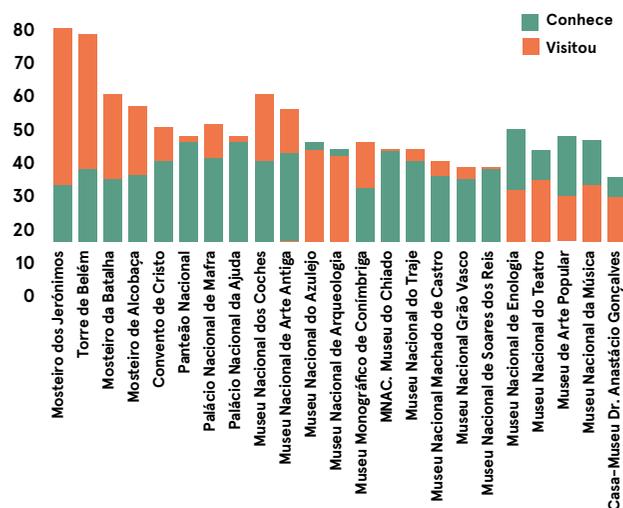
Meios de informação prévios à visita (%/nacionalidade)

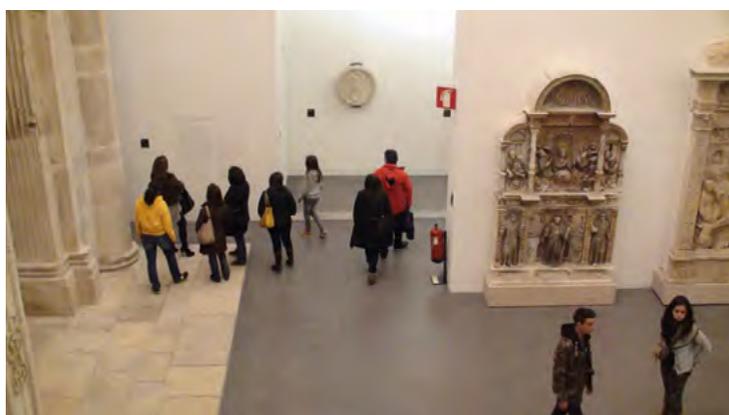
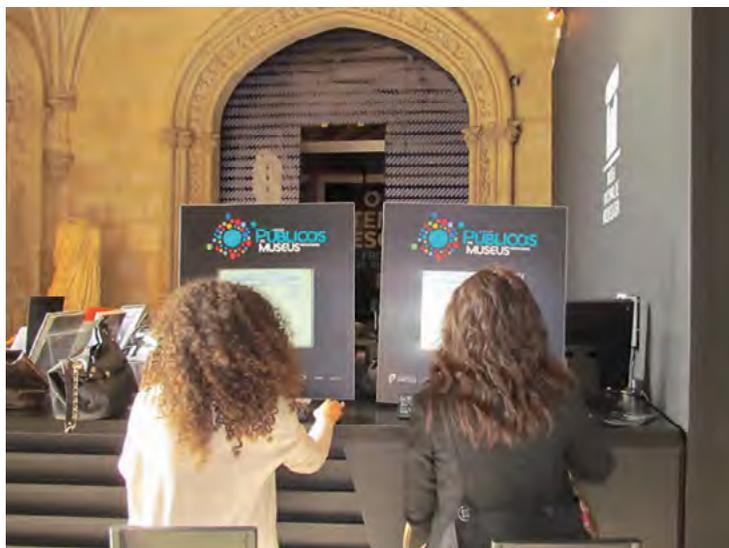
Nota: resposta múltipla.



Conhecimento e visita dos monumentos, palácios e museus da DGPC (%)

Nota: Variável múltipla.





↑
**Museu Nacional de
 Arqueologia, Lisboa.**
 DGPC, 2015.

↑
**Museu Nacional
 Machado de Castro, Coimbra.**
 DGPC, 2015.

cia de tarifas reduzidas ou isentas nos museus com entrada paga é bastante conhecida. De facto, oito em cada dez têm-na por adquirida e procuram saber aquando da visita se são abrangidos. Contudo, especificamente quanto ao conhecimento do dia de gratuidade a proporção baixa para sete em cada dez visitantes.

Ao contrário do que se poderia esperar, o regime de gratuidade suscita diferentes posicionamentos por parte dos públicos, e não apenas de adesão. Com efeito 42% visita os museus quando quer, não procura agendar a visita para estes dias, ao passo que uma parte relativamente próxima, de 37%, o faz, ou seja, procura deliberadamente estes dias. As visitas em família (14%) ou com amigos (7%) são contextos específicos que sugerem algum planeamento das visitas para o dia de entrada gratuita.

Quanto à modalidade de acompanhamento na visita é predominantemente realizada em companhia: a visita sozinho(a) verifica-se apenas em dois em cada dez visitantes e tem maior significado entre os homens. Mas são várias as modalidades de acompanhamento identificadas, ainda que com clara vantagem para as realizadas em contexto familiar, e em particular com o cônjuge. A visita com amigo(s) representa 20%. A visita organizada parece ser uma modalidade com reduzido significado, mas deve aqui ter-se em conta os limites dos dados devido à dificuldade que esta modalidade tem do ponto de vista do processo de inquérito.

As crianças e os jovens são o fulcro de muitas das visitas, com diferentes acompanhantes, familiares (mãe, pai, ambos, avó, avô, tios, etc.) e/ou amigos. As visitas que integram crianças até aos 12 anos são 17%. Trata-se de uma modalidade de acompanhamento em que sobressaem os públicos nacionais (76%) e que entre os estrangeiros é significativamente mais reduzida (apenas 25%).

A duração da visita aos museus inquiridos situa-se, para a larga maioria dos públicos, entre rápida e demorada, ou seja, varia entre 30 e 120 minutos. A duração da visita tem uma relação significativa com a área expositiva do museu e com o acervo exposto.

Relativamente às motivações da visita ao museu⁸ destacam-se o interesse genérico pelo museu (89%) e conhecer ou rever a exposição permanente (68%). A menos referida é participar em atividades específicas para crianças, seniores ou outros grupos (12%).

Uma outra dimensão de grande relevância é a das avaliações do museu e, mais genericamente, da experiência de visita. Embora as apreciações sejam globalmente positivas (mais de 97% consideram-se satisfeitos ou muito satisfeitos com a visita e com o acolhimento por parte dos funcionários) vários itens mereceram avaliações francamente menos positivas, nomeadamente os relacionados com informação (painéis de informação, textos de apoio, sítio *web* do museu, por exemplo, sempre abaixo dos 70%).

O que antes foi dito a propósito das avaliações, ou seja, que são globalmente positivas, está patente em três outras questões do inquérito. No que diz respeito às expectativas de que os públicos eram portadores à entrada para a visita, quanto aos conteúdos expositivos, quase metade considera que corresponderam ao esperado e, entre os restantes, a parte mais substancial julga que se situou muito acima (12%) ou acima (32%) do esperado. Embora sem grandes diferenças é, ainda assim, entre os estrangeiros que se registam mais posicionamentos negativos (abaixo ou muito abaixo do esperado), mas também o mais positivo (muito acima do esperado).

A intenção de regressar ao museu em que foram inquiridos nos 12 meses subsequentes, manifestada por 37% dos públicos, é muito influenciada pela nacionalidade e proximidade geográfica: 68% dos nacionais contra 32% dos estrangeiros manifestou essa intenção. O principal motivo invocado para eventual regresso ao museu é a apresentação de novas exposições (65%). No entanto, deve ser mencionado que rever ou completar a visita efetuada tem uma percentagem muito significativa (38%), tanto para os nacionais como para os estrangeiros.

A disposição de recomendar a visita ao museu em que foram inquiridos é também muito positiva, aliás em consonância com a apreciação geralmente associada aos serviços públicos: numa escala de 0 (mínimo) a 10 (máximo), apenas 15% responderam abaixo de 6. Mais de metade situa-se entre 9 e 10, ou seja, recomenda a visita de modo muito expressivo constituindo-se como «promotores da visita ao museu» junto de amigos ou colegas. Refira-se ainda que a média global é 8,29.

Relações com museus

No conjunto das 23 instituições culturais que a DGPC tutela destacam-se, quanto a já terem sido visitadas, o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém (cf. gráfico p. 142). O Panteão Nacional é aquele que regista uma percentagem de mero conhecimento superior à dos que já o visitaram.

Entre os dois palácios nacionais, o da Ajuda regista um valor mais baixo quanto à visita e mais elevado quanto ao conhecimento.

Os museus nacionais dos Coches, de Arte Antiga, do Azulejo e de Arqueologia destacam-se por já terem sido visitados. Nestes dois últimos as percentagens de mero conhecimento são ligeiramente superiores às dos que já visitaram. São, aliás, vários os museus em que tal acontece, embora de modo mais cavado, como o Museu de Arte Popular e o Museu Nacional da Música.

No que respeita às motivações de visita a museus, todas as consideradas⁹ suscitam grande adesão, todas se revelam importantes na tomada de decisão de visita. Ainda assim, numa escala de 1 (menos importante) a 7 (mais importante) destacam-se as relativas ao gosto estético (5,9), à aprendizagem (5,8) e à informação (5,7). Ainda neste patamar relativamente elevado situam-se outras duas motivações, o contacto com a diversidade cultural e a vertente hedonista, por prazer (ambas com 5,6).

A maioria dos públicos assinala o acesso gratuito como o principal motivo que os levará a visitar mais museus. Um destaque merece ainda a divulgação da programação dos museus (45%), sendo que o horário mais alargado é um motivo relevante para 27%. Estes parecem ser os motivos mais notórios, mas 6% referiu diversos outros.

Finalmente, entre as práticas relacionadas com os museus evidencia-se com clareza a visita a exposições (69%). No outro extremo, 14% declaram participar em redes sociais sobre museus na Internet. Ainda nesta vertente da participação digital, 38% assinalou a visita a sites de museus na Internet e 24% visitas virtuais de exposições na Internet.

Nota final

Os resultados aqui apresentados constituem uma primeira síntese global do inquérito por questionário cujo trabalho de campo decorreu, numa base diária, num período longo de 12 meses e permitem, desde já, traçar o perfil social predominante dos públicos dos museus da DGPC, os quais se caracterizam por uma forte componente de estrangeiros, em qualquer caso qualificados em termos escolares e profissionais, com níveis elevados de práticas culturais, incluindo as visitas a museus.

Permitem também, como ficou patente, conhecer outros dados em dimensões relevantes tais como as avaliações dos museus visitados ou a notoriedade das instituições tuteladas pela DGPC, entre outros resultados que se espera venham a reforçar a cada vez mais indispensável articulação dos museus com os públicos.

NOTAS

1. Com a colaboração de Nuno Fradique (DGPC/DMCC/DMC) e Jorge Santos (CIES-IUL).

2. De 2007 para 2014 o número total de visitantes ou, mais precisamente, de visitas dos museus em Portugal cresce de 6,9 para 11,8 milhões e o dos estrangeiros de 1,5 para 4,3 milhões (INE, IMUS, disponível em www.ine.pt). De 2010 para 2015 o número total de visitas dos 15 museus da DGPC passa de 931 mil para 1,252 milhões e o dos estrangeiros de 375 para 604 mil (estatísticas de visitantes IMC/DGPC disponíveis em <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>).

3. UNESCO – *Recomendação Relativa à Proteção e Promoção dos Museus e das Coleções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade*, 2015.

4. A equipa central do EPMN foi constituída por Manuel Bairrão Oleiro,

Teresa Mourão, Nuno Fradique e Ricardo Correia (DGPC/DMCC/DMC), Teresa Moura Pereira (mestranda ISCTE-IUL e estagiária DGPC/DMCC/DMC), Jorge Santos (CIES-IUL) e José Soares Neves (ISCTE-IUL, CIES-IUL, coordenador científico).

5. Deve ser tido em conta que a noção de *públicos* aqui utilizada (o universo do Estudo) é mais restrita do que a de *visitantes*. Desde logo porque exclui os menores de 15 anos (e, portanto, as visitas em contexto escolar), mas também porque esta última noção corresponde ao conjunto de todas as entradas nos museus, mesmo que não tenham a componente da visita às exposições (a frequência de atividades culturais, para citar apenas um exemplo). Na noção de *visitantes* os nacionais predominam: no total de 1,252 milhões de visitantes dos 15 museus tutelados pela DGPC em 2015, 648 mil são nacionais e 604 mil são estrangeiros (estatísticas de visitantes IMC/DGPC disponíveis em <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>).

6. As práticas culturais consideradas são: Ler livros (sem ser por motivos escolares ou profissionais); Ler livros (por motivos escolares ou profissionais); Ir ao cinema; Ir a espetáculos de música; Ir ao teatro; Ir a espetáculos de *ballet*, dança ou ópera; Visitar bibliotecas públicas; Visitar monumentos históricos (palácios, castelos, igrejas, etc.); Visitar museus ou galerias.

7. Despacho n.º 6474/2014, de 12 de maio, em vigor a 1 de junho. Entende-se por gratuidade o período de entrada gratuita total e universal.

8. As motivações de visita ao museu consideradas no inquérito são: Interesse pelo Museu; Acompanhar familiares/amigos/outras pessoas; Conhecer ou rever a exposição temporária; Conhecer ou rever a exposição permanente; Fazer a visita guiada organizada pelo museu; Assistir a atividades culturais (palestras, colóquios...); Assistir a espetáculos (concerto, teatro, dança...); Participar em atividades específicas para crianças, seniores ou outros grupos; Por razões profissionais/estudo (guia turístico, aluno...); Visitar o parque/jardim.

9. As motivações de visita a museus consideradas são: Gosto pela arte (ver peças, objetos e obras de arte); Aprendizagem (história, arte, ciência e técnica...); Por favorecer um sentimento de identidade; Fonte de informação sobre assuntos do passado e do presente; Compreender a diversidade cultural; Lembrar tempos passados; Para um melhor autoconhecimento; Fonte de inspiração e prazer; Presença de uma importante exposição.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. – *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura*. Madrid: MC/SGT, 2011.

BAMFORD, Anne; WIMMER, Michael – *Audience Building and The Future Creative Europe Programme*. S/local: European Expert Network on Culture, 2012.

BOLLO, Alessandro; POZZOLO, Luca Dal; FEDERICO, Elena Di, e GORDON, Christopher – *Measuring Cultural Participation*. Montreal: UIS, 2012.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain – *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2.ª ed., 1969 [1966].

EUROBARÓMETRO 399 – *Cultural Access and Participation. Special Eurobarometer 399*. Bruxelas: Comissão Europeia, 2013.

INE – *Censos 2011. Resultados Definitivos Portugal*. Lisboa: INE, 2012.

JENSEN, T. J., e LUNDGAARD, I. B. – *User Survey 2012*. Copenhaga: Danish Agency for Culture, 2013.

KREBS, Anne – Audience policies in Europe. *NEMO News*. Berlim: NEMO, N.º 1, 2009, p. 5.

MIRONER, Lucien; AUMASSON, Pascal, e FOURTEAU, Claude – *Cent musées à la rencontre du public*. Cabestany: France Edition, 2001.

OIM/Ibermuseus – *Estudos de Públicos de Museus na Ibero-América*. Madrid: Ibermuseus e MEC/SGT, 2015.

SEF/GEPE – *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo – RIFA 2014*. Barcelona: SEF, 2015.

opiniã

sociedade

acontece



Intervenção ±GRÂNDOLA, VILA MODERNA±.
Miguel Januário na Sala da Estatuária, 2014.
Agata Wiorko, 2016.

Em primeiro plano, a benemérita Rainha D. Leonor idealizada por Francisco Franco em 1935, entretanto um incontornável ícone urbano.



O presente texto é uma reflexão, em cima do acontecimento, sobre um projeto específico – MatrizMalhoa (MM) – no qual se divisam traços de uma metodologia projetual e de gestão cultural que procura sublinhar a importância da arte contemporânea para a requalificação do património cultural. Esses traços definiram-se conjuntamente no plano restrito de um evento que foi concebido e perspectivado como uma *accrochage* – no sentido, por extensão, de uma efémera interrupção e reestruturação

da narrativa museológica do Museu José Malhoa através da instalação de novas obras por entre as que fazem parte da Exposição Permanente. Com a duração de um ano, a iniciativa envolveu duas dezenas de artistas e outros tantos conferencistas, graciosa – e invariavelmente interessados em participar no que lhes pareceu uma oportunidade para o seu trabalho se confrontar com uma situação menos comum, dando-se ao contacto com um público menos habitual.

OPINIÃO

Da importância da Arte Contemporânea na dinâmica da requalificação do património cultural – o projeto MatrizMalhoa

Mário Caeiro

Designer, curador, investigador, docente na ESAD.cr





Espelhar a arte.

Desenhos de Jorge Feijão, 2011 e 2012.

Agata Wiorko, 2016.

João Miguel Fernandes Jorge escreve sobre estes desenhos : «E quando o desenho rompe com a matéria das suas cores e das suas manchas e fere a imagem e o papel que é o seu suporte, então o que resta, o que é mostrado traz consigo a energia de um sonho introdutório a um sonho primordial, fonte que permanece e que espera continuamente figuras capazes de o validarem.» (Eco vê Narciso | JUNO: Fundação D. Luís I – Centro Cultural de Cascais | Centro de Artes das Caldas da Rainha).

Os princípios curatoriais e de produção colocados em prática, com toda a cumplicidade por parte do museu (na pessoa do seu diretor, Carlos Coutinho) procuraram ser uma tradução, para o contexto do discurso propriamente expositivo, da reflexão por mim desenvolvida na obra *Arte na Cidade – História Contemporânea* (Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2014), cujo foco é a retórica da arte contemporânea que vai de encontro aos desafios da cidade atual, nomeadamente na órbita de noções como a de «arte pública». Numa lógica de investigação-ação, eminentemente pragmática e realista face aos recursos disponíveis – e enfrentando o desafio imediato de estimular a ligação do museu à comunidade urbana (local mas não só) através de um programa que fosse uma genuína expressão daquele desejo e compromisso, um conjunto de operações foram realizadas e delas se dá aqui nota, porquanto definem a disrupção provocada não apenas por cada uma mas sobretudo pelo conjunto das obras instaladas.

Museu-interface

Num esforço coletivo realizado colaborativamente, o museu foi transformado através do projeto MM numa interface cultural. Aplico a noção no sentido crítico e propriamente urbano que lhe dá Krzysztof Nawratek, *keynote speaker* da conferência URBANO. CRIAÇÃO. INTERFACE, realizada no museu, por ocasião do fecho da exposição¹. Nesse gesto, uma instituição de relevo e com digníssima história, mas ao mesmo tempo aberta à renovação da sua relevância face ao quotidiano cultural da cidade, foi ao encontro das mais diversas aspirações e interesses interpretados por cada um dos artistas convidados.

Esta abertura específica a um conjunto de possibilidades (de contacto, de



Uma visitante junto a Montanha #34.

Cristina Ataíde, 2013.

Agata Wiorko, 2016.

Fotografando com iPad outros pontos de interesse na Sala da Estatuária. Estará a intervenção de Miguel Januário ±GRÂNDOLA, VILA MODERNA± no enquadramento?

confronto, de convívio), o programa apresentou-a especialmente na figura do outro *keynoter* do evento: Paul Ardenne. Nas suas palavras, «a cidade é, desde a modernidade o 'cronótopo' por excelência das intervenções artísticas. A proximidade com o público, a co-criação, a emergência de um espectador em princípio emancipado constituem o seu espírito.» Ora, para Ardenne, «O conceito de interface, neste quadro, não implica uma aderência perfeita, uma fusão das partes. Mais do que no perfeitamente funcional, o interface realiza-se pelo contrário no molecular, difuso, incerto, flutuante. São questões essenciais, já que o laço social se tem vindo a desfazer consideravelmente» (sinopse da conferência do autor). E assim, MM foi, antes de tudo o mais, uma consistente demonstração de como linguagens emergentes ou até estruturalmente distantes da função museológica puderam conviver entre si, no próprio meio museológico, durante um determinado período, por forma a constituir uma oferta cultural de novo tipo, capaz de renovar os votos da instituição com a atualidade envolvente.

Isto é, ao mesmo tempo que afirmou a sua autonomia conceptual, MM dissipou-se no museu como uma *atmosfera* – termo em que vislumbro tanto uma dimensão quotidiana, corrente, como uma dimensão propriamente filosófica, tal como tem sido proposta pela «meteorologia expandida» de Peter Sloterdijk – que sublinha a importância das condições atmosféricas para lidarmos de forma decisiva com todas e quaisquer infraestruturas. Esta posição ajuda-nos hoje a superar antigas (obsoletas?) divisões entre o selvagem e o domesticado, o privado e o público, o técnico e o orgânico, por via da promoção de experimentos híbridos que envolvem e alimentam as nossas vidas coletivas. Precisamente porque as *perturbam*.

Em síntese, na busca da escala e temporalidade adequadas para constituir-se híbrida experimentação cidadã, o projeto MM convidou artistas contemporâneos a experimentar uma autonomia específica que os tornou corresponsáveis pelo todo experiencial e comunicacional. Nestes termos, e dado o comprometimento com a causa pública por parte de todos os intervenientes, pode definir-se o acontecimento como uma experiência de cidadania cultural assente numa serena reflexão sobre o papel dos museus na urbe. A contemporaneidade de hoje foi ao encontro da de outras épocas – em particular das que definiram sucessivas identidades do Museu José Malhoa –, sabendo-se como, no entretantos, em que múltiplas vias aquele conceito – o de contemporaneidade – se tem redefinido.

Da criação (ideação) e produção do projeto MatrizMalhoa

O espírito de qualquer projeto é definido pela geometria e a sequência das decisões tomadas no seu âmbito. Algumas, como as iniciais, são programáticas e estratégicas; outras, no decorrer da ação, são táticas soluções de adaptação para lidar com súbitas alterações das condições em presença. No caso de MM, foi considerado essencial o projeto procurar manter a sua identidade durante pelo menos um ano, independentemente das eventuais vicissitudes, que, com toda a naturalidade, haveriam de ocorrer. Assim, certos princípios tornaram-se a imagem do caráter da iniciativa: por um lado, o aliar de um exigente rigor museológico a um espírito de informalidade no trato com todos os agentes envolvidos²; por outro lado, a manutenção de um ritmo regular de inaugurações e apresentações (vertente

mundana) a par de aulas abertas e conferências (vertente pedagógica). Este *mix* foi garante de o evento funcionar como celebração comunitária em crescendo, com a devida visibilidade institucional, mediática e propriamente cívica.

Decisão fundamental foi a de articular os recursos disponíveis – relativamente escassos mas concretos e continuamente aferíveis – com o desejo essencial, acima referido, de realizar um programa com intensidade regular. Este teria que, por um lado, explicitar o caráter de interface disponível para a surpresa que se exige que alimente o conceito de qualquer museu na contemporaneidade; por outro, lhe desse uma coerência e amplitude temática que tornasse essa interface relevante para novos públicos, precisamente através da criação de inusitadas situações de diálogo com o campo da arte contemporânea. A experiência adquiriu, não poucas vezes, o caráter de uma tradução; obras atuais das mais diversas proveniências entraram em diálogo com as do museu (tornando-se elas próprias, ainda que provisoriamente, parte desse mesmo museu, mais não seja que da sua história). Nesse processo, e parafraseando a artista Ana Pérez-Quiroga, o projeto revelou-se gratificante para os criadores porque levou o Museu a *propor novas leituras sobre cada trabalho*.

E por aí, na criticidade desses inusitados encontros, o museu desnaturalizou-se como edifício, espaço, instituição, para se tornar contexto produtivo.

Aliás, se a abertura ao contacto com o contemporâneo já vinha fazendo reconhecidamente parte do caráter do museu, o que este conjunto de intervenções ao longo de um ano inteiro trouxe foi a possibilidade de, nessa *regularidade exhibicional*, o museu tornar-se mais próximo do quotidiano do público, trabalhando-se menos ocasiões de circunstância, formais, e mais uma série de momentos quase íntimos em que se destacaram acontecimentos relativamente discretos como a inauguração convivial de uma obra, conversas com os artistas por ocasião da montagem de uma peça ou as referidas aulas abertas – uma atividade pedagógica. Ou seja, a arte – chamemos-lhe *atual* – motivou deliberada – e prioritariamente – o social.

Em termos de programação (perspetiva curatorial), outra das decisões principais foi a de que o conjunto de obras/artistas selecionadas pudessem representar um «ponto de ordem» relativamente ao que chamamos hoje Arte Contemporânea³. Este é um campo da produção artística e cultural que será caracterizado por uma gramática de operações estéticas que, desde Duchamp, não cessa de procurar reavi-

var os seus princípios emancipatórios a partir de uma ideia produtiva de posteridade. Aquelas decisões haveriam aliás de contribuir depois, oblíqua – e multidimensionalmente, também elas, para a reflexão dialógica sobre uma Caldas e um país que muito mudaram desde a inauguração do museu nos anos 30. Esta dupla preocupação articulou-se depois ainda com outra, a de abrir o espaço a artistas com ligações à região e à cidade – outro dado fundamental para gerar uma dinâmica de identificação entre a comunidade artística-projetual, a população e a própria interface-museu.

É preciso dizer-se que a força-fraqueza da equipa de produção – a sua inevitável exposição às incertezas inerentes ao processo – precisamente porque enquadrada por ferramentas de gestão e vontade política – garantidas pela Direção do museu e equipa⁴, acabou por garantir à iniciativa um capital humano que, ao final, obrigou todos os espectadores a integrar uma narrativa de generosidade e *função pública* que naturalmente acabou por condicionar – positivamente, na perspetiva curatorial da arte (como coisa) pública – a recepção das obras. Não se tratou, em todo o caso, de contrapor esta modalidade da produção-recepção à usual (regime dos museus, ou do espetáculo da arte), mas, precisamente, de interromper o quoti-

→
Objetividade e Entropia.

Da Micro-História (I):
OMO, 2016.

Agata Wiorko, 2016.

Alexandre A. R. Costa apresentou esta instalação e *performance* integrada no projecto da *Micro-História*. Na Sala das Estátuas, o artista aborda satiricamente a entropia em diálogo com a monumentalidade, num processo performativo de perturbação dos sistemas fechados.





←

**Em primeiro plano, secção de
À la découverte du Portugal.
Regis Perray, 2013.**

Agata Wiorko, 2016.

A peça, realizada em Lisboa no âmbito da residência-exposição «À Descoberta de Portugal», integrada no Projecto VICENTE (Projecto Travessa da Ermida), distribuiu pelo chão do Museu ex-votos invocando proteção divina para a capital.

diano para lhe surpreender dimensões obscurecidas pelo hábito.

No MM, o cumprimento das regras e dos procedimentos museológicos andou a par de um sentimento de que se estava a fazer história, no sentido em que a abertura do museu a processualidades muito típicas da arte pública ou da arte urbana, culminando no acima referido seminário de dois dias (URBANO. CRIAÇÃO. INTERFACE⁵). Na verdade, assistiu-se à transformação de um Museu, marcado por um certo paradigma na sua génese, em algo de contemporâneo no sentido filosófico de aberto à «comunidade que vem» (Agamben). Esta dimensão filosófica, em que a *accrochage*, pela sua taticidade, foi a palavra de passe para acedermos a uma realidade provisória definida pelo envolvimento cidadão nos destinos do museu, revelou-se particularmente profunda na palestra de Vasco Araújo, em torno da sua obra *Retrato* (2014).

Aliás, a ideia de se escolher uma obra capaz de estabelecer um diálogo preciso com o museu como atmosfera teve em Vasco Araújo um momento excepcional, na medida em que *Retrato*, um vídeo sobre a memória, a memória de um lugar, de uma casa, de uma família é a filmagem de vários retratos – reproduções de pinturas de Eduardo Malta, artista amplamente representado no Mu-

seu e cujo percurso tem sido reavaliado do ponto de vista do seu significado ideológico. Araújo, com recurso a um texto em diálogo de José Maria Vieira Mendes, protagonizou das peças que mais intensamente questionou a história do próprio Museu Malhoa, rasgando um espaço de problematicidade que muitas outras peças viriam a habitar, assim libertas da tarefa desta essencial desconstrução da narrativa museológica legada pelos anos do Estado Novo.

É o caso particularmente feliz de *Caderno de Campo IV* (2015), de Catarina Leitão, um dispositivo para-museológico e de base ficcional, mimetizando metodologias na esfera das ciências sociais, cuja estrutura modular contribui para que a monumental pintura em/ como fundo – uma emblemática obra de José Malhoa – tenha sido inapelavelmente apropriada como paisagem da própria obra intrusa. Neste tipo de cinismos produtivos, a arte desvela uma vocação muitas vezes esquecida, a de ser dispositivo do seu próprio agenciamento potencialmente crítico, no seio de complexos dispositivos de legitimação.

Ressonâncias

Toda esta problemática ressoa amplamente no emblemático trabalho de

Miguel Januário (±), que ocupou a totalidade da Sala da Estatuária com o seu *remix* discursivo de Grândola Vila Morena/Moderna. O cruzamento de silêncios e vozes provocado por esta intromissão, ao mesmo tempo discreta (junto ao teto) e de grande impacto (dezenas de metros de comprimento), deu definitivamente o mote para o registo interpelativo de uma iniciativa que em muitas peças criou dispositivos para a receção íntimos no seio do dispositivo-museu envolvente.

Teresa Luzio, por exemplo, instalou documentação sobre duas *performances* – *Estudo sobre Elasticidade* (2006) e *Estudo sobre Identificação* (2006-2013) – que aconteceram em espaço público – «com características subtis, no sentido em que ambas performances se diluíam com a vida quotidiana da cidade». A escala das estátuas em comparação com a escala dos vídeos-documentos projetados foi algo que a interessou primeiramente; por outro lado, o confronto entre o conceito de efêmero como característica da *performance*, e que o documento valida, e a ideia de permanência que a «estátua» vincula» (testemunho enviado pela artista).

Com *Montanha #74* (2013), Cristina Ataíde juntou-se a Januário e Luzio (e a Alexandre A. R. Costa e Pedro Cabral Santo, todos na Sala da Estatuária). Colocou «um longo desenho, montado so-

→

Krzysztof Nawratek
(Universidade de Sheffield).

Agata Wiorko, 2016.

Conferência que abriu o segundo dia de trabalhos do Encontro de Estética e Teoria Cultural 'URBANO.CRIAÇÃO.INTERFACE'.

O salão nobre do Museu albergando o debate sobre os futuros cruzados da cultura e da cidade.



bre suportes de madeira que constituem eixos de enrolamento, retirando, assim, o habitual caráter do desenho como peças de parede» (testemunho enviado pela artista). Exercício meditativo, na peça está inventariada uma extensa lista de montanhas (e assinaladas as que a artista já percorreu), dando assim expressão à ideia da pequenez humana face à vastidão do mundo. Poderíamos dizer que as estátuas são testemunhas imóveis, não tanto impávidas, dessa liberdade a que jamais poderão aspirar? E até, depois, da liberdade do momento e da mobilidade que caracteriza o trabalho de um artista como Alexandre A. R. Costa?

Costa expôs um montículo de detergente em pó (OMO) sobre um plinto, num gesto que, para além de todas as leituras inerentes ao título da série em que a obra se integra – *Da Micro-História* –, é naturalmente tão iconoclasta quanto crítico (quando consideramos como alguns [poucos] focos de legitimação, extremamente personalizados, votam certos criadores e acontecimentos à mais higienizada... invisibilidade).

Como se pode ver, em quase todas as obras apresentadas (com diferentes intensidades, também devido à heterogeneidade das linguagens e estéticas artísticas) estabeleceram-se inúmeras situações dialéticas. A questão do valor do efémero face ao permanente, por

exemplo, plasma-se quer na instalação de chão de Régis Perray – *À la découverte du Portugal* (2013), assemblagem-*ready made* de azulejos, sal, pedras de calçada e vela –; ou na montagem dos desenhos de Joana Roberto (a palavra «Time-Less») – *More + More* (2013) colocado por detrás de um busto em bronze. Esta questão daquilo a que se confere valor é aliás particularmente pertinente no caso de outro vídeo de Perray: *Acariciar Lisboa* (2013), que na sua hipnótica monumentalização do gesto nos fala de uma ética da atenção – da cidade com obra de arte (Argan).

Outras tensões críticas decorrem da perturbação estética introduzida por imagens particularmente instáveis como *you-know [NO AUDIO]* (2013) de Luís Alegre. Tratando-se de um vídeo (em *loop* com a duração de... 1'), o que para o artista – e nós espectadores – poderia potenciar a ação do cinema, torna-se uma intensa e preciosíssima experiência da decepção. Pela circularidade de uma mesma ação, sem início nem final, e depois pelas cores intensas e digitais, abre uma estranha «janela digital» (*pun intended*) nas paredes do museu (cuja outras janelas abrem para as frondosas vistas do parque).

Tal como Alegre, Pedro Cabral Santo, com *Budalux* (2005), uma singelíssima *projeção* de luz, introduz com clareza um

tipo de protocolo de fruição da obra artística que impõe uma reflexão filosófica sobre a sua essência enquanto materialidade de dispositivo técnico. E se nas elegantes vitrinas do museu se abre alas ao risível e ao irónico – *Prato Comido* (1998) de Fernando Brízio –; ao mesmo tempo que lá fora Luís Freire (*Permanecer, Eu no Onde e Ver (de)Ver*, de 2014) interrompe ludicamente a zona envolvente com estruturas fisicamente fruíveis, cada peça torna-se, na narrativa do projeto MM, antes de mais, figura que uma objetualidade que, no caso da obra de Ana Pérez-Quiroga – *Vedute #1* (2005) – é particularmente intrigante: formalmente como que um tapete, *mas na realidade um entrançado construído a partir de duas mangueiras de bombeiro em linho...*

Todos estes diálogos foram em certos momentos particularmente exigentes. São exemplos disso as peças de Jorge Feijão, dois desenhos da série «Eco vê Narciso» (de 2011 e 2012). Para João Miguel Fernandes Jorge o desenho de Feijão «reivindica mais do que espaços, que objetivamente, muitas vezes, como que em sofrimento, atingem o rasgão do papel numa multitude de tempos» (Cf. catálogo de exposição *Eco Vê Narciso/Juno*. Fundação D. Luís I, Centro Cultural de Cascais e Centro de Artes das Caldas da Rainha, 2015). Lá está, a obra solicita ao espectador uma especial abertura à

compreensão da sua complexidade processual (abertura tanto maior quanto, a um primeiro olhar, estes desenhos são expressão de uma enorme contenção).

Também a pintura e a (foto)montagem de João Belga, esta última ostensivamente *low profile* (se pensarmos que gerou um debate interno acerca de se/ como poderia ser emoldurada), exigem um envolvimento do público pouco usual. João Belga apresentou-se na Sala dos Retratos. *ATELIER, right* (2010) – uma natureza morta representando o ateliê do artista e que inclui, premonitoriamente (já que este viria a falecer poucas semanas a seguir à colocação da peça), um retrato de David Bowie – e o díptico *TOUCH ME I'M SICK* (2014) / *s/ título* (2000) – estas duas telas, representativas de séries separadas no tempo (2000-2014), funcionam como um modelo de auto-representação do artista/pintor (*selfie*) e sua prática artística.

Finalmente, casos de intenso entrelaçar da arte (como dispositivo de conscientização) com a vida (urbana, atual, pessoal...) foram as intervenções de Filipe Garcia e Pedro Bernardo – cuja *Volta à União das Juntas de Freguesia das Caldas da Rainha* (2015-2016) implicou uma viagem a pé com a duração de três dias, o artista acompanhado na mesma pelo *performer* Gustavo Sumpta e a burra Rosinha. Quanto a Garcia, fez acom-

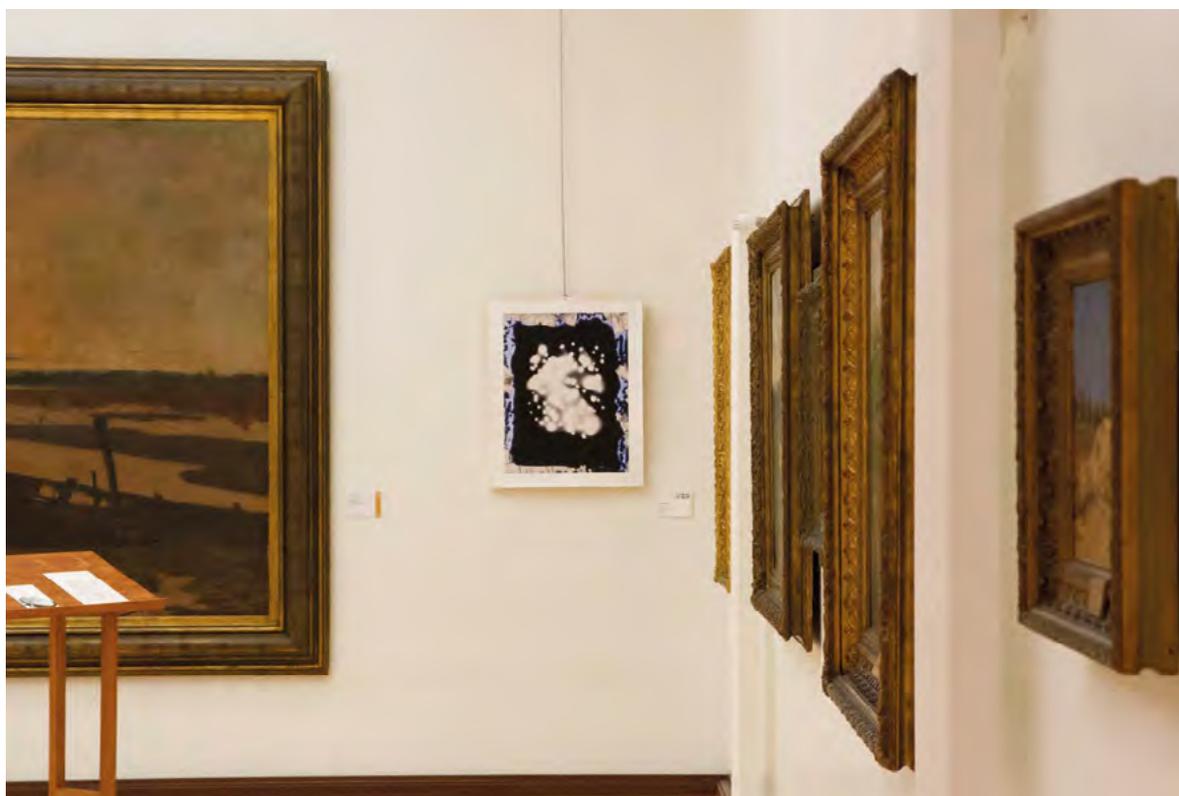
panhar a instalação da pintura *Quantic landscapes II – Para doxum I* (2015) com uma *performance* individual em que se-gredou aos ouvidos de todos os visitantes as palavras «És» (ouvido esquerdo) e «Finge» (ouvido direito), culminando a mesma com o artista a posicionar-se imovelmente na posição da célebre esfinge (de Guiza), qual obra de arte... viva.

Participaram ainda nesta ampla *provocação* os artistas Nuno Fragata (com o vídeo de animação *A Walk in the Park* (2016) – um título autoexplicativo no que concerne a questão da localização do museu no Parque D. Carlos I); Hugo Soares & João Gigante (com uma peça sintomaticamente realizada por delegação, por Alexandre A. R. Costa) e finalmente Samuel Rama, também ele, como Vasco Araújo, reagindo a obras concretas do museu para com elas estabelecer um diálogo de enorme precisão, diálogo esse que aconteceu em pontos distintos do percurso. As suas duas imagens – *Reflexo Atualizado* e *Reflexo #300* (2014) –, colocadas perto das pinturas de João Cristino da Silva, «trazem à coação do espectador duas formas de sublime: o positivo protagonizado por Cristino, baseado no belo e na ideia de «vista ou janela» e o sublime negativo proposto pelas fotografias de Samuel Rama. Nota Rama, oportunamente: «O conceito de sublime negativo foi cunhado por Arnold

Berleant e dá conta de uma relação de perda que temos perante a paisagem contemporânea cheia de sinais da ação negativa do homem, perante as quais dificilmente se pode ter uma contemplação serena baseada no conceito de beleza» (sinopse enviada pelo artista).

Devido à sua filosofia de implementação, MM apresentou tanto obras disponíveis durante largos meses, como outras que estiveram patentes escassos dias – caso de *Tree* (2015) de Alessandro Lupi. À altura da escrita deste texto há obras que estão inclusive ainda à espera da oportunidade para serem instaladas (peças de Manuel Caeiro e Gonçalo Pena). Ora o importante foi que todo um conjunto de propostas se conjugasse dinamicamente como um retrato em mosaico.

Nesse sentido, diferentes iniciativas complementares – aulas abertas de Luísa Arroz, Philip Cabau ou Nelson Guerreiro – foram direcionadas para vários públicos, chamando a atenção para as questões interligadas da Cultura e do Património, da Arte e da Cidadania, da Cidade na contemporaneidade. Esta dinâmica de ligação entre arte e saber, muito atenta ao calendário académico da própria ESAD.cr, culminou no já referido dia de conferências, organizadas em parceria com o Centro de Investigação LIDA e o Mestrado de Gestão Cultural.



←

**Pintura, fotografia.
escultura, instalação...
accrochage.**

Obras de Catarina Leitão (estrutura de madeira, à esquerda) e Samuel Rama (ao centro).
Agata Wiorko, 2016.

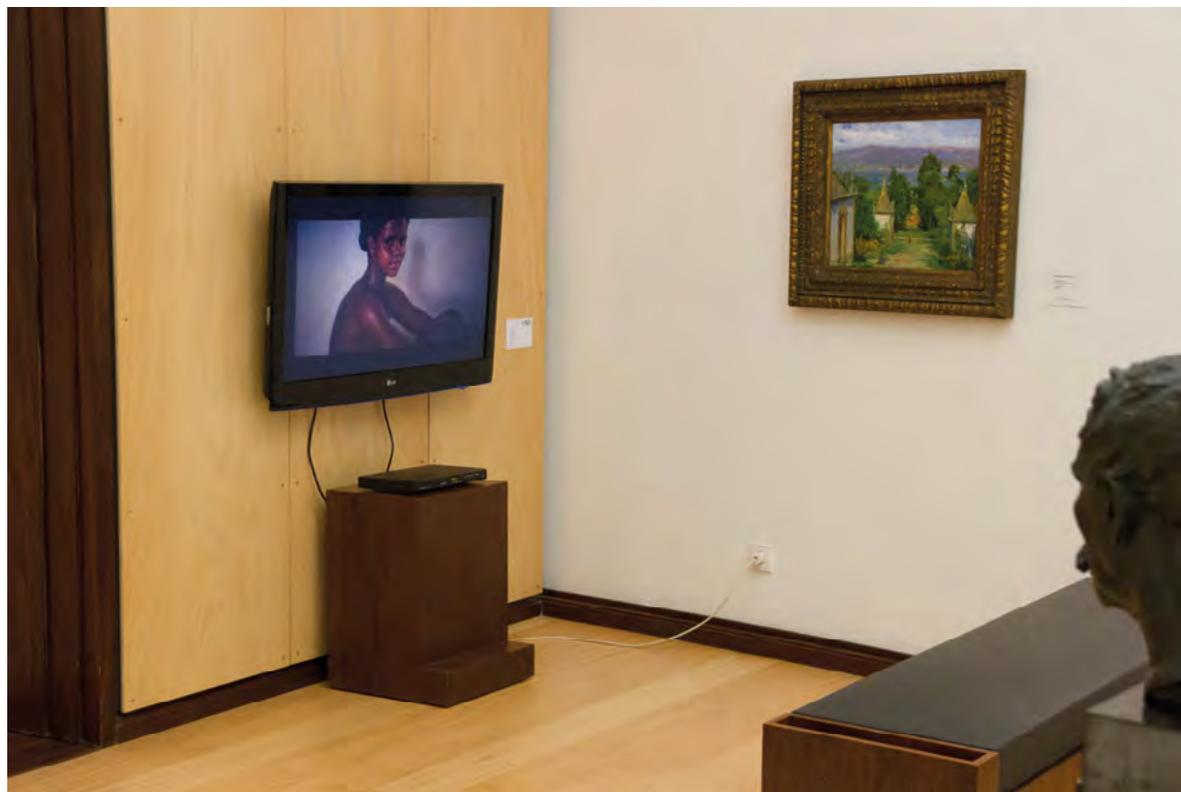
Interagem directa e decisivamente com pinturas de José Malhoa e João Cristino da Silva, respetivamente.

→

Um momento excepcional.

Agata Wiorko, 2016.

Vasco Araújo, com recurso a um texto em diálogo de José Maria Vieira Mendes, protagonizou das peças que mais intensamente questionaram a história do próprio Museu Malhoa. O vídeo *Retrato* (2014) rasgou um espaço de problematidade em torno de uma (re)visão da pintura de Eduardo Malta.



Assim foi... matriz

O Museu José Malhoa representa em toda esta narrativa a ideia de um espaço de património e de valorização da criação, disponível para questionar, ao nível nacional e internacional, *o lugar da cultura na urbe contemporânea*. A interligação entre uma dimensão laboratorial – da criação de novas peças ao diálogo entre obras «intrusas» e obras do acervo – gerou-se a partir de um conjunto limitado de tópicos, considerados essenciais para se pensar e desenvolver a ideia assaz englobalizadora de uma Cidade mais integrada, inclusiva e dinâmica, sobretudo em termos da sua produção e receção artísticas. Quase todas as obras ressoaram, neste quadro, problemáticas muito candentes, relativas também à esfera pública.

Numa estratégia de qualificação museológica e de proatividade institucional de novo tipo, a programação artística, com sentido cultural estratégico, com vista à otimização dos recursos existentes (nomeadamente arquitetónicos e patrimoniais): ao oferecer a jovens criadores e artistas consagrados um contexto mais para o desenvolvimento do seu trabalho criativo, com uma função e um impacto proporcionados por várias colaborações interdisciplinares e um contacto estreito com os visitantes;

ao valorizar o sentido de comunidade, com a arte ocupando um papel charneira no seio de uma ecologia do urbano, MM abordou a questão crítica do que é um *lugar*, no caso um lugar singular especialmente simbólico e icónico, e com qualidades espaciais sobre as quais importa refletir do ponto de vista do que pode/deve a cultura representar no tecido social, cultural e urbano.

Nestes termos, assim como a Piscina da Rainha foi matriz do hospital e depois da própria cidade, o museu apresenta-se hoje como uma matriz cultural – bem mais recente, e por isso mesmo menos conhecida – de uma ideia de «cidade» de que a própria Caldas da Rainha é exemplo, dada a sua vocação para constituir-se como polo de cultura. Isto é, se a matriz em *MatrizCaldas*⁶ foi a da Rainha, MM, a comboio de outras celebrações (160 anos do nascimento de José Malhoa), coloca a figura do Museu Moderno (o «Museu de Artes», matriz por sua vez do Museu da Cerâmica...) e do Artista (Malhoa, mas também Bordallo e por aí fora) no *nó evolutivo* de uma requalificação cultural da vida total do Homem da Cidade. Tal basta para imaginarmos cada *momento* do crescimento de qualquer urbe como uma oportunidade de recrudescimento da sua *vita* – e Caldas encontra-se num momento particularmente interessante da sua evolução recente.

Extremamente importante, a exposição cruzou-se ainda, na finalmente, com a questão do que é um cidadão, no sentido de uma *cidadania artística* as mais das vezes arredada do debate mais ou menos chão do que é a cidadania em geral. Aqui, o museu é matriz, já não apenas no sentido de «espaço singular», de um modelo de entendimento do valor, do que *há de ter valor* – que implica relacionar a ética da museologia com as éticas que «lá fora» preenchem o quotidiano dos habitantes, da intervenção urbana à arte comunitária, da *performance* à *street art*. Esta foi uma forma de referenciar a figura tutelar de António Montês, fundador do Museu de José Malhoa. Apenas assim terá feito sentido rememorar-se a ação de criação do próprio museu como uma ação estratégica de alcance não apenas regional, mas também nacional; uma ação que hoje se exige reflita novas dinâmicas culturais em que a própria ideia de museu está particularmente em crise.

Neste quadro, MM, enquanto situação de diálogo aberto entre tendências contemporâneas que quotidianamente redefinem o que é a própria arte para diferentes comunidades, abriu uma «caixa de pandora», sendo doravante obrigatoriamente visto também como espaço de contemporaneidade (como aliás havia sido originalmente concebido). Em suma,

o património do (de qualquer) museu merece ser continuamente *reencarado*.

Conclusão

Foi neste quadro que o projeto MM concretizou um corpo de objetivos iniciais. Entre eles, levar o museu ao encontro da comunidade da Cultura Urbana em toda a sua diversidade; e depois articular as duas principais vertentes da programação – exposição e conferência – de forma produtiva e integrada, garantindo ao museu mais público e mais qualificado durante o período da ação.

Neste sentido, a opção foi a de criar uma plataforma de reflexão com a dimensão de um encontro nacional e uma experiência artística com a capacidade de atrair os forasteiros. Não terá sido esta desde sempre uma vocação essencial deste belíssimo museu, o primeiro em Portugal edificado para *dar corpo à arte sua contemporânea*? Se a arte contemporânea não tem hoje «casa» – o seu lar é precisamente a cidade –, então, que as salas intemporais do museu e os espaços circundantes do Parque – ex-libris da cidade – sirvam para albergar uma rara *disparidade* de cultos artísticos.

Numa lógica de identidade competitiva – o outro nome para o *place branding* – serviu esta singela exposição e o debate gerado em vários dos seus momentos altos para continuar a fazer do património uma coisa pública e acessível, uma interface de cidadania. A arte surgiu como modelo de reflexão sobre o meio urbano; a criação como fonte inesgotável de encontros e possíveis; e ao fim e ao cabo a cidade – a sua *ideia* – como obra, a obra coletiva dos cidadãos.

Outra questão principal que se coloca neste tipo de projetos é ainda a do seu sentido para a esfera pública. Pode dizer-se que o MM veio, na verdade, reforçar e tornar mais visível – lá está, pela escala da empresa e a duração da mesma, bem como pelo envolvimento interinstitucional criado, a par de um contínuo espírito de informalidade – o que o Museu José Malhoa vinha fazendo: abrir as suas portas à comunidade, no sentido específico de «criar espaço público para o espaço público» (Xavier). E se MM gerou uma dinâmica de encontro de novos públicos não apenas com as obras «intrusas», mas naturalmente com a arquitetura e a coleção propriamente ditas, a experiência foi claramente valorizada pela sua qualidade espacial intrínseca (refira-se aliás o excelente projeto

de ampliação e remodelação dos arquetos João Santa-Rita e João Daniel, em 2006), mesmo quando «perturbada» por sucessivas *accrochages*.

O Museu Malhoa apresentou-se assim, no seio da iniciativa MatrizMalhoa, como espaço-tempo em suspenso, espelho da própria contemporaneidade, precisamente por via de um inevitável diálogo entre valores, ideologias e hegemónias várias. De resto, quanto maior foi o rigor dos artistas no lidar com as questões propostas pela curadoria, mais o próprio projeto museológico do MJM, enquanto todo de narrativas cruzadas (Localidade, Estado Novo, Naturalismo, Região, Modernidade) surgiu como realidade rica que começa agora a tornar-se apropriável por novas gerações.

NOTAS

1. <https://urbanocriacaointerface.wordpress.com>.
2. Essencial para esta dinâmica foi a jovem equipa de estudantes da ESAD.cr (Tiago Fernandes, mestrando em Gestão Cultural, Miguel Couto, recém-licenciado em Design Gráfico e Multimédia), sobretudo na fase de planeamento, ajudando a construir um *dossier* credível para ser apresentado às autoridades.
3. Para uma rápida e incisiva noção do termo, v. <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/como-a-arte-contemporanea-deixou-de-ser-contemporanea-1727033>. Neste texto, Leonel Moura coloca o dedo numa ferida: a arte contemporânea nada terá de contemporânea se a sua função social se esgotar na promoção de uma rede de influências e negócios alheia às questões de uma participação cidadã na *res* artística.
4. Destaque para a Sónia Gonçalves, colaboradora do museu e mestranda em Gestão Cultural na ESAD.cr.
5. «Urbano. Criação. Interface procurou cartografar a contemporaneidade a partir dos campos da criação, da mediação e da reflexão artísticas e culturais. Ao longo de duas jornadas de trabalho, a estrutura do debate visou estimular uma constante tensão entre experiências e conhecimentos, a partir do contraste produtivo entre os termos 'urbano' e 'interface'. Ambas as noções fazem parte, explícita ou implícitamente, dos mecanismos conceptuais da cultura contemporânea, apesar de entendidos com relativa acriticidade nos campos da produção artística e da gestão cultural. O percurso pelos discursos de personalidades oriundas das esferas da teoria, da gestão e da criação propriamente dita traça um retrato possível dos desafios que hoje se colocam

à Arte e à Cultura, na perspectiva da necessidade de estas se constituírem como interfaces de uma cidadania genuína- e radicalmente criativa.» (Cf. Press Release.....)

6. Sublinhe-se que o projeto MM deu sequência a uma primeira experiência curatorial, artística e de animação museológica – MatrizCaldas – decorrida no Museu do Hospital e das Caldas, realizada entre 2010 e 2012 – v. <http://www.palavrao.net/matriz-caldas/>.

BIBLIOGRAFIA

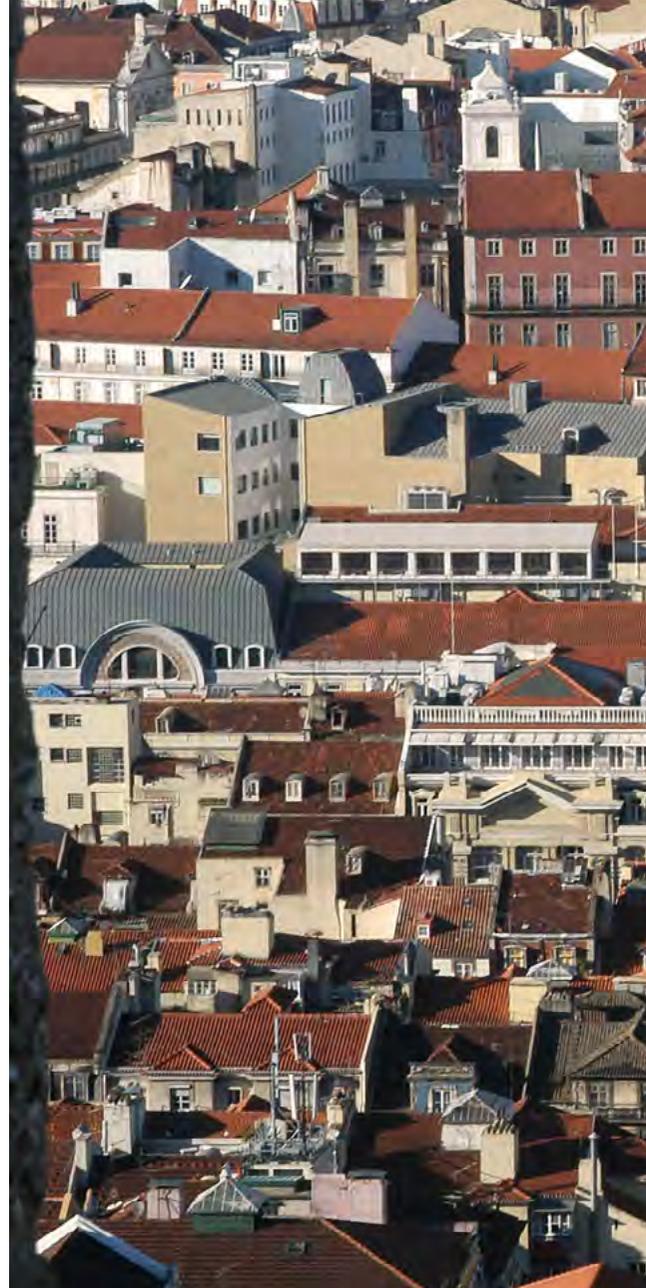
- AGAMBEN, Giorgio – *A Comunidade que Vem*, trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ARDENNE, Paul – *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo – *História da Arte como História da Cidade*. S. Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAEIRO, Mário – *Arte na Cidade – História Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2014.
- LATOUR, Bruno – *Atmosphere, Atmosphere. Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: New Tate Gallery, 2003.
- NAWRATEK, Nawratek – *Holes in the Whole – Introduction to the Urban Revolutions*. Winchester e Washington: Zero Books, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter – *Crítica da Razão Cínica*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- XAVIER, Isabel – *Criar Espaço Público para o Espaço Público*. Caldas da Rainha: Edições ESAD.cr, 2015.

Interiores pombalinos: o que fazer ainda destes prédios...

Maria Helena Barreiros

Historiadora da arte

A habitação multifamiliar em altura, que o prédio pombalino consagra, constituiu o modelo de casa urbana assumido pelos poderes públicos para a reconstrução do centro de Lisboa depois do terramoto de 1755, provavelmente pela primeira vez na história do urbanismo. Apesar da massa crítica já reunida sobre o tema, entre estudos e projetos que podem constituir-se como manuais de boas práticas; apesar de a área do plano de reconstrução da cidade pós-terramoto estar abrangida por múltiplos diplomas jurídicos de proteção de iniciativa de ambas as administrações, central e local, continua a ser voz corrente deixar-se ao critério de proprietários e promotores a decisão de acautelar os valores patrimoniais ainda presentes nos interiores dos prédios da Baixa de Lisboa.



Ouro na Baixa

Passaram três anos sobre a primeira parte desta revisitação do pombalino¹. Procurei então esclarecer a teia da normativa urbanística e do património cultural aplicada à Baixa e recapitular o essencial dos seus espaços domésticos primitivos. A estas premissas seguir-se-ia uma seleção de intervenções contemporâneas neste pedaço muito particular de cidade setecentista, tendo a habitação por tema.

A intenção não era original. Tratava-se, no fundo, de atualizar e expandir, já sob a vigência do Plano de Salvaguarda da Baixa Pombalina², o belíssimo repertório de projetos publicado por José Manuel das Neves em 2009, com o título *Habitar a Cidade/Living City*. O caderno de encargos teria, naturalmente, os requisitos próprios do historiador atento à



problemática do património construído: «medir a contemporaneidade do espaço doméstico pombalino, ou as potencialidades do diálogo entre a habitação pré- e pós-moderna»³. Nesta operação, as plantas do existente, que fazem falta a *Habitar a Cidade*, seriam mandatórias.

Conheci em 2006, ainda sob o signo dos 250 anos do terramoto de Lisboa, cinco dos primeiros projetos que o livro de J. M. Neves documenta⁴, em memorável visita «de estudo» promovida pela Ordem dos Arquitetos, organizada e conduzida por Nuno Grande. Todos situados na Baixa e na encosta da Sé pombalinas. Uma revelação. Acreditava poder continuar a prospeção e encontrar ainda mais ouro no centro do «centro histórico» de Lisboa, agora regulado por um instrumento de gestão próprio que pretendia potenciar a revitalização

funcional deste território. Esta incluía, entre outros desideratos, o reforço das funções de lazer e acolhimento turístico e a dinamização do uso residencial⁵.

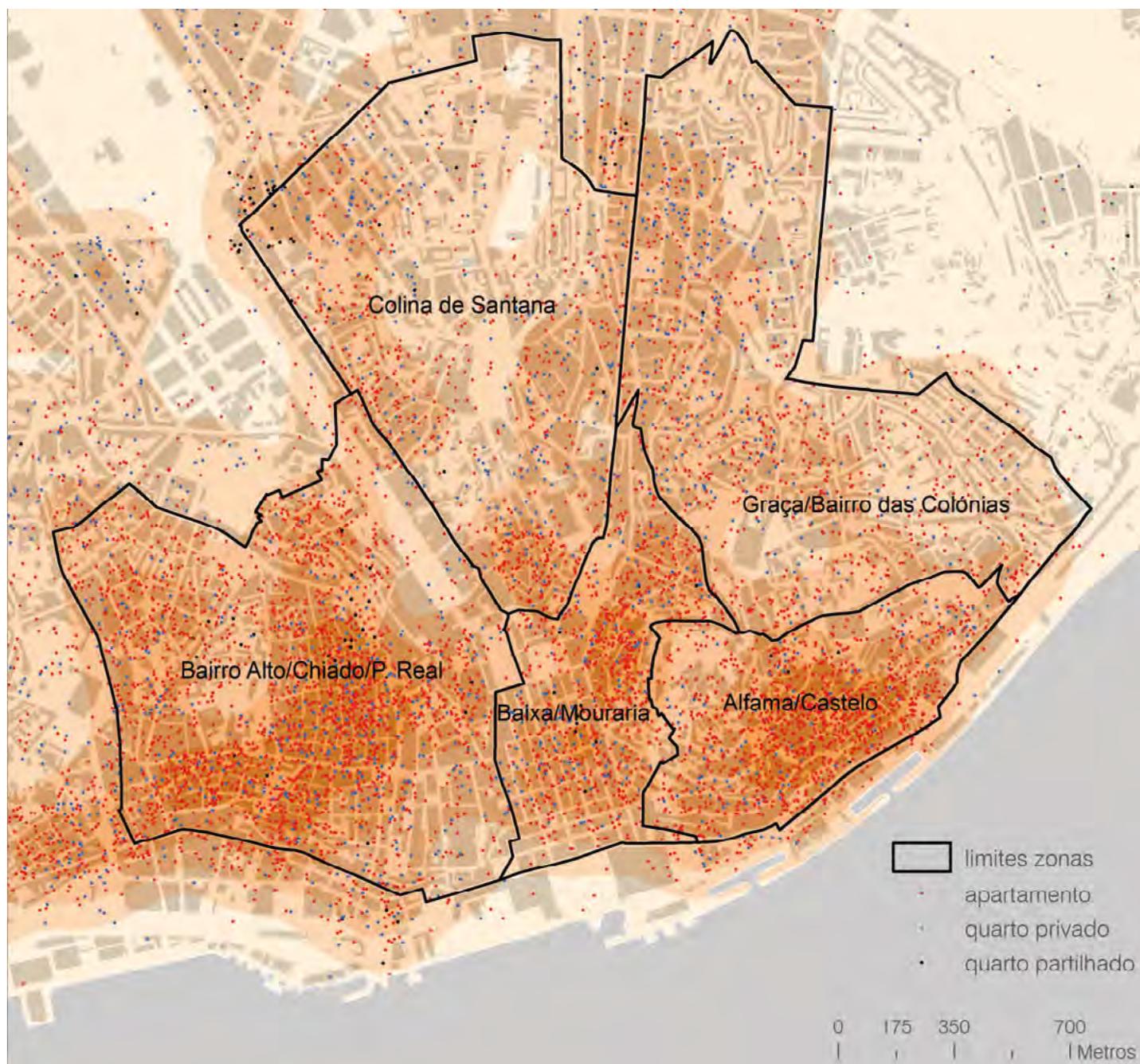
Entretanto, a cidade e o país assistiram com espanto ao crescendo da atividade turística, fonte de receita inesperada e paliativo para um ciclo económico de crise e transformação⁶. Em Lisboa, significava a oportunidade para dinamizar a regeneração do centro histórico, inscrita em todas as agendas políticas pelo menos desde o princípio do século⁷.

Bem acolhido a princípio, evidentemente, o fenómeno causa agora alguma apreensão nas instâncias do governo da cidade, a visão crítica dos meios da arquitetura e da investigação urbana aplicada⁸, o humor sombrio dos colonistas, a atenção pressurosa do legislador.

↑
Baixa Pombalina, o espaço privado.
CML/DMC, 2004.

Jorge Figueira, em texto premonitório de 2012 a que deu o título, sugestivo e provocador q.b., *Turismo pombalino*, escrevia: «A Baixa Pombalina é uma boa metáfora para o país: passado histórico, futuro *low cost*, sem objectivo ou desejo para lá do turismo do dia-a-dia».

A radiografia expedita do *boom* turístico na capital consta na sinopse de um documentário da RTP, gostosamente intitulado «Há ouro na Baixa», emitido em julho de 2014: «A Baixa de Lisboa está a ser invadida pelos turistas. Por ar, terra e mar. Os visitantes chegam aos milhares. Os moradores e comerciantes partem. São cada vez menos os



Zona	Alojamento Local mar. 2015	Alojamento Local jun. 2016	Varição
Alfama/Castelo	708	1141	61%
Bairro Alto/Chiado/P. Real	1428	2401	68%
Baixa/Mouraria	486	893	84%
Graça/Bairro das Colónias	472	895	90%
Colina de Santana	405	838	107%
Outras Zonas	2153	4104	91%
Total Lisboa	5652	10272	82%

↙ ↑
 Bruno Lamas. Distribuição e *heatmap* das unidades de alojamento local (Airbnb) no centro histórico de Lisboa em junho de 2016 e quadro comparativo, construídos a partir de <http://tomslee.net/airbnb>.

que habitam no coração da capital. Dos prédios onde viviam, de edifícios em ruínas, nascem agora todo o tipo de alojamentos turísticos (...)»⁹. Incluindo os do novíssimo «alojamento local», objeto de legislação própria inaugurada com o Decreto n.º 53/2014, de 8 de abril, que o «eleva [...] de categoria residual para [sic]¹⁰ categoria autónoma». O objetivo

primeiro da iniciativa legislativa é a inclusão das modalidades do alojamento turístico informal no universo dos rendimentos coletáveis. No preâmbulo, o legislador garante-nos que não se trata «de um fenómeno passageiro», antes de «um fenómeno consistente e global» cuja «relevância turística» exigiu «a criação de um regime jurídico próprio».

A quebra consistente no número de eleitores inscritos nas freguesias que compõem o centro histórico de Lisboa (Misericórdia, Santa Maria Maior e São Vicente)¹¹, contados entre 2002 e 2015¹², é coerente com as estatísticas do alojamento local. Dados não-oficiais relativos à plataforma Airbnb registam um crescimento da ordem dos 80% da

oferta de unidades disponíveis entre março de 2015 e junho de 2016, quando aquelas se cifraram em 10 272, número muito superior às 4240 unidades contabilizadas pelo Registo Nacional de Alojamento Local.

As justificações para o que se qualifica como a «turistificação» de Lisboa, em particular, evocam o seu centro histórico denso, extenso e diversificado; as campanhas publicitárias e os sucessivos prémios internacionais atribuídos ao *citybreak* lisboeta; o turismo *airbnb*, jovem e cosmopolita, que vem alimentando o fenómeno explosivo do alojamento local; a queda dos preços dos bilhetes de avião para valores inverosímeis; o estímular do mercado turístico do Magreb; o clima, sempre o clima – apesar de cada vez menos ameno.

O fenómeno é global. Seja. Em Lisboa, como em Paris ou Barcelona, a pressão turística descontrolada sobre os centros urbanos pode resultar a prazo no rol de efeitos sociourbanos nefastos de que Veneza se tornou o paradigma: queda dramática do número de habitantes (acima de 100 mil nos últimos 60 anos); uma economia urbana monofuncional e hiperespecializada na atividade turística; redução da complexidade, riqueza e diversidade da vida urbana à dimensão caricatural do parque temático¹³.

Em Berlim, outro destino de eleição dos *citybreakers*, entrou em vigor (maio 2016) a lei que limita a prática do alojamento local, proibindo o aluguer da totalidade dos fogos através da plataforma Airbnb e outras congéneres¹⁴. É voz corrente – vide a imprensa, nacional e internacional – que outras cidades europeias poderão seguir-lhe o exemplo. Em questão está o aumento acentuado do preço da habitação nos centros urbanos, a distorção do seu tecido comercial e a virtual expulsão dos habitantes. Se todos se tornarem temporários ficam desde logo defraudadas as expectativas de quem vem a Lisboa à procura de «localidade» e autenticidade.

A proteção das lojas do comércio tradicional surge, neste contexto, como uma primeira e tímida barreira contra a diluição da identidade mais imediata da Baixa de Lisboa – aquela que mais diretamente interpela a experiência sensorial do passeante. Por si só, não tem, obviamente, a capacidade de corrigir os efeitos perversos do afluxo turístico, não fixa população residente, antes segura uma oferta comercial alternativa aos estabelecimentos genéricos de qualquer

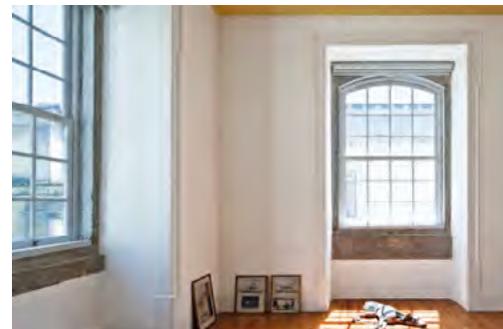
centro urbano de grande atratividade.

Em Barcelona, onde o *boom* turístico antecipou o de Lisboa, a municipalidade catalogou, divulgou e regulou recentemente (2015–2016) as «tiendas emblemáticas» da cidade¹⁵. Em Lisboa, este desígnio ficou inscrito há muitos anos no primeiro plano diretor da Lisboa contemporânea (1994), embora partindo de uma premissa equívoca. Nele ficou assinalado uma primeira «coorte» de lojas tradicionais da Baixa¹⁶, por então se ter considerado que o edificado pombalino estaria protegido pelas classificações patrimoniais da administração central, ao contrário dos seus espaços comerciais térreos, por natureza mais voláteis.

A mercantilização da arquitetura: que espaço para o exercício virtuoso do projeto?

Entre a crise instalada e a magnitude do «terramoto» turístico, percorrer de novo o centro pombalino de Lisboa à procura de qualidade arquitetónica nas intervenções contemporâneas quase raia a leviandade. No entanto, a cenografia palaciana que as fachadas de Eugénio dos Santos oferecem aos passeantes e aos *jongleurs* contemporâneos, guarda – por quanto tempo ainda? – o testemunho de formas de habitar da pré-modernidade. A Baixa de Lisboa é-nos tão familiar e próxima que esquecemos tratar-se de uma porção setecentista de cidade europeia, uma raridade apesar dos 250 anos de transformações e atualizações que já carrega. O seu caráter de exceção é potenciado por espelhar a execução bem-sucedida do primeiro plano urbanístico moderno, como repetidamente têm comprovado e afirmado os especialistas¹⁷. Documenta, ainda, a assunção da habitação plurifamiliar como o modelo de *habitat* urbano por excelência, por parte dos poderes públicos. Provavelmente pela primeira vez na história do urbanismo.

Esta constatação deveria ser suficiente para a identificação e classificação patrimonial, ao mais alto nível da administração pública, dos prédios pombalinos que retenham ainda parte importante das suas características originais. Do ponto de vista da história da cultura arquitetónica e urbanística portuguesa – e europeia, e ocidental – encerram e transportam um significado maior do que os estabelecimentos do comércio tradi-



↑
Álvaro Siza, Prédio da Rua Nova do Almada (edifício Castro e Melo), janela de sacada vista do interior.
CML/DMC, José Vicente, publicado em *Chiado em Detalhe*, 2013.

Habitação em prédio pombalino na encosta da Sé.
Projecto de João Felino e Tiago Mota, publicado em J.M. Neves, *Habitar a Cidade / Living City*, 2009.
Fernando Guerra, FG + SG.



↑
Pedro Pacheco, atelier de arquitetura na Calçada do Correio Velho (à Sé), nº 10-14.
 Fernando Guerra, FG + SG.

Navios de cruzeiro vs. Veneza.
Italy Magazine, www.italymagazine.com,
 21.09.2013.

cional. É da história da casa do homem na Terra que se trata.

Completaram-se já cinco anos sobre a publicação do plano de salvaguarda da Baixa Pombalina, em março de 2011. Ressalvando-se o Chiado reconstruído por Álvaro Siza, tratava-se então de uma área urbana em crise, refletida na contabilidade dos lotes devolutos: 97, num universo de 629 edifícios¹⁸.

Entretanto, dados dos serviços municipais registam, na área abrangida pelo plano, c. de 30 novas unidades hoteleiras com alvará emitido entre a sua entrada em vigor em julho de 2016, para c. de 150 intervenções destinadas à habitação – em sentido muito lato. Inclui a habitação de curta duração. Destas, c. de 60 intervenções, ou seja, 40%, ocorrem em frações; as restantes 90 abrangem a totalidade dos edifícios¹⁹.

Menos mal. A atividade hoteleira convencional, quando ocupa edifícios já construídos, é, em regra, bastante mais predadora dos valores patrimoniais de que aqueles possam ser portadores do que as modalidades do alojamento local, cujos requisitos são mais amenos face à preexistência.

O pombalino não se reduz às fachadas de rua e, quando muito, às arcarias descarnadas dos rés-do-chão que os hotéis da Baixa se limitam a oferecer aos hóspedes e a quem passa. Mesmo os prédios mais modestos, e mais comuns – os que ocupam menor frente de rua, 4 ou 5 vãos lidos na horizontal –, encerram/encerravam interiores revestidos com silharia de azulejo desde as escadas à cozinha, portas a toda a altura do pé-direito dos fogos, com bandeira envidraçada e aros em madeira reproduzindo o desenho das sacadas da fachada, portadas e serralharias que Siza estudou e recriou no Chiado²⁰.

A massa crítica e os recursos analíticos e bibliográficos disponíveis permitem sustentar o diálogo informado, educado, com as preexistências que é possível conhecer, reconhecer e valorizar a cada decisão de projeto. Importaria praticá-lo. Sempre. Envolvendo os agentes do costume – proprietários, promotores de obra, projetistas, técnicos municipais, agentes imobiliários – e todos os demais. Juntas de freguesia, técnicos de turismo, patrimonialistas, juristas, agentes da autoridade, associações locais, municipais e nacionais, habitantes, comerciantes e antiquários – há cada vez menos azulejaria *in situ* na Baixa –, estudantes e professores de

arquitetura e das outras artes e ofícios que o pombalino mobiliza.

Agradeço a disponibilidade, as sugestões e os contributos dos arquitetos Pedro Pacheco e Bruno Lamas e da socióloga Estela Gonçalves.

NOTAS

1. V. Maria Helena Barreiros – Apartamentos pombalinos de hoje: premissas. *Revista Património*. Lisboa: DGPC, n.º 1, novembro de 2013, pp. 24-29.

2. Publicado através do aviso n.º 7126, *Diário da República*, 2.ª série, n.º 55, de 18 de março de 2011. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-eficazes/plano-de-pormenor-de-salvaguarda-da-baixa-pombalina>.

3. Cf. M. H. Barreiros: 2013, p. 28.

4. Trata-se dos projetos assinados por Manuel Aires Mateus, João Favila Menezes, Ricardo Carvalho + Joana Vilhena, Pedro Reis, João Felino + Tiago Mota. Cf. José Manuel das Neves (ed.) – *Habitar a Cidade / Living City*. Cascais: True Team, 2009, pp. 22-29, 38-45, 54-77. O livro abre com textos introdutórios de J. M. Neves, Nuno Grande e Pedro Gadanho. Contém uma seleção de 23 projetos de reabilitação de preexistências para habitação em Lisboa e Porto.

5. Cf. Relatório do Plano de Salvaguarda da Baixa Pombalina em <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-eficazes/plano-de-pormenor-de-salvaguarda-da-baixa-pombalina>.

6. Dados institucionais disponíveis online (AHRESP, INE, PORDATA) confirmam o aumento persistente do turismo no produto nacional nos últimos cinco anos, com valores máximos atingidos em 2014. Em 2015, Portugal ocupou o 5.º lugar dos países com maior saldo da balança turística da União, a seguir a Espanha, Itália, Grécia e Áustria. Cf. *Estatísticas do Turismo 2015*. INE, 2016, p. 15. Há, no entanto, que matizar estes dados, estritamente nacionais ou europeus, com outros de maior abrangência. No *ranking* mundial dos números de entradas e de receitas do turismo internacional, por exemplo, Portugal ocupa respetivamente o 33.º e o 26.º lugares, enquanto que «a vizinha Espanha» ocupa um cintilante 3.º lugar. Cf. *idem*, p. 14.

7. Em rigor, a reabilitação do centro histórico de Lisboa começa timidamente a integrar as políticas municipais nos meados da década de 80, com a criação dos primeiros gabinetes técnicos locais em Alfama e Mouraria. O incêndio do Chiado, em 1988, e o subsequente plano de recuperação de Álvaro Siza constituíram o ponto sem retorno da história da reabilitação urbana em Lisboa, tornada objetivo estratégico e aspiração permanente da generalidade das administrações municipais desde a década de 90.

8. O turismo de massa, o seu peso na sociedade e economia urbanas de hoje, tem sido objeto de debate em múltiplos fóruns. No caso de Lisboa, refiram-se os encontros recentes promovidos pelo IGOT, 15-22 de abril de 2016, e pela Trienal de Arquitetura de Lisboa, 6 de junho de 2016. No meio académico são recorrentes os nomes dos geógrafos João Seixas e Luís Mendes quanto à análise e acompanhamento do fenómeno e à proposta de mecanismos para a sua regulação.

9. *Linha da Frente*, episódio 12, «Há ouro na Baixa», RTP1, 21.07.2014. Equipa de realização e produção: Sandra Vindeirinho, jornalista; Pedro Boa-Alma e Paulo Jorge, imagem; Vanessa Brízido, edição; Nicolau Tudela, grafismo; Rita Rodrigues, pesquisa; Amélia Gomes Ferreira, produção; Mafalda Gameiro, coordenação. Devo a referência do *podcast* do programa «Há ouro na Baixa» ao José Castro Caldas, meu antigo aluno no Departamento de Arquitetura da Universidade Autónoma de Lisboa em fortuito e oportuno encontro na Baixa, alguns meses depois da emissão de julho, em que debatemos brevemente a questão da sua turistização. O José propunha então, com ironia, a criação urgente de uma nova categoria profissional: a de lisboeta-figurante, nas zonas de maior pressão turística da cidade.

10. Embora não se deva corrigir a letra da lei, a preposição correta seria «a» e não «para».

11. Misericórdia (Bairro Alto, Príncipe Real), Santa Maria Maior (Baixa, Castelo, Alfama, Mouraria) e São Vicente (Graça).

12. Cf. SEIXAS, João – *Gentrification and touristification in the historical centre of Lisbon*, documento em *powerpoint* apresentado à *masterclass Tourism Gentrification and City-making*. Lisboa: IGOT, 15 a 22 de abril de 2016, *slides* 37 e 38. Agradeço à Estela Gonçalves o acesso a este documento.

13. As referências ao caso de Veneza na Web são inúmeras. No que respeita à hecatombe demográfica, os *media* referem particularmente o ano de 2009 quando o número de residentes se cifrou em c. de 60 mil, face aos 175 mil de 1951 – para um número de pessoas presentes (*popolazione presente*) na cidade todos os dias rondando então os 144 mil...

Cf. <http://www.venipedia.org/wiki/index.php?title=Demographics>. E ainda, a título de amostragem: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/the-death-of-venice-corrupt-officials-mass-tourism-and-soaring-property-prices-have-stifled-life-in-10251434.html>, *Independent*, 14.05.15, ac. 30.07.2016; <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/6440198/Venice-population-falls-to-lowest-level-in-centuries.html>, *The Telegraph*, 26.10.09. Consultado em 30.07.2016.

14. <https://www.theguardian.com/>

[technology/2016/jun/08/berlin-ban-airbnb-short-term-rentals-upheld-city-court](https://www.theguardian.com/technology/2016/jun/08/berlin-ban-airbnb-short-term-rentals-upheld-city-court), *The Guardian*, 08.08.2016.

15. Catàleg de Protecció Arquitectònic, Històric i Paisatgístic dels Establiments Emblemàtics de la Ciutat de Barcelona. <http://ajuntament.barcelona.cat/comerc/es/emblematicos>. O tema dispõe já de vários recursos de promoção e divulgação *online*, em vários idiomas (catalão, castelhano, francês, inglês), sedeados na Municipalidade ou apoiados por ela. Cf. FICC – Fons d’imatges del Comerç de Catalunya, <http://www.ficc.cat/>; <http://www.rutadelsemblematicos.cat/>.

16. Inventário do Património Municipal, Plano Director Municipal de Lisboa, 1994. Cf. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/plano-diretor-municipal/enquadramento-do-pdm/regulamento-do-pdm>. Também consultável através da plataforma *Lisboa Interativa*, ixi.cm-lisboa.pt.

17. Ver sobretudo a bibliografia de Walter Rossa. No seu artigo «No 1.º plano». Cf. ROSSA: 2008, é coligida a bibliografia de referência sobre o tema. O texto foi republicado recentemente em W. Rossa, *Fomos Condenados à Cidade. Uma Década de Estudos sobre Património Urbanístico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 389-456.

18. Fonte: Plano de Pormenor de Salvaguarda da Baixa Pombalina, Planta de Usos Predominantes, desenho n.º 13, abril de 2010. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-eficazes/plano-de-pormenor-de-salvaguarda-da-baixa-pombalina>.

19. CML/DSI/DGIG. Agradeço à Dr.ª Rosa Branco, Chefe de Divisão de Gestão de Informação Georreferenciada da CML, a eficácia e rapidez no acesso aos dados em referência.

20. Entre diversos outros títulos, destaco o mais recente sobre o tema da reconstrução do Chiado: *Chiado em Detalhe. Chiado in Detail, Álvaro Siza*. Lisboa: CML/Verbo, 2013.

REFERÊNCIAS

BARREIROS, Maria Helena – Apartamentos pombalinos de hoje: premissas. *Revista Património*. Lisboa: DGPC, n.º 1, novembro de 2013, pp. 24-29.

BARREIROS, Maria Helena – «Unidades de habitação» antes da letra: da radicalidade do projecto pombalino. *Habitar. Pensar, Investigar, Fazer*, Carvalho, Ricardo; Ramalheite, Filipa (edição). Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa/CEACT, 2013, pp. 111-126.

Chiado em Detalhe. Chiado in Detail, Álvaro Siza. Lisboa: CML/Verbo, 2013.

Estatísticas do Turismo 2015. Lisboa: INE, 2016. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_

[publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=265858123&PUBLICACOESmodo=2](https://www.ine.pt/publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=265858123&PUBLICACOESmodo=2). Consultado em 25.07.2016.

FIGUEIRA, Jorge – Turismo pombalino. *Público*, 27.05.2012. <https://www.publico.pt/cronicas/jornal/o-turismo-pombalino-24567619>. Consultado em 25.07.2016.

FIGUEIRA, Jorge – O intérprete ideal (entrevista a Álvaro Siza, nos 25 anos do incêndio do Chiado). *Público*, 25.08.2013. <https://www.publico.pt/local/jornal/o-interprete-ideal-26981924>. Consultado em 25.07.2016.

Há ouro na Baixa. *Linha da Frente*, episódio 12: RTP1, 21.07.2014. <http://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p30917>. Consultado em 25.07.2016.

NEVES, José Manuel das – *Habitar a Cidade/Living City*. Cascais: True Team, 2009.

Planos diretores municipais de Lisboa de 1994 e 2012 e Plano de pormenor de salvaguarda da Baixa Pombalina, 2011. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/>. Consultado em 25.07.2016.

Revista *Monumentos*. Lisboa: DGEMN, n.º 21, 2004.

ROSSA, Walter; Tostões, Ana (coord.) – *Lisboa, 1758. O Plano da Baixa Hoje*. Lisboa: CML, 2008.

ROSSA, Walter – *Fomos Condenados à Cidade. Uma Década de Estudos sobre Património Urbanístico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

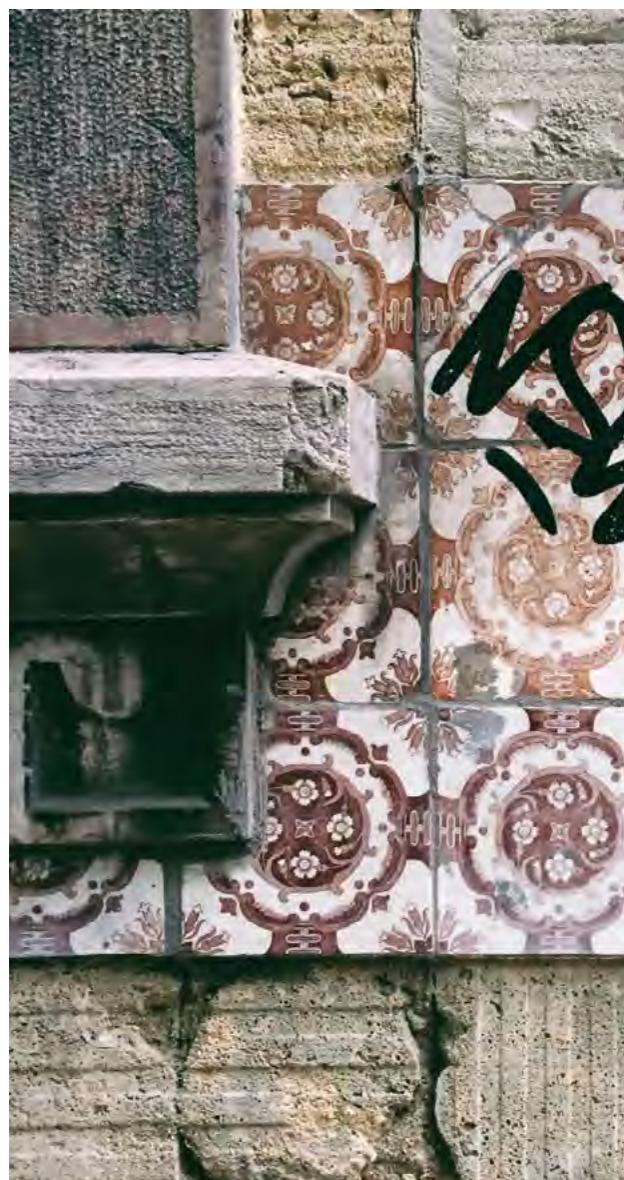
Projeto SOS Azulejo: causas, iniciativas e repercussões

Leonor Sá

Doutorada em Estudos de Cultura; conservadora responsável do Museu de Polícia Judiciária; investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa

↗
Exemplo de fachada azulejada de Lisboa extremamente deteriorada por falta de conservação, vandalismo e possível furto.
Rosa Pomar, 2015/2016.

→
Exemplo de grande lacuna azulejar resultado de possíveis furtos e falta de conservação, Lisboa.
Rosa Pomar, 2015/2016.





O Projeto SOS Azulejo é criado pelo Museu de Polícia Judiciária em 2007, num quadro de parcerias muito diversificadas e num cenário muito negativo de delapidação do património azulejar português até aí pouco denunciado e discutido. Uma vez identificadas as principais causas dessa delapidação – furto, vandalismo, ausência de cuidados de conservação e de valorização – o Projeto SOS Azulejo levou a cabo ações de sensibilização para a salvaguarda e valorização desta tipologia de património cultural única e identitária, e uma série de iniciativas de carácter eminentemente pragmático que lograram obter resultados muito positivos, alguns dos quais visíveis e mensuráveis, como a diminuição dramática dos furtos registados de azulejos históricos e artísticos portugueses e o estancamento da vaga de demolições de fachadas azulejadas e remoção de azulejos das mesmas em Lisboa e outros municípios.

Foi em resposta a um quadro extremamente negativo e de grande desequilíbrio valorativo do património azulejar português na passagem do século xx para o século xxi – além de pouco denunciado e discutido¹ – que, a partir de 2002, o Museu de Polícia Judiciária (MPJ) ponderou criar o Projeto SOS Azulejo. A génese deste projeto radicou, assim, nas seguintes ordens de razões:

Em primeiro lugar, a partir do final da década de 1990 do século xx registou-se uma grave e crescente delapidação do património azulejar português, nomeadamente por furto, vandalismo, mas também por ausência de cuidados de conservação. Embora a totalidade deste fenómeno negativo fosse dificilmente mensurável, pudemos quantificar os furtos de azulejos históricos e artísticos registados na região de Lisboa e o número aproximado de azulejos furtados. Vejamos o quadro estatístico correspondente até ao período imediatamente anterior à criação do Projeto SOS Azulejo, ou seja, até 2006.

O gráfico mostra-nos claramente um acentuado aumento do número de azulejos furtados em Lisboa e áreas circundantes sobretudo a partir de 2000. No entanto, importa aqui frisar que estes dados se referem apenas a furtos *registados*, ou seja, furtos que foram alvo de queixa apresentada na Diretoria da PJ desta região, existindo fortes indícios que apontam para um número elevado de cifras negras.

Em segundo lugar, refira-se que o MPJ possui, no seu espólio muito eclético e diferenciado, uma coleção de azulejos históricos furtados² que foram recuperados pela PJ mas que, por mais inacreditá-

vel que nos possa parecer, não foi possível devolver aos legítimos proprietários, por não se ter logrado a sua identificação³. Este facto é, em si, muito significativo e revelador, pois aponta para a já aflorada falta de valorização da azulejaria portuguesa no nosso país, não tendo os lesados apresentado queixas de furto.

Esta coleção de azulejos tem vindo a ser exibida pelo MPJ, ação expositiva que se prende com a terceira ordem de razões que levaram à criação do Projeto SOS Azulejo: o facto de o MPJ ter escolhido, desde a sua génese, em 1993, a «Prevenção criminal» como sua «função social»⁴, exercendo-a através de exposições e projetos extra-muros. Deste modo o MPJ presta um serviço de utilidade prática à comunidade, já que cidadãos informados estarão mais aptos a defender-se e a prevenir uma série de situações potencialmente criminosas, neste caso no âmbito do património azulejar. É que, entre as várias competências da Polícia Judiciária, se destaca neste âmbito por um lado a competência reservada dos crimes ligados ao património cultural e bens históricos e artísticos⁵ e, por outro, a competência da prevenção criminal⁶.

Interdisciplinaridade e necessidade de parcerias

Como instituição museológica, o MPJ muito cedo teve a percepção de que o problema que afetava o património azulejar português não era apenas de índole criminal, abarcando também a ausência de conservação e de valorização. Na realidade, assistia-se a um profundo desequilíbrio valorativo do pa-

trimónio azulejar português: apesar de deter um museu nacional próprio e de ser estudada e apreciada por uma elite⁷, a azulejaria portuguesa continuava a ser ignorada por grande parte da população portuguesa que, vivendo quotidianamente rodeada de azulejos, não lhes conferia valor particular nem o carácter culturalmente diferenciador que, no outro prato da balança, a maior parte dos estrangeiros, a referida elite ou os «amigos do alheio» lhes atribuíam, num quadro que assim favorecia a falta de proteção e a consequente delapidação.

O MPJ considerou, assim, que o problema exigia uma abordagem interdisciplinar, e parcerias que lograssem abarcar o espectro geral de competências requeridas, sobretudo no domínio da prevenção criminal, da conservação preventiva e da valorização do património. Após um longo e acidentado processo de obtenção de parcerias, em 2007 assinaram um protocolo com o MPJ/EPJ⁸ (formalizando assim o início do Projeto SOS Azulejo) as seguintes instituições⁹: Associação Nacional de Municípios Portugueses (ANMP); Direção-Geral do Património Cultural (DGPC); Instituto Politécnico de Tomar (IPT); Guarda Nacional Republicana (GNR); Polícia de Segurança Pública (PSP). A estas se juntaram, em boa hora e por iniciativa própria, a «Rede de Investigação em Azulejo» da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (RIA-FLUL) em 2010 e, em 2014, a Universidade de Aveiro.

Iniciativas, ações, resultados

Apesar dos inúmeros obstáculos e dificuldades, o SOS Azulejo logrou ao longo do tempo, através das suas múltiplas iniciativas, resultados positivos marcantes dos quais apresentaremos apenas os mais visíveis e mensuráveis:

Em primeiro lugar, refiramos a página www.sosazulejo.com: esta página marcou o arranque mais visível do SOS Azulejo e funcionou como uma poderosa ferramenta que permitiu a disseminação de uma assinalável quantidade de informação da maior relevância e utilidade no campo desta problemática, com máxima otimização de recursos. Da totalidade de dados informativos aí acessíveis destacamos a entrada «Azulejos furtados»: aí se pode aceder às imagens de azulejos figurativos furtados e procurados pela polícia, com o objetivo de possibilitar e facilitar a sua identificação, dificultar a

sua circulação nos mercados, e exercer um papel dissuasor e preventivo. Os efeitos imediatos desta disseminação de informação não podiam ter sido mais rápidos e positivos: logo no dia seguinte ao lançamento do *site* deu-se a primeira recuperação de um painel figurativo de azulejos furtados.

Será também na sequência da referida disseminação de imagens de azulejos furtados no *site* do SOS Azulejo – e da dissuasão que implicam – que se poderá compreender a dramática diminuição de furtos registados de azulejos na região de Lisboa a partir do momento em que o Projeto SOS Azulejo foi criado.

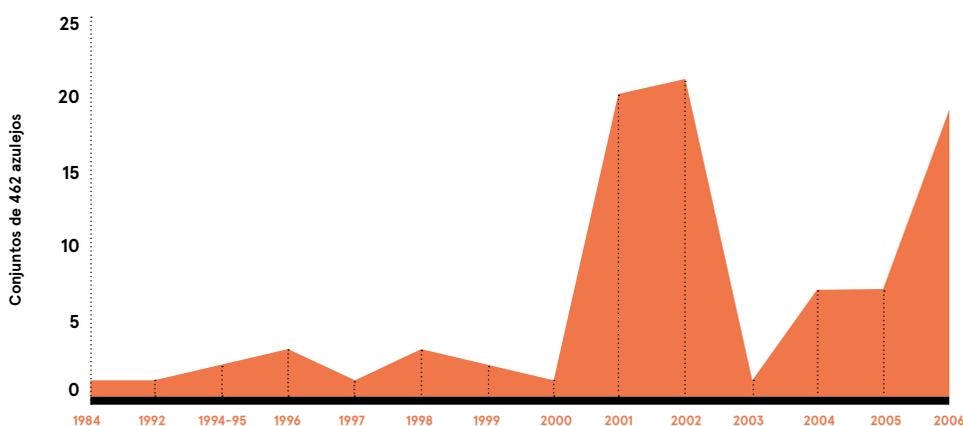
Verificamos que, de facto, a acentuada diminuição dos furtos registados em causa começou logo após a criação do SOS Azulejo, em 2007, atingindo 83,8% em 2012 e 2013, e apresentando algum acréscimo em 2014 e 2015 (subindo para 64,52%). Este aumento, contudo, deve-se sobretudo ao furto de azulejos de padrão, que se repetem em muitos edifícios e cidades diferentes e não podem ser identificados por imagem, como os azulejos figurativos disseminados no *site* do projeto. Nesta sequência, e considerando ser necessário adotar outro nível

de medidas que logrem resolver o problema, o SOS Azulejo apresentou em 2016 uma proposta ao Parlamento no sentido de limitar e controlar a venda de azulejos antigos, que presentemente se encontra em discussão.

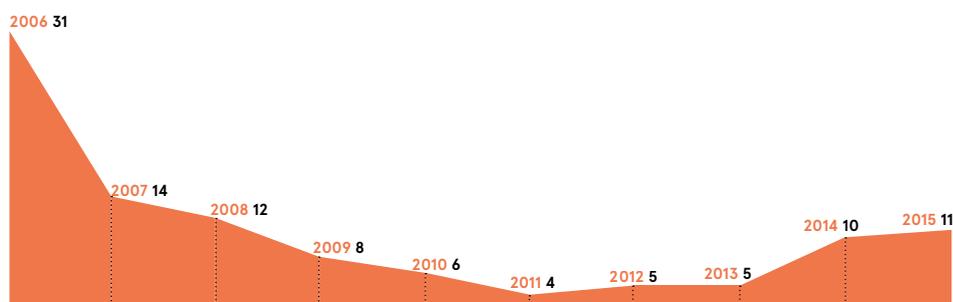
Todavia, e como referido, a delapidação azulejar não se devia apenas a furtos, mas também à falta de conservação e valorização. Assim, desde 2008 que foram desenvolvidos contactos junto da Câmara Municipal de Lisboa (CML) – cidade aparentemente mais afetada pelo problema –, no sentido de alertar para a imperiosa necessidade de criar mecanismos específicos e concertados para estancar e reverter a tendência de destruição progressiva do património azulejar da capital. Em maio de 2009 conseguiu-se um seminário conjunto e a assinatura de um protocolo entre a CML e a PJ, com vista à salvaguarda do património azulejar lisboeta, que em 2010 teve como consequência indireta a constituição, no departamento da cultura, do «Plano de Investigação de Salvaguarda dos Azulejos de Lisboa» (PISAL, entretanto extinto) e a primeira inserção de uma verba destinada à salvaguarda dos azulejos de Lisboa no orçamento camarário de 2011. Foi,

Azulejos históricos e artísticos furtados (com registo) na região de Lisboa, 1984-2006. MPJ

Nota: 5 dos conjuntos assinalados neste gráfico em 2003 foram, na realidade, furtados entre 2003 e 2006 em data incerta.



Número de furtos registados de azulejos históricos e artísticos 2006-2015 na Diretoria de Lisboa e Vale do Tejo da Polícia Judiciária





↑
Visível delapidação de azulejos na Rua São João da Praça, 27, Lisboa.
 MPJ, 2009.



↗
Exemplo de grande lacuna azulejar, resultado de possíveis furtos e falta de conservação.
 Fernando Jorge, 2016.

Largo do Contador Mor, Lisboa, ostentando uma intervenção artística de Joana Sofia Abreu no âmbito do seu trabalho "Preencher Vazios" (Menção Honrosa Prémios SOS Azulejo 2015), constituída por "azulejos" de papel com inscrições de poemas portugueses.

porém, através do Departamento de Urbanismo da CML que o SOS Azulejo conseguiu uma alteração estrutural de enorme impacto e alcance, quando o novo RMUEL (Regulamento Municipal de Urbanização e Edificação de Lisboa) de 2013 adotou a proposta do projeto de interdição de demolição de fachadas azulejadas e de remoção de azulejos das mesmas (salvo em exceções de diminuto valor patrimonial devidamente avaliadas pela própria CML)¹⁰. Esta medida significou, verdadeiramente, uma viragem de 180° na abordagem do património azulejar da cidade, que pela primeira vez foi visto como um todo. De facto, a continuar a demolir prédios azulejados e a remover azulejos da capital ao ritmo dos últimos 30 anos, Lisboa rapidamente deixaria de ser, nas palavras do eminente especialista José Meco, «a cidade com mais azulejos do mundo». Neste momento consideramos que estão criadas as condições para estancar a «sangria» azulejar da capital dos últimos decénios, embora continuem a faltar uma atenção e investimento adequados, incluindo o muito esperado «Banco de Azulejos».

Lisboa, contudo, constituiu apenas o início da batalha contra a vaga de destruição legal do património azulejar por-

tuguês dos últimos tempos. Através do parceiro ANMP, o SOS Azulejo procurou sensibilizar os restantes municípios para a adoção de regulamentação semelhante à do RMUEL em todo o território nacional, protegendo assim a totalidade do património azulejar português externo. Dado que em três anos apenas três dos mais de 300 municípios aderiram¹¹, o SOS Azulejo mudou de estratégia: em fevereiro de 2016 apresentou no Parlamento¹² uma proposta legislativa que transpõe as supra referidas medidas do RMUEL para todo o território, interditando a nível nacional a demolição de fachadas azulejadas e a remoção de azulejos das mesmas (salvo em exceções de diminuto valor patrimonial)¹³. Esta proposta encontra-se atualmente em discussão.

De muitas outras iniciativas do SOS Azulejo, não poderemos deixar de mencionar aqui também o Movimento SOS Azulejo para a Salvaguarda do Património Azulejar dos edifícios alienados dos Hospitais Cívicos de Lisboa¹⁴, o protocolo assinado com a REFER em 2014¹⁵, a Acção Escola SOS Azulejo e os Prémios anuais SOS Azulejo. Estes últimos, cuja primeira edição teve lugar em 2010, pretendem dar visibilidade e encorajar boas práticas

ligadas ao património azulejar português. Com efeito, tendo iniciado a sua atividade focando fenómenos sobretudo negativos, o «SOS Azulejo» cedo considerou ser necessário fazer uma inversão positiva e passar a focar os exemplos de boas práticas nesta área, que na maior parte passavam despercebidos. Assim, o «SOS Azulejo» tem vindo a premiar, em prestigiadas cerimónias que decorrem no Palácio Fronteira, um crescente número de trabalhos de excelência ligados ao estudo, proteção, conservação, valorização, divulgação e produção artística azulejar, que julgamos contribuir de modo extraordinariamente positivo para o incremento desses mesmos vetores de ação ligados ao património azulejar português.

Quanto à «Acção Escola SOS Azulejo»: esta iniciativa pretende semear o gosto e o orgulho pela azulejaria portuguesa sobretudo nas camadas mais jovens da população. Esta ação pedagógica anual iniciada em 2011 apela à criatividade de alunos e professores e tem contado com uma adesão crescente, tendo atingido em 2016 quase 10 000 participantes e 87 agrupamentos escolares ou escolas, de todas as faixas etárias e todos os níveis de ensino, do pré-escolar ao universitário (incluindo universidades sénior



e ensino especial). O nível dos trabalhos apresentados e o entusiasmo têm ultrapassado todas as expectativas, notando-se que a sensibilização tem dado frutos, esperando-se que as novas gerações passem a estimar e melhor cuidar do património azulejar português.

Na sequência desta ação e de outras iniciativas de sensibilização, gostaríamos de pensar que o Projeto SOS Azulejo tem contribuído de forma decisiva para o recente aumento de interesse pela azulejaria portuguesa no nosso país (por exemplo, nas redes sociais), interesse esse absolutamente vital para a salvaguarda e valorização deste património cultural identitário e único no mundo, mas que se encontra hoje ainda em grande parte desvalorizado e desprotegido.

Finalmente, a nível internacional, o Projeto SOS Azulejo tem obtido bastante repercussão, e não só por parte dos órgãos de comunicação social. Mencionemos apenas alguns pontos de referência: em 2013 foi-lhe atribuído um Grande Prémio da União Europeia para o Património Cultural/EUROPA NOSTRA (nunca antes nem depois atribuído a Portugal); em 2014 o projeto foi convidado a integrar o prestigioso grupo The Best in Heritage. Finalmente, em dezembro de 2015, um número especial do *Boletim* do ICOM dedicado ao novo conceito «Museus e paisagens culturais»¹⁶ publicou um artigo sobre o SOS Azulejo com o título «Azulejo awareness: towards the protection of a unique Portuguese cultural landscape», cujas repercussões poderão ser importantes. Com efeito, este reconhecimento internacional da riqueza e do caráter únicos¹⁷ do património azulejar português poderá adquirir particular relevância, se o virmos como parte de uma consagração ou «rito de instituição» (Bourdieu: 1982) da azulejaria histórica e artística portuguesa, passo importante num caminho de valorização e salvaguarda que se tem revelado moroso e difícil e que urge, a todo o custo, continuar.

NOTAS

1. Apesar da amplitude dos problemas de furto, vandalismo e negligência no panorama azulejar português, apenas encontramos registos escritos denunciando a situação a partir do ano da criação do «SOS Azulejo», em 2007. (Nery: 2007, pp. 101-105; Almeida Bastos, M., e Lopes, Fernando: 2007).

↑

Painel de azulejos do início do século XX

Autoria de Leopoldo Battistini.

Arquivo MPJ.

Furtado em 2001 do Palácio da Rosa, Lisboa, e recuperado através de identificação no site www.sosazulejo.com.

Imagem parcial da coleção azulejar do MPJ.

Arquivo MPJ.

Cartaz SOS Azulejo.

2. Rececionada pelo MPJ em 2001.
3. No final do processo judicial os referidos azulejos foram declarados «perdidos a favor do Estado» e sujeitos – por proposta do tribunal – a uma seleção e incorporação parcial, em primeiro lugar por parte do Museu Nacional do Azulejo e, em segundo lugar, por parte do MPJ.
4. O conceito de «função social dos museus», que surge da Declaração de Santiago do Chile (1972, Mesa-Redonda ICOM) e da «Declaração do Quebec, Princípios de Base de uma Nova Museologia» (1984), dissemina-se posteriormente na ação e bibliografia museológicas, sendo recentemente enfatizada na «Recomendação da UNESCO relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade» (Paris, novembro de 2015). Sobre a escolha da «Prevenção Criminal» como «Função social» do MPJ (ex MAHPJ – Museu e Arquivos Históricos de Polícia Judiciária) v. : Sá, 2005: 5 (a partir de Sá: 1992): «Sob esta nova perspetiva conceptual, o museu já não se 'limita' à sua função clássica de recolher, conservar, estudar e divulgar determinados testemunhos culturais ou naturais – por mais fundamental que tal função permaneça e mais trabalhosa que se apresente – mas, seguindo a especificidade da sua área temática, poderá escolher uma Função Social que lhe permita estabelecer uma ponte privilegiada com a comunidade, funcionando como interveniente ativo e impulsionador positivo de reflexão, evolução e mudança. / Nesta perspetiva, o MAHPJ não teve dúvidas em escolher a 'Prevenção Criminal' como sua Função Social. De facto, a par da Investigação Criminal complexa, a Prevenção Criminal constitui uma das principais competências da Polícia Judiciária, e o museu, ao selecioná-la como sua função social, poderá [...] exercer a Prevenção Criminal de modo assertivo, pedagógico e lúdico, constituindo uma ponte privilegiada da PJ com a comunidade.»
5. Art. 7.º da Lei n.º 49/2008, de 27 de agosto.
6. Art. 4.º da Lei n.º 37/2008, de 6 de agosto.
7. A candidatura do azulejo português a Património da Humanidade, muitas vezes referida como um objetivo pelo «SOS Azulejo» desde o seu início, foi anunciada em 2014 pelo Secretário de Estado da Cultura, num processo em que o projeto não foi integrado.
8. O Museu de Polícia Judiciária é tutelado pela Escola de Polícia Judiciária.
9. As designações das instituições aqui registadas são as designações atuais, sendo que algumas se alteraram desde a sua adesão ao «SOS Azulejo».
10. Artigos 13.º e 14.º do RMUEL, *Diário da República*, 2.ª série, n.º 74, 16 de abril de 2013.
11. São eles: Coruche, Santa Comba

Dão, Vale de Cambra e, parcialmente, Carraceda de Ansiães.

12. A apresentação do projeto e das suas propostas legislativas de salvaguarda e valorização do património azulejar português foi feita à 12.ª Comissão para a Cultura, Comunicação, Juventude e Desporto no dia 10.02.2016.

13. Para além desta proposta legislativa e de outra anteriormente referida, o «SOS Azulejo» propôs também que fosse criado o «Dia nacional do azulejo» e que o património azulejar português fosse inserido como um dos eixos do PENT (Plano Estratégico Nacional de Turismo).

14. Este «Movimento» desenvolveu três níveis de ações preventivas:

a) Visitas guiadas, sensibilizando a administração e o público em geral para o elevado risco a que estará sujeito este património azulejar quando os edifícios ficarem devolutos e para a necessidade de medidas preventivas adequadas;

b) Inventário de todo o espólio azulejar de quatro hospitais, por parte do Parceiro RIA-FLUL; este inventário é importantíssimo a múltiplos níveis, nomeadamente por ser altamente dissuasor de furto, já que torna estes azulejos conhecidos, identificáveis e muito difíceis de escoar nos mercados.

c) Contactos com o novo proprietário destes edifícios, a empresa Estamo/Parpública, catalisando um plano de segurança já implementado no primeiro e único hospital até agora devoluto. Até à implementação deste plano de segurança, atuou o parceiro PSP, com vigilância acrescida ao recinto em questão.

15. Os resultados mais importantes deste protocolo assinado com a então denominada REFER consistiram na afixação de placas de prevenção criminal em todas as estações ferroviárias azulejadas, na vigilância de apeadeiros desativados por parte do Parceiro GNR e na aceleração do inventário azulejar.

16. O tópico «Museus e paisagens culturais» foi também o tema escolhido pelo ICOM em 2016 não só para presidir ao Dia Internacional dos Museus, como também à sua 24.ª Conferência Geral, em Milão, tornando-se assim notória a sua atualidade e importância. O conceito de «paisagem cultural» associado aos museus foi cunhado pela primeira vez pela *Carta de Siena*, adotada em 2014 pelo ICOM, defendendo um novo modelo de responsabilidade e ação para os museus que fosse para além das suas coleções e abrangesse o território e as «paisagens culturais». Consideramos que, ao criar o «SOS Azulejo» e outros projetos, o MPJ seguiu estas ideias *avant la lettre*.

17. O Brasil tem também um património azulejar alargado importante, em grande parte por influência portuguesa, tendo havido contaminação bilateral entre os dois países nos últimos séculos.

BIBLIOGRAFIA

Bastos, Margarida Almeida, e LOPES, Fernando – A Salvaguarda do Património Azulejar de Lisboa – O Exemplo dos Registos de Santos, *Santo António: Exposição de Registos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2007.

Bourdieu, Pierre – Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 43, juin 1982, pp. 58-63. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159 . Consultado em 15 de maio 2016.

Carta de Siena. ICOM, 2014. Disponível em http://icom.museum/uploads/media/Carta_di_Siena_EN_final.pdf. Consultado em 15 de março de 2016.

Declaração de Santiago do Chile. Mesa-redonda, ICOM, 1972. Disponível em [https://www.google.pt/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Declara%C3%A7%C3%A3o+de+Santiago+do+Chile+\(1972%2C+Mesa-Redonda+ICOM\)](https://www.google.pt/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Declara%C3%A7%C3%A3o+de+Santiago+do+Chile+(1972%2C+Mesa-Redonda+ICOM)). Consultado em 26 de julho de 2016.

Nery, Eduardo – *Apreciação Estética do Azulejo*. Lisboa: Inapa, 2007.

Plano Estratégico Nacional de Turismo (PENT). Lisboa: Turismo de Portugal, 2007. Disponível em: http://www.turismodeportugal.pt/Portugu%C3%AAs/AreasAtividade/ApoioaoInvestimento/Anexos/PENT_VERSAO_REVISTA_PT.pdf. Consultado em 25 de julho de 2016.

«Recomendação da UNESCO relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade». Paris, novembro de 2015. Disponível em: http://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf. Consultado em 26.07.2016.

Regulamento Municipal de Urbanização e Edificação de Lisboa (RMUEL), *Diário da República*, 2.ª série, n.º 74, 16 de abril de 2013.

Sá, Leonor – «Azulejo awareness: towards the protection of a unique Portuguese cultural landscape». *ICOM NEWS* número especial «Museums and Cultural Landscapes». Paris: ICOM, vol. 68, n.ºs 3-4, dezembro de 2015.

Sá, Leonor – «Programa Museológico do Museu e Arquivos Históricos de Polícia Judiciária». Texto policopiado, 2005.

SÁ, Leonor – «Turning a Social Problem into a Cultural Opportunity: 'SOS Azulejo Project', an Interdisciplinary Approach towards the Protection of Portugal's Historic and Artistic Tiles' Heritage». *The Best in Heritage*, SOLA, Tomislav (ed.). Dubrovnik: Croatia, in partnership with EUROPA NOSTRA under special patronage of ICOM, Zagreb: The Best in Heritage, 2014.

A

C

O

N

T

E

C

E

LIVROS

Coleção

Estudos de Museus

Nos últimos anos tem sido numerosa a apresentação de teses de doutoramento sobre museus e Museologia, aprovadas em diversas universidades nacionais. Estes trabalhos de investigação permitem lançar luz sobre aspetos ainda não conhecidos da realidade museológica nacional, ampliar o conhecimento sobre a vida e obra de ilustres museólogos portugueses e refletir sobre as formas de organização dos museus e das suas entidades de tutela. No entanto, em paralelo, o mercado editorial português tem estado carente de publicações nestas áreas. Visando colmatar essa lacuna, a DGPC e a Editora Caleidoscópico criaram uma coleção designada por Estudos de Museus, na qual são editadas teses de doutoramento sobre Museologia e museus. Para operacionalizar esta coleção, a Caleidoscópico constituiu um Conselho Editorial, formado por docentes de várias universidades e em que a DGPC está representada. No final de 2015 foram editados os dois primeiros volumes, lançados nos primeiros meses de 2016: o livro de Joana Baião, intitulado *Museus, Arte e Património em Portugal. José de Figueiredo (1871-1937)*, e o de Clara Frayão Camacho, *Redes de Museus e Credenciação – Uma Panorâmica Europeia*. Em 2016 foram já editados dois títulos – de Inês Ferreira, *Criatividade nos Museus – «Espaços Entre» e Elementos de Mediação*, e de Ana Carvalho, *Diversidade Cultural e Museus no Século XXI*. Com temas e abordagens diversificados, os diferentes volumes editados vão ao encontro de tópicos da contemporaneidade e podem interessar não apenas aos profissionais dos museus mas a todos aqueles que operam na área da Cultura. CFC

José Leite de Vasconcelos

(1858-1941)

Peregrino do saber

Por ocasião das comemorações do 120.º aniversário da criação do Museu Nacional de Arqueologia, fundado em 1893, realizou-se, no 1.º trimestre de 2014, um ciclo de conferências na Assembleia da República (AR) dedicado à figura de José Leite de Vasconcelos, com o propósito de rever, ou ver de novo, as suas múltiplas áreas e itinerários de investigação. Um conjunto de personalidades de vários setores da cultura portuguesa foi convidado a refletir sobre a vida e obra de José Leite de Vasconcelos e o seu legado. Os seus contributos foram reunidos em livro, editado em parceria entre a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, o Museu Nacional de Arqueologia e a Assembleia da República. A apresentação do

livro decorreu no dia 19 de maio de 2016 e esteve a cargo do Professor Doutor Fernando Rosas, do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHC/FCSH/UNL), contando ainda com as intervenções de Edite Estrela, Presidente da Comissão de Cultura, Comunicação, Juventude e Desporto da Assembleia da República, Rui Carp, Presidente do Conselho de Administração da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, e de António Carvalho, Diretor do Museu Nacional de Arqueologia. MNA

Lusitânia Romana. Origem

de dois povos / Lusitania Romana.

Origen de dos pueblos

Exposição internacional

A exposição internacional *Lusitânia Romana. Origen de dois povos / Lusitania Romana. Origen de dos pueblos* resulta de um esforço conjunto entre diversas entidades portuguesas e espanholas que, não olhando aos territórios separados pela fronteira política, recupera as fronteiras históricas romanas, o que não é mais que a colocação em prática do que historiadores e arqueólogos da Antiguidade Clássica têm feito no seu trabalho, investigando a Lusitânia como um todo. Muitos destes investigadores deram importantes contributos para os três catálogos agora editados – um por cada apresentação em cada um dos Museus Nacionais – que pretendem ser, simultaneamente, uma síntese e atualização da investigação realizada nas últimas décadas. O catálogo, relativo à versão da exposição apresentada no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa, foi editado, como é hábito, no âmbito da parceria editorial existente entre a Direção-Geral do Património Cultural e o Museu Nacional de Arqueologia com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Obra certamente de referência para o futuro, constitui uma excelente oportunidade para mostrar o legado romano na Lusitânia com o objetivo primordial de suscitar e ampliar o interesse do público e da comunidade científica internacional pelo tema. MNA

Arquitetura Timorense

Reedição revista e ampliada

Museu Nacional de Etnologia

/Camões – Instituto da

Cooperação e da Língua, I. P.

Da autoria de António de Sousa Mendes, Leopoldo Castro de Almeida e Ruy Cinatti, *Arquitetura Timorense* consiste não apenas na obra de referência sobre a arquitetura tradicional em Timor-Leste, originalmente publicada pelo Museu Nacional de Etnologia em 1987, mas também numa obra de indiscutível relevância para a

compreensão de inúmeros aspetos das culturas tradicionais deste país, entre os quais a estrutura social, o sistema de parentesco, as atividades produtivas e as dimensões simbólica e religiosa, para além, naturalmente, da relação dos sistemas tradicionais de construção com o território e o povoamento. Resultando de coedição do Museu Nacional de Etnologia e do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I. P., esta segunda edição de 2016 integra um significativo conjunto de materiais inéditos e assinala os 30 anos da morte de Ruy Cinatti (1915-1986), figura de referência a nível nacional em matéria de divulgação e valorização da cultura timorense. PC

Revista Portuguesa de Arqueologia 19.ª Edição

Foi editado pela Direção-Geral do Património Cultural o vol. 19 da *Revista Portuguesa de Arqueologia (RPA)*, correspondente ao ano de 2016. Os 19 volumes já publicados repartem-se por 31 números, já que a *RPA* manteve uma periodicidade semestral durante os seus primeiros 12 anos, tendo passado a anual a partir do vol. 13 (2010). Dando cumprimento ao principal objetivo que presidiu à criação desta revista em 1998 – objetivo esse recentemente consagrado no novo Regulamento de Trabalhos Arqueológicos (Decreto-Lei n.º 164/2014, de 4 de novembro) –, a maior parte dos artigos, que neste número perfazem um total de 22, consiste na apresentação quer de resultados parciais ou finais de trabalhos arqueológicos realizados em território nacional, quer de diversos materiais neles recolhidos, com destaque para uma estela funerária fenícia recuperada em 2014 numas escavações realizadas na cidade de Lisboa. Também como é habitual, nem todos os artigos publicados envolvem a apresentação de resultados de escavações. Cronologicamente, os trabalhos agora vindos a lume distribuem-se desde o Paleolítico Superior à Época Contemporânea. AF

Museu Nacional de Arte Antiga Catálogos

Desde o início de 2016, o MNAA publicou três catálogos, relativos a três exposições, resultando de apuradas investigações que deram origem a novos conhecimentos e enriqueceram a História da Arte portuguesa.

Obras em Reserva. O Museu que não se vê

Editado pelo MNAA em parceria com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM), este roteiro da exposição temporária apresenta um conjunto de 314 obras que permanece guardado nas reservas do MNAA, por condicionalismos vários.

Coordenação científica de António Filipe Pimentel, Anísio Franco, José Alberto Seabra Carvalho. Textos de António Filipe Pimentel, Alexandra Gomes Markl, Ana Kol, Anísio Franco, Celina Bastos, Joaquim Oliveira Caetano, José Alberto Seabra Carvalho, Luís Montalvão, Luísa Penalva, Maria da Conceição Borges de Sousa, Maria João Vilhena de Carvalho, Miguel Soromenho e Rui André Alves Trindade. Lisboa: DGPC/MNAA, INCM, 2016.

O Tesouro da Rainha Santa. Imagem e Poder

Neste catálogo são abordados temas tão variados como a construção da poderosa imagem de Isabel de Aragão, desde a fundação do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha à reunião do seu tesouro, ou a reutilização de joias e gemas durante a Idade Média (col. Sala do Teto Pintado).

Coordenação científica de Luísa Penalva. Textos de Anísio Franco, Fernanda Alves, Francisco Pato de Macedo, Giulia Rossi Vairo, Joaquim Oliveira Caetano, José Alberto Seabra Carvalho, Luísa Penalva, Pedro Miguel Ferrão. Lisboa: DGPC/MNAA, 2016.

Estêvão Gonçalves Neto. O Último Iluminador

Este catálogo testemunha a investigação que precedeu a mostra na Sala do Teto Pintado e aborda a vida e obra do iluminador, apresentando ainda um estudo sobre a obra maior de Estêvão Gonçalves Neto, o *Missal Pontifical*.

(Col. Sala do Teto Pintado)
Coordenação científica de Celina Bastos e Miguel Soromenho. Textos de Celina Bastos, Miguel Soromenho, Delmira Maduro, Carlos Moura. Lisboa: DGPC/MNAA, 2016. MNAA

Revista Monumentos 33.ª Edição

Após a sua publicação em formato digital, em 2013, foi editado em novembro, em suporte papel, o número 33 da "Monumentos", dedicada a Guimarães. A DGPC passa a incorporar no seu plano editorial a publicação desta revista periódica, com carácter monográfico. Este número apresenta diversos estudos e reflexões sobre o património de Guimarães, contando com a colaboração multidisciplinar de vários investigadores. ML



Coleção
Estudos de Museus



Arquitetura Timorense
Reedição revista e ampliada



Revista Portuguesa de Arqueologia
19.ª Edição



Museu de Arte Antiga
Obras em Reserva. O Museu que não se vê

A

C

O

N

T

E

C

E

EXPOSIÇÕES

Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado

Vanguardas e Neovanguarda na Arte Portuguesa – Séculos XX e XXI

17 de junho de 2016 a 17 de junho de 2017

Reunindo o melhor acervo de arte oitocentista do País, o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado conserva também uma coleção de arte portuguesa dos séculos XX e XXI que permite uma visão abrangente e qualificada sobre os processos da Modernidade e da Pós-Modernidade em Portugal. A presente exposição não é uma listagem exaustiva, mas sim uma antologia objetiva e cientificamente orientada daqueles processos, mediante a apresentação pública de trabalhos de alguns dos mais qualificados artistas portugueses. A qualidade e o acervo disponível de obras destes autores na coleção do MNAC permitiram, juntamente com a apresentação de obras individuais, a concretização de núcleos autorais mais alargados, pela sua consistência conceptual – casos de Lanhas, Joaquim Rodrigo, ou de Lourdes Castro. O critério que lhe presidiu foi o acerto com o tempo artístico internacional, da Modernidade à Contemporaneidade – por vezes antecipando-o – e o reconhecimento crítico e público destes autores. São, todos eles, nomes fundamentais da moderna Historiografia da Arte portuguesa e qualquer deles é passível de figurar numa Historiografia alargada da Arte Moderna e Contemporânea Ocidental. Curadoria de Rui Afonso Santos. MNAC

MNAC/SONAE Art Cycles.

Segunda Edição

Hugo Canoilas.

Debaixo do vulcão

19 de novembro de 2016 a 26 de março de 2017

Debaixo do vulcão é um projeto artístico onde Hugo Canoilas tenta criar um espaço entre a ideia de filme e exposição através de uma série de intervenções dentro e fora do Museu. Concebidas de modo a problematizar noções várias de exposição, espaço institucional e intervenção pública, os vários fragmentos, que resultarão deste processo de intervenção, de julho a novembro de 2016, foram depois reunidos no MNAC – Museu do Chiado a partir de 18 de novembro enquanto dispositivo expositivo, onde a sua integração com uma série de outros elementos propõe um repensar da experiência

contemporânea de noções de espaço, tempo e receção. Explorando *Debaixo do Vulcão*, o romance de Malcolm Lowry, e a transcrição da gravação de uma sessão de psicanálise invulgar referida por Jean Paul Sartre com *Endless Killing* (2008), uma obra anterior sua, Canoilas articula a experiência que tem da noção de filme com a sua reflexão de longa data sobre *BLOCO – Experiências in COSMOCOCA «programa in progress»* (1973-1974), uma série de trabalhos de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. Esta justaposição de referências, conceitos e fragmentos de ideias expõe um conjunto de processos que constituem a sua obra heterogénea. Canoilas tece assim considerações sobre som, pintura, texto, vídeo, *performance* e fotografia e o modo como estes operam desde a criação ao empoderamento do espectador como agente sensível e crítico. Este repensar do formato exposição capaz de reunir uma heterogeneidade de elementos pretende criar um ambiente que faz exigências ao raciocínio, memórias e corpos do espectador de modo a que o projeto se reconfigure como um movimento espiral onde a repetição contínua de variados elementos ativa breves memórias e pequenas percepções. Curadoria de Emília Tavares. MNAC

Museu Nacional Grão Vasco 100 Anos Museu Nacional Grão Vasco

16 de março a 26 de junho de 2016

Exposição fotográfica e artística onde se pretendeu a recriação de ambientes passados do Museu, dos antecedentes da fundação até à atualidade. Exposição multimédia de forte componente memorial que deu a conhecer e celebra o percurso histórico do MNGV, desde a data de publicação em Diário do Governo da sua fundação (Decreto nº 2:284-C, nº 51), no dia 16 de março de 1916, até aos dias de hoje. MNGV

Diálogos Intemporais, de Rogério Timóteo

20 de fevereiro a 26 de junho de 2016

Exposição de escultura, composta por 17 peças escultóricas, expostas em vários locais da cidade, num itinerário que teve início na Praça da República (Rossio de Viseu) e terminou no interior do Museu Nacional Grão Vasco. O Rossio, a Rua Formosa, a Praça D. Duarte e o Adro da Sé foram os espaços exteriores que serviram de cenário a cinco esculturas. Já no Museu foram expostas as restantes peças de arte, nas várias salas, pátio e claustros. Algumas destas obras foram construídas de propósito para o Museu, em “diálogo” com a coleção permanente que dele faz parte. MNGV

Museu Nacional dos Coches – Picadeiro Real

Há Fogo! Há Fogo! Acudam, acudam!

17 de maio de 2016 a 30 de abril de 2017

É com a aquisição das primeiras bombas hidráulicas a partir de 1681 que se inaugura em Lisboa a aventura das prodigiosas máquinas de extinção de incêndios e salvamento de pessoas. Com balizas temporais de finais do século XVIII a inícios do século XX, aqui se reúnem algumas dessas máquinas, e outros objetos complementares ainda sobreviventes, para contar a história da evolução tecnológica na prestação do socorro a Lisboa. São objetos que pertencem às coleções do Museu do Regimento de Sapadores Bombeiros, iniciadas em 1929, de forte valor identitário e institucional para os bombeiros da cidade e do maior interesse para a história de Lisboa. Património Histórico dos lisboetas, este acervo mantém-se à guarda do RSB, necessitando de espaço próprio para plena fruição pública de todos os portugueses e de quem nos visita. SB

300 anos da Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI: 1716–2016

8 de julho de 2016 a 15 de janeiro de 2017

D. João V, cujo reinado foi um dos mais significativos para a diplomacia portuguesa, fez desta Embaixada o ponto alto de ostentação, ao enviar a Roma D. Rodrigo Annes de Sá Almeida e Meneses, 3.º Marquês de Fontes, ao Papa Clemente XI a 8 de julho de 1716, para obter algumas prerrogativas para a Igreja portuguesa. A 7 de novembro do mesmo ano o Papa emite uma bula em que atribui o estatuto de Patriarcal à cidade de Lisboa. O Museu Nacional dos Coches, fundado pela Rainha D. Amélia d'Orleães e Bragança em 1905, tem agora, nas novas instalações, o seu acervo principal, onde se destaca o conjunto dos três coches triunfais que integraram a referida Embaixada – o Coche do Embaixador, o Coche dos Oceanos e o Coche da Coroação de Lisboa. Mandados construir em Roma, revelam uma grande qualidade artística nos grupos escultóricos representados cuja mensagem alegórica dá ênfase ao título de Estado que D. João V possuía por direito, «Senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia». A exposição apresenta-se como uma viagem ao passado, recordando a importância das Embaixadas e Entradas Solenes nas cortes europeias de que se destaca a memória inesquecível deste grandioso dia. Na inauguração da exposição foi lançada uma emissão especial do Postal Inteiro (IP) «300 anos

da Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI 1716–2016» pelos CTT – Correios de Portugal. Na mesma ocasião realizou-se a degustação da carta do Cavalo Lusitano, o mais recente *lounge* café em Lisboa, que abriu portas ao público no dia 9 de julho, no Museu Nacional dos Coches. SB

Museu Nacional de Etnologia Inquéritos ao território: Paisagem e povoamento

15 de abril a 16 de outubro de 2016

Esta é uma exposição que coloca em diálogo múltiplos olhares e perspetivas sobre Portugal desde finais do século XIX até à atualidade, em particular os produzidos nos domínios da Etnologia, da Arquitetura e da Geografia, e que promoveram a descoberta e o conhecimento sistemático do território e da sua diversidade cultural. Na exposição foi apresentada ao público uma seleção de objetos das coleções do Museu Nacional de Etnologia, colocados em diálogo com os diversos olhares, artísticos ou científicos, que estruturam a narrativa expositiva, sendo dado especial destaque à ilustração da intensa atividade e produção científica da equipa de Jorge Dias, que esteve na origem da fundação do próprio museu. A exposição resultou de uma parceria estabelecida entre o Museu Nacional de Etnologia e o Centro Internacional das Artes José de Guimarães, e constitui uma segunda versão da exposição inicialmente apresentada em Guimarães. PC

Convento de Cristo, Tomar A Botica do Real Convento de Thomar

Até 3 de julho de 2017

A exposição *A Botica do Real Convento de Thomar* resulta de uma parceria inédita com o Museu da Farmácia, Palácio Nacional de Maфра, Museu Nacional do Azulejo e Instituto Politécnico de Tomar, entre outras instituições. Enquadrando-se na estratégia de expor em contexto, e trazendo para o domínio público o esplêndido conjunto de potes e vasos de faiança azul e branca da sua botica, que há largos anos permanecia em reserva, convoca-se o público para a descoberta do mundo secreto das boticas conventuais através de uma visão alargada e pluridisciplinar do universo da cura na botica e enfermaria do Convento de Cristo nos séculos XVII–XVIII. A mostra permite, requalificando o percurso de visita, adensar o conhecimento da história da farmácia conventual em Portugal, aprofundando a reflexão sobre a funcionalidade e sustentabilidade deste conjunto monástico, em particular das alas Filipina e Joanina, áreas ainda encerradas ao público. CC



Museu Nacional de Arte Contemporânea
Vanguardas e Neovanguarda na Arte Portuguesa – Séculos XX e XXI



Museu Nacional Vasco Grão
Diálogos Intemporais



Museu Nacional dos Coches
Há Fogo! Há Fogo! Acudam, acudam!



Convento de Cristo Tomar
*A Botica do Real
Convento de Thomar*

A

C

O

N

T

E

C

E

Museu Nacional de Arte Antiga

Obras convidadas

Vertumno e Pomona

22 junho a 9 outubro de 2016

Designado por Obra Convidada, o ciclo de exposições iniciado em 2013 – com *Judite com a Cabeça de Holofernes*, de Lucas Cranach, o *Velho* (1472-1553), vinda do The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque – traz até ao MNAA obras de arte de importantes instituições internacionais. No início de 2016, o público pôde admirar *A Via di Ripetta em Roma*, de Bernardo Bellotto (1721-1780), do Museum Kunstpalast, Düsseldorf, uma *veduta* pintada pelo sobrinho de Canaletto após uma breve viagem a Roma. *Vertumno e Pomona*, de Jacob Jordaens (1593-1678), em exposição até outubro, é a primeira obra convidada vinda de um museu português: Museu do Caramulo-Fundação Abel e João de Lacerda. Um dos grandes pintores de Antuérpia do seu tempo, Jordaens executou várias pinturas encomendadas a Rubens pelo cardeal infante Dom Fernando, irmão de Filipe IV de Espanha, destinadas ao pavilhão de caça de Torre de La Parada, nos arredores de Madrid. MNAA

Obras em reserva. O museu que não se vê

18 de maio a 25 de setembro de 2016

As reservas de um museu são, por natureza, um território mítico: um lugar protegido, inacessível aos olhos profanos, onde se acumula e preserva um sem-número de obras de arte. É esse espaço, velado e misterioso, que esta exposição pretende evocar, trazendo à luz e ao olhar curioso dos visitantes um vasto número de obras que, por razões várias e pelos constrangimentos físicos do edifício em que se aloja o Museu Nacional de Arte Antiga, não fazem parte da sua exposição permanente. *Obras em Reserva. O Museu que não se Vê* mostra mais de 300 peças, de todas as coleções do MNAA: pinturas, desenhos, iluminuras, esculturas, gravuras, tapeçarias, mobiliário, ourivesaria, cerâmica, vidros.

Palácio Nacional da Ajuda

A rainha artista – D. Maria Pia de Saboia

16 de dezembro de 2016 a 31 de março de 2017

Esta exposição pretende dar a conhecer ao público a obra artística da rainha D. Maria Pia de Saboia, materializada num conjunto de peças inéditas do acervo do PNA, nomeadamente desenhos, aguarelas e fotografias da sua autoria. À semelhança de outras personalidades régias do seu tempo, esta soberana foi ensinada no

cultivo das artes desde tenra idade, praticando, de entre elas, o desenho e a aguarela. Esta atividade iniciou-a em Itália, aperfeiçoando-a em Portugal quando rainha, acrescentando-lhe então as artes da fotografia, da modelação e da pintura sobre têxteis e sobre faiança. Munida de um sentido estético apurado, incutido desde logo por sua mãe, Adelaide de Habsburgo, depois por sua professora de pintura, Virgínia Panizzardi, e finalmente por Enrique Casanova, foi fixando, sobretudo no papel, composições em pintura das mais variadas temáticas, bem como desenhos ou esboços executados com técnica e espontaneidade. Este acervo de desenhos, aguarelas e fotografias tem a sua origem na verdadeira paixão que a rainha D. Maria Pia nutria pela arte e são exemplo do olhar da monarca pelo país, ao desenhar, pintar e fotografar as paisagens, o património e o povo português. Artista desconhecida dos meios artísticos do seu tempo, fruto das vivências por que passou e de uma personalidade complexa, que favoreceram o caráter intimista da sua produção artística, fazendo com que esta, furtando-se à publicidade, ficasse abrigada entre as paredes da sua Ajuda (palácio) ou dada a conhecer apenas ao círculo de amizades mais íntimo. JAR

Amadeo de Souza-Cardoso

2016-1916.

Porto-Lisboa

1 novembro - 31 dezembro 2016 (Porto)

12 janeiro - 26 fevereiro 2017 (Lisboa)

Durante a Primeira Guerra Mundial, Amadeo de Souza-Cardoso fixa-se em Manhufe, no que julga então ser um momento transitório de uma carreira já promissora, com passagem pelos salões parisienses, na Alemanha, nos Estados Unidos e em Londres.

Em 1916 organiza duas exposições individuais da sua obra no Porto, em novembro, no jardim do Salão Passos Manuel, e em Lisboa, na sede da Liga Naval Portuguesa, em dezembro. As primeiras (e únicas) exposições em Portugal acabariam por ser também as primeiras (e únicas) exposições individuais que realizou na sua curta vida (morreria em 1918 vítima da gripe espanhola). A exposição no Porto atingiu, em 12 dias, um número impressionante de visitantes e agitou a cidade (desencadeando, por vezes, reacções agressivas e despertando a atenção da imprensa), a exposição em Lisboa foi mais elitista e cativou, para além da imprensa, o entusiasmo do Grupo de Orpheu, sobretudo o de Almada Negreiros, que reconheceu imediatamente o valor de Amadeo. Passado um século, o Museu Nacional Soares dos Reis e o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado assinalam estas efemérides com a exposição *Amadeo de Souza-Cardoso 2016-1916. Porto-Lisboa*, expondo 84 das 114

obras apresentadas em 1916. A exposição é comissariada por Raquel Henriques da Silva e Marta Soares. ^{MNSR}

ENCONTROS

Rei Cretariae Romanae Fautores 30.º Congresso

A Rei Cretariae Romanae Fautores é uma associação internacional dedicada ao estudo da cerâmica romana. O seu principal objetivo é fomentar o estudo da cerâmica romana e o contacto de investigadores de diferentes países através da realização de congressos temáticos com periodicidade de dois em dois anos. Lisboa foi a cidade escolhida para palco do 30.º Congresso da Rei Cretariae Romanae Fautores, que decorreu na capital portuguesa entre os dias 25 de setembro e 2 de outubro de 2016. A organização deste congresso foi da responsabilidade da UNIARQ – Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa em colaboração com a Direção-Geral do Património Cultural, com o Museu Nacional de Arqueologia e a Câmara Municipal de Lisboa. Foi possível assistir a cerca de 60 comunicações, subordinadas ao tema «Novas perspetivas sobre a cerâmica romana: padrões regionais num Império global» com o intuito de refletir sobre os vários padrões regionais de consumo dos vários tipos de cerâmica romana. As sessões decorreram na Faculdade de Letras de Lisboa e no Museu Nacional de Arqueologia, tendo-se realizado visitas às ruínas romanas de Troia, a Conímbriga e a diversos locais da Lisboa Romana. ^{SG}

Mosteiro de Alcobaça Ciclo de conferências sobre Estudos Monásticos Alcobacenses

Decorrido entre junho de 2015 e julho de 2016, este ciclo de conferências realizou-se no âmbito das comemorações dos 25 anos sobre a inscrição do Mosteiro de Alcobaça na Lista do Património Mundial da UNESCO e no contexto da implementação de uma nova estratégia no monumento, centrada na afirmação da sua identidade: o «Mundo Cisterciense». Teve como objetivo homenagear aqueles que mais têm contribuído para o desenvolvimento dos estudos sobre Alcobaça e Cister em Portugal, contando com a participação de Aires Nascimento, Iria Gonçalves, Adelaide Miranda, M.ª Alegria Marques, Céu Tereno, Pedro Barbosa, Saul Gomes e Virgolino Jorge, entre outros. Foram também lembrados os contributos de D. Maur Cocheril e Artur Nobre de Gusmão.

A última sessão terminou com uma homenagem a Maria Augusta Trindade, primeira Diretora deste mosteiro, a quem se deve, juntamente com Flávio Lopes, a instrução do processo de candidatura à UNESCO. ^{AP}

Museu Nacional Grão Vasco Congresso Internacional Habitar [Património] 2016

Decorreu no Museu Nacional Grão Vasco, entre os dias 18 e 20 de maio de 2016, a quarta edição do projeto Habitar [Património]. Objetivada em torno do período de transição do século XIX para o século XX, consubstanciou um conjunto de contributos destinado a pensar sobre um território matricial – a região de Viseu – em dialética com o país e com o panorama internacional da época. Tendo o projeto iniciado em 2013 o percurso pela abordagem direta a Viseu e à sua evolução histórica, desde 2014 elegeu as figuras relevantes (ainda que indiretamente) na construção do atual Museu Nacional Grão Vasco como o paradigma funcional. Os tempos de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes e, em 2016, Almeida Moreira balizaram e serviram de mote a cada um dos Congressos, auxiliando, por seu turno, a dar passo, com antecedência e sustentação, ao centenário do Museu que, acolhendo e coorganizando as iniciativas, é indubitavelmente um dos pivôs da vivência sociocultural da região na qual se integra. ^{MNGV}

Arqueologia em Portugal: Recuperar o passado em 2015 Divulgação científica

Teve lugar a 21 de maio de 2016, no Museu Nacional de Arqueologia, a iniciativa «Arqueologia em Portugal: Recuperar o passado em 2015», promovida pela Direção-Geral do Património Cultural, em parceria com as Direções Regionais de Cultura do Norte, Centro, Alentejo, Algarve e Direções Regionais da Cultura dos Açores e da Madeira. Trata-se da primeira edição de uma iniciativa que se pretende anual e que tem como objetivo sensibilizar e dar a conhecer ao público em geral as mais importantes descobertas e o conhecimento que é produzido no âmbito de trabalhos arqueológicos realizados em território nacional. Neste evento, foram apresentadas pelos responsáveis das intervenções arqueológicas 14 comunicações e inaugurada uma exposição itinerante sobre os sítios investigados que, durante um ano, percorre o país. O encontro, que foi igualmente transmitido em direto através da Internet, teve uma boa adesão do público. Os vídeos encontram-se disponíveis no Youtube, podendo-se aceder através do sítio www.patrimoniocultural.pt. ^{FN}



Palácio Nacional da Ajuda
A rainha artista – D. Maria Pia de Sabeia



Rei Cretariae Romanae Fautores
30.º Congresso



Arqueologia em Portugal:
Recuperar o passado em 2015
Divulgação científica



Num instante... o Património!
9.ª Edição 2016 – Passatempo

PROJETOS

Dia Internacional dos Museus. Noite dos Museus 2016

Museus e Paisagens Culturais

Em 2016 as comemorações do Dia Internacional dos Museus e da Noite dos Museus decorreram nos dias 16 e 18 de maio, sob o tema «Museus e Paisagens Culturais»; uma relação pouco imediata, mas fundamental para criar pontes entre o mundo arquitetado e protegido dos Museus e o território quase infinito da Paisagem. O objetivo foi promover a ideia de museu enquanto centro territorial de uma proteção ativa da paisagem, através da interpretação do património e do território, da transmissão deste conhecimento e da sensibilização das comunidades para o papel que podem desempenhar na sua conservação e valorização. A Direção-Geral do Património Cultural convidou as instituições integradas na Rede Portuguesa de Museus a juntarem-se a estas iniciativas, tendo-se realizado centenas de atividades por todo o país. No dia 21 de maio decorreu um Encontro no Museu Nacional do Traje, em que quatro especialistas de áreas distintas partiram da análise dos critérios de definição do termo «Paisagem Cultural» e apresentaram as suas visões sobre este tema controverso e fascinante. ^{TA}

9.ª Edição 2016 – Passatempo Num instante... o Património!

Num instante... o Património! é o passatempo fotográfico organizado pela Direção-Geral do Património Cultural, com o objetivo de despertar o interesse e a criatividade artística dos jovens pelo Património Cultural português. Integra, desde a sua génese (2008), o projeto europeu Experiência Fotográfica Internacional dos Monumentos (EFIM), do Conselho da Europa. A 9.ª Edição, realizada entre 9 de maio e 20 de junho de 2016, contou, pelo terceiro ano consecutivo, com o apoio das empresas OLHARES e NÓS, tendo suscitado a participação de um número significativo de concorrentes, este ano com criações particularmente interessantes. Captadas em zonas distintas do país, as duas fotografias vencedoras espelham visões, sensibilidades e abordagens artísticas diferentes na perceção do património: *Palacete Silveira e Paulo*, de Daniel Carlos (Angra do Heroísmo, Açores, 15 anos), e *A Lost Window like Me*, de Inês Marques (Lisboa, 15 anos). A cerimónia de entrega de prémios marcou o encerramento deste passatempo no evento da abertura oficial das Jornadas Europeias do Património 2016, que teve lugar no Museu Nacional de Etnologia, a 23 de setembro. ^{TA}

Dia Internacional dos Monumentos e Sítios 2016

Desporto, Um Património Comum

Em 2016, o Dia Internacional dos Monumentos e Sítios (18 de abril), foi celebrado no nosso país sob o mote «Desporto, Um Património Comum», tendo por base a proposta do ICOMOS Internacional. A importância cultural e social do desporto, o papel insubstituível, ao longo da história, de inúmeras associações, clubes, autarquias, museus e outras organizações, públicas e privadas, na formação e consolidação da identidade de comunidades locais, regionais e nacionais, as diferentes formas de expressão do património associado ao desporto, seja em edifícios, em tradições ou em registos de diferente natureza, constituíram alguns dos principais propósitos desta iniciativa coordenada pela Direção-Geral do Património Cultural e com a colaboração do ICOMOS Portugal. Realizaram-se mais de 750 atividades, promovidas por 610 entidades, em 152 municípios. No dia 18 de abril, a Jornada sobre o Património do Desporto em Portugal organizada pela DGPC, ICOMOS-PT e Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, na MMH-UN, deu a conhecer o trabalho de investigadores e entidades intimamente ligadas ao património do desporto nacional, evidenciando a importância do tema deste ano. ^{TA}

Urban sketching (A)riscar o Património

«(A)riscar o Património» é uma iniciativa da Direção-Geral do Património Cultural, com apoio dos Urban Sketchers Portugal, que teve início em 2014, integrada nas comemorações das Jornadas Europeias do Património. Associar a representação do património com o desenho – na sua vertente mais imediata e espontânea – dá o tom para um evento que reúne *sketchers*, ilustradores, artistas ou simples amantes do desenho, em vários sítios mas num mesmo dia, e que entrou, em 2016, na sua 3.ª edição. Em 2014 e 2015 a atividade decorreu nas cidades de Viana do Castelo, Porto, Coimbra, Montemor-o-Velho, Tomar, Torres Vedras, Lisboa, Castelo Branco, Évora, Funchal e Ponta Delgada, a que se juntaram, em 2016, o Algarve e a ilha Terceira, nos Açores. Em cada ano, o tema adotado segue o das Jornadas Europeias do Património; a seleção dos desenhos enviados pelos participantes deu origem a uma exposição itinerante, com início no Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa, que será entretanto vertida para uma edição em papel, sob a forma de livro/catálogo. Tendo sempre como fio condutor a relação privilegiada entre desenho e património, em 2016 promoveu-se também um encontro/conferência que contou com cinco conferencistas ligados ao mundo do

desenho, enquanto praticantes ou investigadores, que analisaram e conversaram sobre as inúmeras potencialidades do desenho como registo. «(A) riscar o Património» é um projeto aberto e em crescimento, em que o prazer imediato do registo gráfico se cruza com a reflexão teórica, propiciando atividades muito diversas e uma nova forma de olhar e experienciar o património. MDB

Museu Monográfico de Conímbriga Trabalhos arqueológicos

O projeto de «Desenvolvimento das escavações arqueológicas em Conímbriga», proposto ao Plano Nacional de Trabalhos Arqueológicos em 2012, é a forma dada ao enquadramento das escavações na cidade romana que o Museu Monográfico de Conímbriga promove, em colaboração com investigadores na área e instituições do ensino superior. O projeto é dirigido por Virgílio Hipólito Correia e José da Silva Ruivo, do MMC. A área selecionada para intervenção corresponde, grosso modo, à área localizada entre o fórum e o anfiteatro. A sua localização permite desenvolver escavações arqueológicas em extensão, sem perturbar o normal fluxo de visitantes e o regular funcionamento da instituição e é uma área natural de extensão do perímetro visitável, no futuro. Integrando sondagens feitas em 1992 e noutras datas posteriores, em parte determinadas pelos resultados de prospeções geofísicas, as quatro áreas até agora escavadas permitiram identificar estruturas do anfiteatro, construções domésticas que se lhe sobrepuseram e uma importante estratigrafia posterior à construção da muralha baixo-imperial. VHC

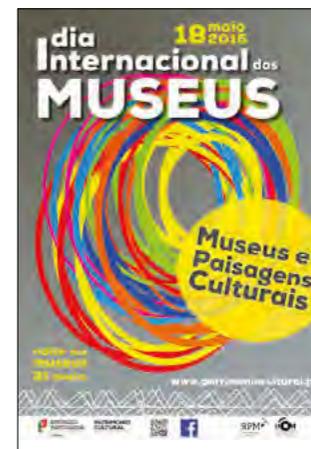
Museu Nacional de Arte Antiga Vamos pôr o Sequeira no lugar certo. Sucesso na campanha de fundraising

Iniciada a 27 de outubro de 2015, a campanha *Vamos pôr o Sequeira no lugar certo* tinha por objetivo angariar 600 mil euros para a compra da pintura *Adoração dos Magos*, de Domingos Sequeira (1765-1837). A primeira campanha de *fundraising* para aquisição de uma obra de arte para um museu nacional ultrapassou as expectativas: três dias antes do termo estabelecido (30 de abril de 2016), o MNAA conseguiu ultrapassar os 600 mil euros. Milhares de privados, autarquias, juntas de freguesia, escolas, universidades, empresas, responderam ao desafio lançado. De salientar o patrocínio da Fundação Aga Khan, de 200 mil euros, a participação a título pessoal do Presidente da República ou a festa organizada no Lux-Frágil, que numa noite angariou 13 mil euros. Mesmo após o anúncio do término da campanha foram muitos os que quiseram dar o seu contributo: foi

assim conseguido um total de 745 623,40 €, cujo excedente será usado, no espírito do regulamento da campanha, na compra de outra obra de arte. Foram parceiros do MNAA a Fundação Millennium BCP, o Público, a RTP, a Fuel e o GAMNAA. MNAA

Programa de rádio 10 anos de Encontros com o Património

Com a 10.^a série a iniciar em outubro de 2016 perfazem-se 10 anos de emissões semanais do programa de rádio *Encontros com o Património*, aos sábados de manhã e domingos de madrugada, dedicado ao conhecimento e à divulgação do Património Cultural. Parceria iniciada em 2007 entre a Direção-Geral do Património Cultural e a TSF Rádio Notícias, conta desde 2014 com o patrocínio da Lusitania Seguros. Mais de 1000 horas de emissão e 340 programas contaram com a presença de cerca de 1350 convidados, que conversaram e debateram um extenso leque de temas, cobrindo o diversificado território do Património, nas suas diferentes facetas, procurando cruzar opiniões, perspetivas e disciplinas. Galardoado em 2014 com o Prémio do Património Cultural da União Europeia, Prémios Europa Nostra, na categoria Educação, Formação e Sensibilização, o júri assinalou este projeto como sendo um exemplo de radiodifusão na área do Património Cultural e uma parceria bem sucedida entre uma entidade pública e uma rádio comercial privada, com a participação de peritos nacionais, sendo um modelo de projeto que poderá ser replicado noutros países. Também em 2010 foi premiado com o Prémio Autores, da Sociedade Portuguesa de Autores, para o melhor programa de rádio, em 2009-2010, com duas menções honrosas, uma atribuída no âmbito do Prémio Nacional de Ambiente Fernando Pereira e outra pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM), na categoria de Melhor Trabalho Jornalístico, esta última de novo entregue pela APOM em 2012. Todos os programas emitidos podem ser ouvidos em *podcast* através dos *sites* patrimoniocultural.pt e tsf.pt. ML



Dia Internacional dos Museus.
Noite dos Museus 2016
Museus e Paisagens Culturais



Dia Internacional dos Monumentos
e Sítios, 2016
Desporto, Um Património Comum



Urban sketching
(A)riscar o Património. 2016



Museu Nacional de Arte Antiga
Vamos pôr o Sequeira
no lugar certo

Museu Nacional de Etnologia

Margot Dias

– Filmes Etnográficos

(1958–1961)

O Museu Nacional de Etnologia é detentor de um património fílmico de particular relevância histórica, científica e cultural, para cuja preservação, valorização e divulgação se tem revelado de crucial importância a colaboração em curso com a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I. P., desde 1993. O ano de 2016 assinalou uma nova fase desta parceria institucional, com a publicação em DVD de uma seleção daquele património fílmico, em coleção realizada em regime de coedição entre o MNE e a Cinemateca, agora inaugurada com a edição em DVD dos quase 30 filmes etnográficos realizados por Margot Dias em Moçambique e em Angola, entre 1958 e 1961. Revestindo-se esta edição de múltiplos significados para o MNE, deve destacar-se o de homenagem à autora, não apenas pelo seu uso pioneiro do filme em contexto de prática etnográfica a nível nacional, mas pela sua importância na constituição da coleção que veio a dar origem à criação do Museu em 1962. Edição (2 DVD e brochura) Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I. P./Museu Nacional de Etnologia, 2016. PC

Jornadas Europeias do Património 2016

Comunidades e Culturas

As Jornadas Europeias do Património 2016, celebração anual no âmbito do Conselho da Europa, tiveram lugar em Portugal nos dias 23, 24 e 25 de setembro; com o tema proposto este ano pela DGPC, *Comunidades e Culturas*, e alinhado com o tema genérico de muitos países europeus – *Património e Comunidades* – pretendeu-se destacar e envolver as múltiplas formas de comunidade de carácter cultural, religioso, filosófico, científico, desportivo ou recreativo, entre muitas outras, preocupadas e vocacionadas para o conhecimento, proteção, desenvolvimento, utilização e organização dos seus próprios ambientes culturais, nas mais variadas formas. A Direção-Geral do Património Cultural apelou uma vez mais à participação do público nas múltiplas atividades promovidas pelas centenas de entidades públicas e privadas, que se associaram mais uma vez a estas Jornadas. O Programa deste ano envolveu 150 municípios, cerca de 600 entidades públicas e privadas em mais de 800 atividades culturais distribuídas por uma grande diversidade de tipologias – visitas guiadas e temáticas, espetáculos artísticos, exposições, animações de rua, recriações e encenações históricas, *workshops*, palestras, conferências, debates e seminários, sessões de leitura, rotas e itinerários culturais/patrimoniais, *peddy*

papers e *rally papers*, *ateliers* lúdicos e oficinas pedagógicas, jogos tradicionais, de época e jogos de descoberta, feiras e festivais, lançamento de publicações, projeção de documentários e filmes e visitas livres, entre outras. CL

Arqueologia

– Relatórios Digitais

1400 intervenções

arqueológicas

No âmbito da gestão e salvaguarda do património arqueológico, a Direção-Geral do Património Cultural autoriza anualmente mais de 1400 intervenções arqueológicas. Estes trabalhos, maioritariamente de natureza preventiva, mas também de investigação, resultam em relatórios técnico-científicos que são entregues ao Departamento de Bens Culturais da DGPC, para inclusão no Arquivo da Arqueologia Portuguesa. Desde 2012, foi instituída a obrigatoriedade da entrega dos relatórios em formato digital, para inserção num repositório partilhado entre a DGPC e as direções-regionais de Cultura, como meio de auxiliar nos processos de análise e gestão da atividade arqueológica nacional, assim como de preservação deste excecional acervo documental, grande parte dele inédito. De modo a fomentar o uso desta informação, essencial para profissionais e investigadores, pretende-se, até ao final de 2016, a disponibilização dos relatórios digitais a utilizadores registados. FN

Bens culturais móveis

e o novo enquadramento legal

Decreto-Lei n.º 148/2015

e Lei n.º 30/2016

Desde a publicação da Lei n.º 107/2001 (Lei de Bases do Património Cultural), que importava proceder ao seu desenvolvimento no que respeita aos bens culturais móveis, nomeadamente quanto aos procedimentos de classificação e inventariação de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal, e ainda à conversão das anteriores formas de proteção de bens culturais móveis anteriores a esta Lei, para além da necessidade sentida em clarificar os procedimentos aplicáveis à circulação de bens culturais móveis. O Decreto-Lei n.º 148/2015 vem, assim, regulamentar o âmbito de atuação dos bens culturais móveis, tendo introduzido alterações várias no que se prende com a praxis existente em matéria de circulação de bens culturais móveis. Importa ainda referir a recente Lei n.º 30/2016, que transpõe a Diretiva 2014/60/UE do Parlamento Europeu e do Conselho, referente ao Regime da restituição de bens culturais móveis que tenham saído ilicitamente do território de um Estado Membro da União Europeia. Para a sua

implementação foi desenvolvido um módulo do Sistema de Informação do Mercado Interno (IMI), criado pelo Regulamento (UE) n.º 1024/2012 do Parlamento Europeu e do Conselho. DF

Património da Diocese do Porto Inventário

DGPC/SIPA e Diocese do Porto concluem a primeira etapa do levantamento do património imóvel e integrado dos arceprebendados de Arouca – Castelo de Paiva, Baião, Lousada, Oliveira de Azeméis (parcial), Paços de Ferreira, Paredes, Penafiel, Santo Tirso, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia Sul. Neste projeto foram realizadas, ao longo de 6 anos, 800 fichas, passando a integrar o espólio documental do SIPA um total de 31 900 fotografias relativas aos edifícios inventariados. O resultado deste esforço conjunto encontra-se disponível no *site* www.monumentos.pt. Esta ação integrou-se no projeto daquela instituição, denominado *Viagens com Alma...*, que visava o levantamento e tratamento de informação de todo o património móvel da Diocese (documentação, bibliotecas, alfaias, imaginária, paramentaria, pintura...), o qual foi cofinanciado pelo Programa Operacional Regional do Norte – Valorização e Animação do Património Cultural. Os primeiros trabalhos iniciaram-se em 2006 e, em 2011, o acordo com o DGPC/SIPA permitiu acrescentar-lhe a valência do inventário do património edificado e integrado. PF

INTERVENÇÕES

Museu Nacional de Arte Antiga O novo Piso 3

Após um longo interregno, o Piso 3 – Galeria de Pintura e Escultura Portuguesas volta a estar aberto ao público. Radicalmente alteradas e com nova museografia, as 16 salas do último piso do MNAA mostram-nos, através de 243 obras de arte – algumas novas, outras nunca antes expostas e quase todas intervencionadas por equipas de conservação e restauro – a história da escultura e da pintura portuguesas no decorrer de quase 10 séculos. No Piso 3 encontram-se, com novo destaque, os *Painéis de São Vicente*, a *Adoração dos Magos*, de Domingos Sequeira, as últimas aquisições da Direção-geral do Património Cultural para o acervo do museu, como *Narciso e Eco*, de Vieira Portuense, ou o medalhão do século XVI, com o retrato do teólogo Diogo Paiva de Andrade. A galeria conta ainda com depósitos dos palácios de Queluz e de Mafra, do The Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque – *São Vicente*, de Frei Carlos – e da Fundação Millennium BCP – *Calvário*, de Grão Vasco. MNAA

Torre de Belém, Lisboa

Impermeabilização do terraço da torre

Desde a grande intervenção de conservação e restauro da pedra exterior da Torre de Belém, concluída em 1998, que foi diagnosticada a permeabilidade do pavimento do terraço da torre, causa provável das infiltrações e do elevado teor de humidade nas paredes interiores dos pisos 1 e 2.

De então para cá esta intervenção foi sucessivamente adiada, tornando-se hoje absolutamente necessária para a preservação dos rebocos e da pedra, em particular nos pisos mais afetados.

Estudadas diversas soluções afigurou-se-nos como a mais adequada e equilibrada no seu todo a utilização de membranas líquidas, por favorecer os remates periféricos sobre a pedra, consequentemente a eficácia do sistema e ainda pelo facto de a mesma solução ter sido já utilizada em situações similares com bom desempenho.

Nesta intervenção, a tijoleira, atualmente muito gasta e permeável, deverá ser substituída por pedra lioz. Todos os cabos deverão ficar embebidos no pavimento e assegurada a pendente para as gárgulas de escoamento das águas pluviais situadas na fachada sul. AS

Laboratório José de Figueiredo Baixo-relevo de São Marcos

A área de escultura do Laboratório José de Figueiredo participou no diagnóstico e intervenção de conservação e restauro de um conjunto de esculturas pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga. O trabalho realizado ao longo de vários meses, no conjunto de peças designadas para o percurso expositivo do 3.º piso agora reaberto, contou com a participação dos técnicos superiores em conservação e restauro e também com a participação de conservadores-restauradores bolsistas BTI-FCT especializados em diferentes áreas de materiais. O conceito da intervenção foi conservação preventiva, curativa e restauro. Entre as peças intervencionadas destaca-se o baixo-relevo que representa São Marcos, atribuído a Cornelis de Holanda. A peça de grande dimensão, entalhada e esculpida num bloco de madeira com as características de nogueira, é policromada apenas na frente, pois faria parte de uma predela de retábulo. Os diversos atributos, como o atril, o livro aberto, o fôlio desenrolado, os instrumentos de escrita pendente da cintura com o nome do autor entalhado e o leão alado, ao qual faltam as asas, identificam a iconografia. Após estudos de identificação analítica, morfológica e física do suporte e policromia, foi decidida a remoção de repintes e camadas de proteção antigas degradadas, desvendando a policromia subjacente



Museu Nacional de Arte Antiga
O novo Piso 3



Torre de Belém, Lisboa
Impermeabilização do terraço
da torre



Laboratório José de Figueiredo
Baixo-relevo de São Marcos



Convento de Cristo, Tomar
Recuperação da fachada norte



Palácio Nacional da Ajuda
Conservação e restauro da
fachada este

que trouxe algumas novidades quanto ao programa decorativo do baixo-relevo característico da tipologia Luso-Flamenga. LJF

Museu Nacional de Arte Antiga Intervenção de conservação e restauro de várias pinturas para a inauguração do renovado Piso 3

Durante o ano de 2015-2016, foram intervencionadas no Laboratório de José de Figueiredo várias pinturas a serem expostas na galeria de pintura e escultura do renovado Piso 3 do MNAA. Dos oito painéis que fazem parte do *Retábulo de Santiago*, encomendado para a Igreja do Castelo de Palmela, foram restauradas seis pinturas. Igualmente para o retábulo da Igreja de São Francisco de Évora, atribuído à oficina de Francisco Henriques, foram intervencionadas três pinturas do conjunto e também do mesmo autor o grande painel da *Virgem das Neves*. Destaca-se por fim uma pintura adquirida recentemente em leilão pela DGPC, que representa *Nossa Senhora com o Menino e Dois Anjos* atribuída ao mestre de Santa Clara de Coimbra. LJF

Palácio Nacional da Ajuda Conservação e restauro da fachada este

A DGPC deu início, em 2013, a um programa de recuperação das fachadas do Palácio Nacional da Ajuda, assente na necessidade urgente de travar processos de degradação que originavam entradas de água para o interior do edifício. Os elevados montantes necessários levaram à definição de um faseamento de intervenções e à apresentação de uma candidatura ao Fundo de Recuperação e Conservação Patrimonial tutelado pelo Ministério das Finanças. O sucesso desta candidatura permitiu recuperar, numa primeira fase, a fachada Sul (setembro a dezembro de 2013) e, entre setembro de 2015 e julho de 2016, a fachada este e os dois torreões.

A fachada Este constitui a fachada de aparato do palácio. É integralmente revestida a cantaria de lioz, num trabalho em que placas de revestimento se articulam com elementos estruturais e decorativos. Os processos de degradação prendiam-se com o mau estado dos caixilhos e sujidade e diversas patologias do revestimento em pedra. Requisitos de segurança obrigaram à montagem de andaimes que deram acesso a toda a superfície das fachadas, tendo sido realizados trabalhos de conservação e restauro dos elementos pétreos, recuperados os caixilhos em madeira e instalado pontualmente um sistema dissuasor de aves. LC

Convento de Cristo, Tomar Recuperação da fachada norte

A fachada norte constitui a primeira aproximação dos visitantes ao extenso conjunto edificado do Convento de Cristo. A ausência de trabalhos de conservação contrastava com a obra recente do arranjo paisagístico, que redesenhou toda a envolvente. Desenvolve-se desde o extremo noroeste da Alcáçova, define o corpo do antigo Hospital Militar e remata no corpo da Capela do Noviciado, a partir de onde se estende o muro que delimita o Pátio dos Carneiros e inflete depois para sul. A empreitada englobou os diversos elementos de composição da fachada – elementos pétreos, áreas rebocadas e caixilhos de portas e janelas – assim como a cobertura da Capela do Noviciado. As diversas patologias que afetavam o material pétreo, para além de colocar em risco a própria estabilidade da fachada contribuíam para uma imagem desvalorizadora e pouco digna do imóvel. Assim, procedeu-se à eliminação da colonização biológica e outros depósitos que cobriam as cantarias, melhorando a leitura e fruição das mesmas, bem como à execução de todos os tratamentos necessários para a consolidação, estabilização e proteção da pedra. LC

Museu de Arte Popular, Lisboa Reabre com a exposição Da Fotografia ao Azulejo

De 15 de dezembro 2016 a 1 de outubro de 2017.

Assinalando a sua reabertura ao público, e o início de um novo ciclo, o Museu de Arte Popular apresenta a exposição *Da Fotografia ao Azulejo*: povo, monumentos e paisagens de Portugal na primeira metade do século xx. Trata-se de uma exposição que convida à descoberta de Portugal e dos modos de representação da sua história e especificidades culturais, de carácter local ou regional, tomando como ponto de partida o azulejo e a imagem fotográfica que nele se reproduz ou, em muitos casos, se reinventa. Este novo olhar sobre uma expressão artística emblemática da paisagem cultural nacional, o azulejo, e as imagens que lhes estiveram na origem, constitui o culminar da pesquisa de José Luis Mingote Calderón (Museo Nacional de Antropología – Madrid) que, ao longo de diversos anos, desenvolveu pesquisa de terreno em Portugal, procedendo ao levantamento e estudo sistemático dos painéis de azulejo em edifícios de norte a sul do país. Organizada e inicialmente apresentada pelo Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, a exposição itinerou em Espanha – primeiro no Museo Etnográfico Provincial de León e mais recentemente no Museo Nacional de Antropología – sendo agora apresentada no Museu de Arte Popular, em Lisboa, complementada com uma seleção de peças das coleções constituídas pela equipa fundadora do Museu Nacional de Etnologia. PC

abstracts

page 6

Heritage with a Future... Or about the resilience of cities

Carlos Fortuna

W e live at a time of great tolerance towards the past. The inflation that both heritage and memory have been suffering is a consequence of this fact. However, it would be worth wondering if there is an urban heritage that we can pass on to the future. The author argues that there is something about heritage that has an element of the future, and often of the unexpected, that should be handed down to future generations. The only condition is to ensure that it doesn't fall hostage to the action and the rhetoric of the tourism industry's nostalgia. This article goes on to conclude that this heritage of the future will reinforce the hybrid and cosmopolitan nature of the new urbanity, which will also be tolerant towards the past.

page 14

Museum, city and territory

Hugues de Varine

Drawing on the personal experience from participating in local and other development missions, in a number of management practices concerning the living, cultural and natural heritage, the author explains how, along the past fifty years, museums progressively discovered the need to take into consideration the territories and the population involved as well as the heritage that, not belonging to museum collections, is part of people's natural way of life. This discovery had a very significant impact on local heritage and cultural policies as well as on management practices, action policies and museum programmes at home and abroad. As such, museums should become local development partners and actors working with and for the population.

page 24

Archaeology 2016 – an inventory of disappointments?

Vítor Oliveira Jorge

In a society in deep crisis – not only a circumstantial one, but a long-term wave that will probably last decades – archaeology could not but be in crisis as well. Crisis for its subordination to the society of entertainment and tourism, where culture became central but as cultural industry. Archaeology is a product of modern society, industrialization, and thus a legacy of the nineteenth and twentieth centuries. In Portugal its maturation was very late, mainly due to the long authoritarian period lived here, which made archaeology even more fragile during the current crisis. Today, archaeology is known to the general public, but the Portuguese scientific production is relatively scarce. Yet, it is possible that the distant future may create a more interesting relationship with human historicity and consequently with the instruments of a critical, truly intelligent and complex archaeology.

page 32

Neighbourhood: a threatened heritage in contemporary Europe

Nuno Grande, Roberto Cremascoli

Europe is currently undergoing an identity crisis. Mechanisms for protecting material heritage have become insufficient to safeguard Europe's vast intangible heritage: people and their citizen relationships painstakingly conquered along History based on values such as proximity, tolerance and multiculturalism; built on "neighbourhood", a concept that is intrinsically associated with Europe. What sort of social heritage should we safeguard against phenomena such as "ghettoization", "gentrification" and "touristification" of European cities? Drawing on data gathered from four districts designed by Álvaro Siza – in Venice, The Hague, Berlin and Oporto – but mainly from his exhibition at, and analysis of, the 2016 Venice Architecture Biennale, this article sheds light on places in Europe where multiple identities and multiple neighbours can still be found today.

page 42

Inclusive museums: knowing before seeing

Raquel Henriques da Silva

This article focuses on art museum communication. A brief description is made of the problems and the legacy of the history of museology, whilst attention is focused on the importance of research and knowledge about "lab museums". It is argued that mediation between a museum and its visitors is the key to an "inclusive museum." This requires a strong emphasis on education services and an active participation of visitors who, apart from enjoying their visit, are to engage with the museum. It is hoped that mediation in rhizomatic museums will be based on a dialogue between inside/outside, external professionals/researchers, as auratic values of contemplative vision are replaced by problematization, dissemination and incompleteness in experimental situations.

page 50

Mediation and online collections – the Rijksmuseum

David Santos

In a different sense from that of Malraux, as mechanization led to virtualization of the real image, the “imaginary museum” is now accessible to all. A reality that was barely unimagined some years ago became available to all daily internet users. With the poetics of Duchamp and his “Boîte-en-valise”, the 20th century had already dreamt of the infinite possibilities of a “portable museum”. This dream was partially fulfilled with the progressive availability of art images on the Internet in the 21st century. This path of no return enables us to virtually select those works of art that we wish to have around at all times. The challenge for museums is to come up with concrete ideas for this purpose. The Rijksmuseum in Amsterdam, one of Europe’s most prestigious museums worldwide, has made available for visual appreciation, online and in download mode, a significant part of its gigantic collection with the promise of sharing it all.

page 56

A changing city

João Seixas

The concept of city has today become diffuse yet essential. How to interpret it in the contemporary world with voracious changes continuously affecting urban life? The city of tomorrow will be – just as it was yesterday and it is today – a territory of paradoxes, dialogues and conflicts, of construction and deconstruction. The idea of a city future – which is essential for its heritage – requires a commitment from each space and time based on principles, strategies and rights and recognizing, democratically and biologically, the human genome: a metabolism in perpetual motion.

page 62

Washerwomen of the Mondego river and the dignity of the moment: two heritage perspectives

José António Bandeirinha

Drawing on a comment raised by an ethnographic reenactment of the *barrela* (method for bleaching laundry) used by the washerwomen of River Mondego, an activity which is still part of our living memory as it only came to an end in mid 20th century, this article draws attention to the contemporary state of our heritage, to the etymological meaning of this concept and, above all, to the temporal and spatial limits of such assets to which the communities attribute heritage status.

Two texts have been fundamental for this analysis: one by Fernando Távora, *A lição das constantes*; and the other by Manfredo Tafuri, *La dignità dell’attimo*. Both the reenactment and these texts have contributed to making a critical analysis of the situation that the contemporary world is confronted with when managing the heritage.

page 70

The social dimension of museums in European accreditation systems

Clara Frayão Camacho

This article identifies and analyses the social dimension of accreditation requirements and parameters used by nine European museums. By broadly analyzing these accreditation systems from a historic and comparative perspective, focus is placed on the operationalization of the concept of museum in those countries, particularly as regards public access and benefits for society. Being an exploratory study on the recognition of accredited museums by the public, some clues are given based on the scarce studies and interviews made so as to contribute to raising discussion on this issue, particularly as regards the Portuguese reality.

page 78

Conservation works at the Fort of Our Lady of Graça in Elvas – a model to be followed

Fátima de Llera, Paulo Carreira, Rui Jesuino (collaboration)

The Fort of Our Lady of Graça, comprising a total area of 201,000 sq. m and a built area of 48,000 sqm, was inscribed on UNESCO’s World Heritage List on 30 June 2012. The Garrison (Border) Town of Elvas and its fortifications went through a Plan of Rehabilitation and Adaptation for Development of Cultural Activities in 2013. The need to issue general guidelines for rehabilitating and adapting the fort, to define guiding principles and to bring forward an appropriate methodology for conservation of its structure led to a study of the art of fortification and to technical and material descriptions of constructions and their finishings. This article provides a brief historical background of the fort and the city of Elvas, a description of its defensive system focusing on specific structures, and a synthesis of the project and its implementation.

page 92

Oporto, a changing city

Manuel Montenegro

Oporto went through significant structural changes along the 18th century. From the initiative taken by the Bishop of Oporto, D. Tomás de Almeida, to the works undertaken by the chapter during a period of *sede vacante*, Oporto would permanently be transformed from a medieval city into a very late imported Baroque and a precocious neo-classic city under the domain of the *Almadas*.

Noteworthy is the *Clérigos* group of buildings, designed by Nicolau Nasoni in 1732 for the newly created *Clérigos* brotherhood. Its location in a changing city and the group of personalities that it congregated contributed to shifting the city centre higher. Over a span of almost two centuries, the *Pena-Ventosa-Porto Fluvial* arterial road would be replaced by both the *Santo Ildefonso-Clérigos* and the *Pena Ventosa-Trindade* arterial roads. They still define the centrality and expansion of the city today.

page 98

Rehabilitation and restoration of the church and tower of Clérigos

– Oporto

João Carlos dos Santos

The uniqueness and heritage relevance of the church and tower of Clérigos have earned its status of icon in the city of Oporto. However, it lacked support structures for interpretation and musealization so as to open its spaces to the public.

Despite its reasonable state of conservation, this group of buildings showed signs of increasing disrepair in its decorative finishings, wooden structures and cladding, combined with obsolete infrastructure, effects of different uses from those originally planned, inadequate support structures, unfinished works and some unsuitable spaces.

For the commemoration of its 250 years in 2013, the Clérigos complex and its decorative finishings underwent restoration and rehabilitation works with a view to creating the necessary conditions to welcome visitors and make its collections available to the public.

page 108

The Clérigos ensemble – a church, a tower, a journey into the unachievable Museum project

Catarina Providência, Gabriella Casella, Miguel Palmeiro

The museum project for the Clérigos architectural ensemble, which is a multidisciplinary partnership involving design, curatorship and cultural production, conferred unity of discourse to the “polymathy” of its architecture and decorative finishings. The inventory, study and content production carried out by a team of experts for nearly one year, in close liaison with the architectural rehabilitation project by the architect João Carlos dos Santos, identified anchor points and guidelines to the public that led to the creation of 3 different, yet complementary, routes. By resorting to a laconic design, a balance was sought between public fluidity and an efficient content communication.

page 114

The cathedral of Lisbon and its cloister: successive restoration campaigns

Maria João Neto

Even though it went through major changes as a result of the 1755 earthquake and through significant restoration works in the first half of the 20th century, the Lisbon cathedral bears a remarkable testimony to Normandy-inspired Portuguese medieval architecture. Tradition has it that King D. Afonso Henriques, after the conquest of Lisbon in 1147, had a new cathedral raised on the site of a Moorish mosque. The cloister, built during the reign of King D. Dinis, behind the temple chevet, has a trapezoidal plan, as a result of adjustment to available space. The archaeological campaign that started in 1990 at the central courtyard has recorded successive occupations of the site from Roman times. The latest project for the cloister aims at rehabilitating this important structure in the light of such century-old convergence of occupations and styles.

page 120

Lisbon Cathedral – archaeological excavations and a museum project

Alexandra Gaspar, Ana Gomes

The ruins at the cloister of the Lisbon Cathedral have a long diachrony and an occupational complexity. Its structures provide a good visibility and an easy understanding of the evolution from an Iron-age settlement to the city of Felicitas Iulia, the al-Usbuna and the medieval city until the construction of the cloister towards the end of the 13th century, beginning of the 14th century during the reign of King D. Dinis.

Its spatial representation and contribution for increasing knowledge about different cities, its unique character and location in the city's main medieval religious monument make this a project with a great cultural and tourism potential.

The project by the architect Adalberto Dias is set to restore the cloister and turn its ruins into a museum. This will provide a new reading to the cloister, as it will have both an archaeological area and a museum in the crypt.

page 130

Risk and prudence. Setting up an archaeological nucleus at the cloister of Lisbon's Patriarchal See

Jorge Figueira

Considering the physical and historical debris, the technical restraints and a museum programme needing to be implemented, the intervention at the cloister of Lisbon's Patriarchal See is “difficult and sensitive”, an endurance exercise. Even though there is no other option, the idea of building an archaeological nucleus in a crypt, in the south aisle of the cloister, is rather astonishing. However, Architect Adalberto Dias has managed to instill prudence in the whole operation, though he dares to take risks too. The ruined Gothic arches will be assessed against the elliptical

structure of the stairs. On the site of the present turret, which is rather misshapen and fallen into disrepair, this volume will redefine the whole perimeter of the cloister, including space and ambience, so as to form a lean, curve, risky and cautiously integrated turret. The repositioning of the patio/garden on a continuous and unadorned plane will be the horizontal counterpoint of the stair tower, thereby creating a silence that might not have been contemplated before.

page 140

A study of visitors of national museums

José Soares Neves, Teresa Mourão

This article aims at releasing some of the main results of the Study of Visitors of National Museums, a nationwide pioneer study involving 14 museums, based on field work carried out between December 2014 and December 2015. The main goal of this initiative was to produce updated and reliable information on the public visiting the museums of the Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) on a wide range of aspects. The predominant social profile of national and foreign visitors (particularly their level of education, age and gender) is now known and so is information regarding the museum visited (reasons for visiting, sources of information used and overall experience). Their relationship with museums and galleries was also assessed (cultural habits, visits, and knowledge about the monuments, palaces and museums of the DGPC).

page 146

The importance of Contemporary Art for enhancing cultural heritage – the Matriz Malhoa project

Mário Caeiro

This article provides an insight into a specific project – the Matriz Malhoa – a cultural management methodology emphasizing the importance of contemporary art for enhancing cultural heritage. It originated from a particular event that was developed as an accrochage – in the sense of an ephemeral interruption and restructuring of the narrative of the José Malhoa Museum. This was done by introducing new works of art to the permanent Exhibition. This initiative involved two dozens of artists and speakers who, over a period of one year and at no cost, dealt with an uncommon situation and with an atypical public.

page 156

Pombaline interiors: what remains to be done...

Maria Helena Barreiros

This is an appeal for safeguarding the interiors of Pombaline architecture at a time of exponential growth in the number of tourists in Lisbon and accelerating transformation of its historic centre. The multifamily tall building, which is what the Pombaline building is about, is the urban housing model adopted, probably for the first time, by the public authorities for rebuilding the centre of Lisbon following the 1755 earthquake. Despite all that has been said about this theme, all the studies and projects that may be seen as a handbook of good practices; in spite of the legal protection status of the post-earthquake rehabilitation area conferred by both central and local administration, it is still common practice to let owners and property developers decide on how to safeguard heritage values in Downtown Lisbon building interiors.

page 162

'SOS Azulejo Project': causes, initiatives and repercussions

Leonor Sá

The 'SOS Azulejo Project' was developed by the Museum of the Criminal Investigation Department in 2007 as a result of a number of partnerships and against a backdrop of dilapidation of Portuguese tiles, a situation that until then had hardly been denounced or discussed. Following the identification of the main causes of dilapidation – theft, vandalism, absence of conservation and enhancement – the 'SOS Azulejo Project' undertook awareness campaigns with the aim of safeguarding and enhancing this unique cultural heritage. Besides, a number of initiatives were taken that yielded positive results, such as a dramatic decrease in the number of thefts of historic and artistic tiles and a stagnation in the demolition of tiled façades or removal of tiles from the former in Lisbon and other municipalities.



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: SERVIÇOS DE SEGURANÇA
E DADOS: CRIAÇÃO, IMPRESSÃO E
PUBLICAÇÃO DE PRENSAS E SERVIÇOS
RELACIONADOS

PATRIMONIO CULTURAL

Direção-Geral do Património Cultural

INCM

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

