

Antologia de Ensaios

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes

IV - Seminário de investigação, ensino e difusão

Organização

Emília Ferreira MNAC-MC IHA - FCSH/NOVA

Giulia Lamoni IHA - FCSH/NOVA

Margarida Brito Alves IHA - FCSH/NOVA

Maria da Conceição Santos Associação Cultural Re-Criativa República 14

Maria João Cabrita Associação Cultural Re-Criativa República 14

Miguel Reimão Costa CEAACP/CAM/UA1g

Paula André DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL

Paula Ribeiro Lobo IHA - FCSH/NOVA

Paulo Miguel Branco Associação Cultural Re-Criativa República 14

Paulo Simões Rodrigues CHAIA/UE

Antologia de Ensaio

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes

IV - Seminário de investigação, ensino e difusão

Organização

Emília Ferreira MNAC-MC IHA/FCSH/NOVA

Giulia Lamoni IHA - FCSH/NOVA

Margarida Brito Alves IHA/FCSH/NOVA

Maria da Conceição Santos Associação Cultural Re-Criativa República 14

Maria João Cabrita Associação Cultural Re-Criativa República 14

Miguel Reimão Costa CEAACP/CAM/UAlg

Paula André DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL

Paula Ribeiro Lobo IHA - FCSH/NOVA

Paulo Miguel Franco Associação Cultural Re-Criativa República 14

Paulo Simões Rodrigues CHAIA/UE

Coordenação editorial

Paula André

Paulo Simões Rodrigues

Margarida Brito Alves

Miguel Reimão Costa

Design da capa e apoio técnico

Vasco Rosa

Difusão

Maria José Rodrigues

Edição

DINÂMIA'CET-IUL

Outubro de 2018

ISBN 978-989-781-033-6

Na capa: «Olhão» (pormenor). Sem data. Coleção Estúdio Mário Novais.
© Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte e Arquivos

Índice

p. 4

Diálogos

Maria João Cabrita

p. 5

A partilha do desassossego da investigação

Paula André

Paulo Simões Rodrigues

Margarida Brito Alves

Miguel Reimão Costa

p. 6

Espaço de Representação: o 1.º de Maio de 1974 e a Ressignificação da Alameda Dom Afonso Henriques

Patrícia Amorim

Paula André

p. 24

De *medium* orgânico a metáfora de si próprio: o vegetal na arte contemporânea

Catarina Marto

Giulia Lamoni

p. 37

Apontamentos para um estudo das intervenções urbanísticas em áreas rurais no Estado Novo: o programa de renovação rural

Vitor Ribeiro

Miguel Reimão Costa

José Aguiar

p. 56

O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitectura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)

Margarida Marino

Paula André

p. 77

Do Político ao Transcendente: Alteridade, Xamanismo e Ecologia na Arte Contemporânea

Daniela Cordovil

Paula Ribeiro Lobo

p. 89

Ex-votos fotográficos: o retrato como expressão devocional

Milene Trindade

Paulo Simões Rodrigues

p. 98

Contributo para o estudo e salvaguarda do monte das serras do litoral alentejano:
arquitetura e paisagem

Cláudia Gaspar

Miguel Reimão Costa

João Soares

p. 115

Processo(s) Criativo(s) na Alta Cozinha: Ferran Adrià e Leonel Pereira

João Faria

Paula André

p. 138

Do desejo da memória à reconfiguração do futuro. Um exercício
de desfragmentação da relação da arte com a noção de verdade

Rui Mourão

Paula Ribeiro Lobo

p. 158

A narrativa histórica na azulejaria. A Rainha Santa Isabel, a Princesa Santa Joana e
Dom Afonso Henriques

Maria Teresa Canhoto Verão

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Luísa D' Orey Capucho Arruda

p. 175

Notas curriculares

Diálogos

Foi em torno do emblemático edifício de inegável valor patrimonial e sentimental onde outrora teve a sua sede a Sociedade Recreativa Olhanense (conhecida como Recreativa Rica) que há um ano um grupo de pessoas, entre elas artistas de várias áreas, teve a oportunidade de criar uma nova associação.

Com o objectivo de preservar e dinamizar aquele espaço com um leque de actividades diversificado que na sua essência incentivassem a realização pessoal, estimulassem a criatividade, e promovessem a cultura e o seu intercâmbio, mas sem qualquer planeamento prévio, surgiu a Re-Criativa República 14: *Re-Criativa* por respeito à memória da população local; *República 14* por serem os nome e número de polícia da avenida onde está instalada, o que combina com a independência que pretendemos ter dos poderes públicos e partidários.

Esta Associação República 14, apesar de tão recente, é de certo modo um espelho da sociedade global em que vivemos, pois, dos seus actuais 382 sócios cerca de metade são estrangeiros, provenientes de 17 países diferentes, o que a dota de uma enorme riqueza e possibilidades.

Mais uma vez, com a irreverência que nos caracteriza - creio que se assim não fossemos nem sequer existíamos - não hesitámos em aceitar o desafio que nos foi endereçado pelas Dotoras Emília Ferreira e Paula André no sentido de acolhermos este ano a quarta edição do Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes.

Fez-nos sentido desde o primeiro minuto acolher esta iniciativa que promove o diálogo entre a Universidade, o Museu e a Sociedade Civil como partes de um todo, que desejamos o mais *pluri* possível nestes tempos conturbados de mudança que vivemos, pois acreditamos que só assim poderemos criar espaço para o aprofundamento do que é, ou deve ser, uma sociedade global.

Maria João Cabrita
A. C. Re-Criativa República 14

A partilha do desassossego da investigação

Resultante da articulação entre o ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa (DINÂMIA'CET-IUL), a Universidade de Évora (CHAIA), a FCSH-Universidade NOVA de Lisboa (IHA), a Universidade do Algarve (CEAACP), o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado: MNAC e a Associação Cultural Re-Criativa República 14, a **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. IV - Seminário de investigação, ensino e difusão**, apresenta um conjunto de investigações (Dissertações de Mestrado e Teses de Doutoramento em curso ou terminadas), que procura estimular novas reflexões.

No sentido de fomentar uma história interrogativa, e de incentivar uma efectiva partilha em acesso aberto do desassossego da investigação, os textos aqui reunimos procuram operacionalizar a democratização do conhecimento cumprindo-se a sua interculturalidade.

Cabe-nos finalmente agradecer à Associação Cultural Re-Criativa República 14 (Maria da Conceição Santos, Maria João Cabrita, Paulo Miguel Franco) por ter-nos aberto as suas portas e a todos os autores que contribuíram com os seus textos para esta antologia.

Paula André DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL
Paulo Simões Rodrigues CHAIA/UE
Margarida Brito Alves IHA/FCSH/NOVA
Miguel Reimão Costa CEAACP/CAM/UA1g

Espaço de Representação: O 1º de Maio de 1974 e a Resignificação da Alameda Dom Afonso Henriques

Patrícia Amorim

ISCTE-IUL; DINÂMIA CET-IUL
pscarn@iscte-iul.pt

Paula André

ISCTE-IUL; DINÂMIA CET-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Uma semana após a revolução que depôs a ditadura do Estado Novo, o 1º de Maio de 1974 foi a primeira grande manifestação depois de décadas em que o direito à “reunião” esteve proibido. As ruas de Lisboa foram tomadas pela população, que rompeu a ordem quotidiana da capital portuguesa, quando, a Alameda Dom Afonso Henriques, tomada por expressões massivas em prol da liberdade, se torna palco da maior concentração de cidadãos. Planeada e construída entre os anos de 1927 e 1948, sob o comando do Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, a Alameda é concebida no período em que as campanhas de planeamento urbano do Estado Novo visavam a ordem e o controle do espaço pelo Estado, no qual tendia a consolidação de um regime que louvava a tradição histórica e os valores conservadores do passado. De fato, se a Alameda Dom Afonso Henriques constitui uma referência no âmbito de uma arquitectura operacionada pelo poder ideológico do Estado Novo, é, igualmente, uma revelação de um espaço público onde as manifestações político-sociais, resignificaram o espaço urbano, transformando-o num produto da construção colectiva. Assim, este estudo debruça-se sobre o estudo dos Espaços de Representações, centrando o quadro conceptual nos autores Tonino Bettanini (1982) - *Espaço e Ciências Humanas* -, que apresenta o pensamento sobre o *espaço de representação* baseado no termo proposto pelo historiador alemão Georg Mosse (1974), -*The Nationalization of the Masses* -, onde analisa os espaços-monumentos criados pela Alemanha Nazista como forma de promover a cristalização do ideal da pátria e da nova ordem instaurada; e Henri Lefebvre (2006) - *A Produção do Espaço* - que expõe o pensamento acerca do espaço social, no qual atribui ao *espaço de representação* o aspecto simbólico e o espaço vivido através das imagens e símbolos que o acompanham. Pretende-se, deste modo, reflectir sobre o significado do *espaço de representação* como materialização de um regime opressor, mas também, retratar através do objecto de estudo, o contraponto com a rigidez do monumento, o qual se revela como um espaço dinâmico, de natureza simbólica, apresentando-se como objecto central no processo de afirmação e legitimação de uma organização social.

Palavras-chave

Espaço Público, Manifestação, Representação, Alameda Dom Afonso Henriques

Introdução

O espaço público, enquanto lugar de encontro, comércio, circulação e sobretudo de representação, resulta tanto das acções públicas de desenvolvimento das cidades como da transformação das práticas urbanas e dos usos e regras dos diversos espaços. As relações que se estabelecem entre cidadãos e a sua cidade integram possíveis transformações dos espaços, considerando o processo social e histórico da formação arquitectónica da cidade, assim como as questões simbólicas, que passam por interferências circunstanciais.

Partindo do panorama da representação, procuramos debater sobre o conceito de *espaço de representação*, enquanto lugar de manifestações político-sociais que ressignificam o espaço urbano, transformando-o num produto da construção colectiva e revelando o espaço como objeto central no processo de afirmação e legitimação de uma organização social. O presente estudo centra-se na manifestação ocorrida no 1º de Maio de 1974 na Alameda Dom Afonso Henriques, assumindo-a como caso de estudo. Esta escolha justifica-se pelo seu reconhecimento enquanto primeira grande manifestação pública pós 25 de Abril e como representação simbólica e popular, da ruptura política, social e económica em Portugal.

Esta abordagem é fundamentada no quadro conceptual dos autores Tonito Bettanini (1982), e Henri Lefebvre (2006). O primeiro autor, em sua obra *Espaço e Ciências Humanas* (1982), apresenta o termo *espaço de representação* proposto pelo historiador alemão Georg Mosse (1974), em sua obra *The Nationalization of the Masses*, no qual revela um estudo acerca dos espaços e dos monumentos criados pela Alemanha Nazista. De acordo com este historiador, o *espaço de representação* era formado por espaços-monumentos os quais tinham a intenção de promover a auto-expressão nacional, onde a pátria se representaria. Assim, o *espaço de representação* é concebido com o propósito de se legitimar uma nova ordem institucional. Com o declínio das estruturas de uma organização social, estabelecem-se novos sistemas, o que otimiza a carência da representação no espaço, das convicções dessa determinada ordem, produzindo assim a ressignificação dos espaços, ou seja, surge a necessidade de construir símbolos concretos que derrubam ou transformam os espaços da organização passada.

Lefebvre, em *A Produção do Espaço* (2006), apresenta a sua contribuição ao pensamento acerca do espaço social ao atribuir à espacialidade três instâncias coexistentes e interdependentes, sendo elas: a da *prática espacial*; as *representações do espaço*; e os *espaços de representação*. A primeira instância que o autor apresenta é a da *prática espacial*, que é referente à produção e reprodução de lugares distintos e conjuntos espaciais específicos a cada constituição social. Refere-se ao espaço social e à relação de cada membro de determinada sociedade ao seu espaço, ou seja, a dimensão material da actividade e interacção sociais¹. O âmbito das *representações do espaço* são aquelas ligadas às relações de produção, à “ordem” que elas impõem e, desse modo, ligadas aos conhecimentos, aos signos, aos códigos, às relações “frontais”. De acordo com o autor é o espaço concebido - aquele dos cientistas, dos planificadores, dos urbanistas – compreendido, elaborado e idealizado intelectualmente. Por fim, é nos *espaços de representação*, que se trata do aspecto simbólico do espaço vivido, através das imagens e símbolos que o acompanham. Este aspecto da

¹ LEFEBVRE, Henri – **A Produção do Espaço**. (on-line) Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início fev.2006 http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf

produção do espaço refere-se ao processo de significação que se conecta a um símbolo (material). Dessa maneira, um simbolismo (espacial) desenvolve-se expressando e invocando normas, valores e experiências sociais. Assim, o espaço passa a ser visto a partir dos olhos dos que o vivenciam, tornando-se explícitos os significados socialmente construídos acerca dele. Dessa forma, o *espaço de representação* torna-se um produto da construção colectiva, e revela-se como um elemento central no processo de afirmação e legitimação da organização social que se constituiu.

As duas vertentes do conceito de *espaço de representação* levantam questões relativas não só ao processo de formação do espaço público, como elemento importante da estruturação e forma do espaço urbano - onde se procura uma representação ideológica e identitária ao elevar a importância do espaço-monumental -, como também demanda o debate sobre o *espaço de representação*, como marco da centralidade cultural, apontando-o como lugar de encontros e de manifestações sociais, onde é encenada a problematização da vida social e a construção simbólica do espaço.

Embora o tema deste estudo não se foque na questão da psicologia social, é pertinente considerarmos o pensamento de Serge Moscovici (2003), no que se refere às representações sociais. Para o autor, as representações determinam-se pelo facto de que elas, ao serem indicadas dentro da esfera de conhecimento particular - que tem por finalidade a concepção de comportamentos e a comunicação entre indivíduos - são sustentadas tanto por conhecimentos decorrentes da experiência quotidiana, como também pelas reapropriações de significados historicamente consolidados². A representação social enfatiza e simboliza acções e factos constituídos por relações, que se tornam comuns às pessoas e grupos, portanto, moldam o que é dado do exterior através da relação que essas pessoas e os grupos mantêm com os objectos. Assim, é importante ressaltar que este primeiro estudo sobre a Alameda Dom Afonso Henriques como *espaço de representação* é referente a um grupo específico da sociedade, nomeadamente, os sindicatos dos trabalhadores e partidos políticos de esquerda como o PCP e o Bloco de Esquerda. Dentro dos fenómenos da construção das representações sociais, neste caso específico, interessa-nos a “comunicação”, caso que está presente de acordo com o Moscovici (2003), nos meios de divulgação, através da comunicação de costumes e instituições na herança histórica e cultural das sociedades.

Igualmente importante para o desenvolvimento deste estudo, foi a análise da construção da Alameda Dom Afonso Henriques, planeada e estabelecida entre os anos de 1927 e 1948, sob o comando do Ministro das Obras Públicas Duarte Pacheco, no período em que as campanhas de planeamento urbano do Estado Novo visavam a ordem e o controle do espaço pelo Estado, no qual tendia a consolidação de um regime que louvava a tradição histórica e os valores conservadores do passado. Assim, propomos uma análise da Alameda Dom Afonso Henriques como *espaço de representação*, analisando a construção dos seus significados ao longo da história e a sua ressignificação a partir do 1º de Maio de 1974.

Apresentação do Caso de Estudo

No dia 1º de maio de 1886, as ruas de Chicago foram tomadas pelo povo em protestos e greves, cujo objectivo central estava na redução da jornada de trabalho. Entre 80 e 90 mil pessoas saíram às ruas em apoio ao crescente movimento somente na cidade de Chicago,

² MOSCOVICI, Serge – **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar. 2003, p. 40, 41.

fazendo uma greve geral que reivindicava o estabelecimento da jornada de oito horas de trabalho, sendo reprimidos pelas entidades policiais e patronais. Os reflexos internacionais desta luta, determinaram a declaração do dia 1º de Maio como o Dia Internacional do Trabalhador e, desde 1890, de acordo com *CGTP-IN: 40 anos de luta com os trabalhadores (1970-2010)*, esta data é comemorada em Portugal.

As comemorações que antecedem a revolução do 25 de Abril, início dos anos setenta, foram organizadas clandestinamente devido à violenta repressão sobre quem ousasse participar em qualquer tipo de manifestação pública. Em 1970, foram realizadas manifestações em diversos pontos de Lisboa como: Estação do Rossio, Cabo Ruivo, Campo de Ourique, Arco do Cego, Sacavém, Moscavide e comboios da linha de Sintra³. No Barreiro, Baixa da Banheira, Alhos Vedros, Moita e Lavradio, foram realizadas manifestações que mobilizaram mais de seis mil pessoas, onde centenas delas foram presas⁴. Em 1971, o maior acto público aconteceu na cidade do Porto, onde vinte mil manifestantes enfrentaram a polícia e resistiram às prisões na cidade nortenha⁵. No ano de 1972, dias antes do 1º de Maio, a polícia efectuou dezenas de prisões. O Ministério do Interior emitiu uma nota oficial proibindo qualquer tipo de protesto e ameaçando quem infringisse a ordem. Desta forma, os trabalhadores adoptaram outras formas de protestos, realizando um abaixo-assinado do sindicato dos metalúrgicos exigindo que o 1º de Maio fosse feriado⁶. Em 1973, antecipadamente ao último 1º de Maio subscrito sob a ditadura do Estado Novo, em Janeiro deste ano, a polícia iniciou as prisões de activistas políticos e sindicais, totalizando 87 pessoas. No primeiro dia de maio, dia da desejada comemoração trabalhista, em Lisboa, por volta das 19h30, a polícia de choque, postada no Rossio – local tradicional de escolha das manifestações nesta altura –, confrontou violentamente as pessoas que estavam no local, até mesmo nos passeios e dentro de estabelecimentos na Rua do Ouro. Os conflitos duraram até às 21h30, ocasionando dezenas de feridos, que foram encaminhados para o Hospital São José e depois conduzidos para o Governo Civil para serem identificados⁷.

³ CGTP-IN, Intersindical Nacional – **40 Anos de Luta com os Trabalhadores: 1970-2010**. Lisboa: CGTP-IN, 2011, p. 94.

⁴ CGTP-IN, Intersindical Nacional – **40 Anos de Luta com os Trabalhadores: 1970-2010**. Lisboa: CGTP-IN, 2011, p. 95.

⁷ CGTP-IN, Intersindical Nacional – **40 Anos de Luta com os Trabalhadores: 1970-2010**. Lisboa: CGTP-IN, 2011, p. 95.



Figura 1- Revista O Professor 10º aniv. 25 de Abril, © CGTP 40 anos de luta com os trabalhadores

Uma semana após a revolução que depôs a ditadura do Estado Novo, o 1º de Maio de 1974 foi a primeira grande manifestação, depois de décadas em que o direito à “reunião” esteve proibido. As ruas de Lisboa foram tomadas pela população, que romperam a ordem quotidiana da capital portuguesa, ao tomar os espaços urbanos com expressões massivas em prol da liberdade. De acordo com a reportagem *A Cor do 1º de Maio* do Revista Expresso do dia 4 de maio de 1974, foram registradas grandes marchas na Praça do Rossio, Rua do Ouro, Praça do Comércio, Praça dos Restauradores, seguindo toda a Avenida Liberdade.



Figura 2- 1º de Maio de 1974 Praça do Rossio © Fundação Mário Soares

Foi na Alameda Dom Afonso Henriques onde aconteceu a maior concentração de cidadãos de acordo com a reportagem *Lisboa-quarta-feira-ano I* da Revista Expresso de 1974. Cerca de um milhão de pessoas se reuniram no local escolhido pelos sindicatos organizadores, para a concentração da manifestação que, após a acumulação de cidadãos de todo o país, se dirigiram em grande parte em marcha ao Estádio da Fundação Nacional para a Alegria dos Trabalhadores (FNAT), que, a partir deste dia, se passou a chamar Estádio 1º de Maio, e outra grande parte dos manifestantes festejaram até de madrugada.

“Lisboa assistiu, na última quarta-feira, uma imensa manifestação de regozijo do povo, festejou até altas horas da madrugada o Dia do Trabalho e sua recém-adquirida liberdade. (...) logo no princípio da tarde, grandes grupos de pessoas excitadas aproximavam-se da Alameda D. Afonso Henriques em rios de gente que desembocavam no grande espaço e em breve confluíam numa verdadeira maré humana. Era este local da reunião anunciada para as 3 horas da tarde, para a chamada 'manifestação dos sindicatos' e que foi, afinal, de toda a gente: seguiria depois para o estádio da FNAT, já rebatizado Estádio 1º de Maio”⁸.

O espaço público tornou-se palco de grandes manifestações durante este período, como relata Domingos Amaral, na reportagem dada ao jornal *Correio da Manhã* no dia 31 de maio de 2015: “Nessa altura vivíamos na Alameda Dom Afonso Henriques, que passou a ser o grande palco dos comícios em Lisboa, e havia manifestações semana sim, semana não”⁹. O tipo de ocupação do espaço público em questão, realizada durante este período, indica-nos uma contradição à intenção inicial que idealizavam para este espaço quando concebido pelo Estado Novo.



Figura 3- Alameda Dom Afonso Henriques foto sem data
© Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian



Figura 4- 1º de Maio de 1974. © SNTCT

⁸ DIMAS, Victor - *Lisboa-quarta-feira-ano-I*. Lisboa: Microfilme da Biblioteca Nacional de Portugal, Revista Expresso, 4 de maio, 1974.

⁹ RIBEIRO, Ana Maria - **Filhos acertam contas com a fama dos pais Perguntámos a cinco personalidades como foi crescer com uma figura pública**. Lisboa: Jornal online *Correio da Manhã*, 31 de maio, 2015. Disponível em: cmjornal.pt/maiscm/domingo/detalhe/filhos_acertam_contas_com_a_fama_dos_pais

Desde a ascensão dos regimes autoritários do começo do século XX, a Europa assistiu à rejeição do Movimento Moderno e ao avanço de uma arquitectura operacionada pelo poder ideológico, onde a monumentalidade se apoderava da exaltação patriótica¹⁰.

“(…) esta influência de contacto entre arquitectos portugueses e fascistas, não tem só como exemplo a grandiosa “Exposição Histórica do Mundo Português” mas muitos outros projectos que assinalaram índices de significativo contacto, como os projectos idealizados (não de obras construídas), que constituíram a exposição do III Reich da “Moderna Arquitectura Alemã”, em 1941 no Salão do S.N.B.A., em Lisboa. Numa exaltação megalómana, com bases em arquitectura clássica, os variados projectos para parques, estádios olímpicos, arcos triunfais e grandes avenidas, assinalavam a vontade de certos arquitectos num novo rumo para a arquitectura portuguesa”¹¹.

De acordo com Nuno Teotónio Pereira e José Manuel Fernandes (1986), em a *Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959*, na fase de desenvolvimento e consolidação, o novo regime passa a desejar uma arquitectura própria. Tratava-se assim de utilizar a arquitectura como veículo de propaganda ideológica e meio de condicionamento do comportamento individual e colectivo, ou seja, como Bettanini (1982) nos indica, a espacialização do mundo através do monumento insere um elemento de descontinuidade no território da vida quotidiana, assim, “a ordem institucional atribui ao espaço de representação a função de objectivar, na pedra, um corpo de tradição cujo significado se diferencia radicalmente do da vida cotidiana”¹².

Dentro deste contexto, as campanhas de planeamento urbano do Estado Novo, visavam a ordem e o controle do espaço pelo Estado e tendiam para a consolidação de um regime que louvava a tradição histórica e os valores conservadores do passado, sendo uma das expressões arquitectónicas dentro deste cenário, a Alameda Dom Afonso Henriques, planeada e construída entre os anos de 1927 e 1948.

¹⁰ CALDEIRÃO, Teresa – **Arquitectura como Propaganda do Estado Novo**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2013, p. 62.

¹¹ CALDEIRÃO, Teresa – **Arquitectura como Propaganda do Estado Novo**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2013, p. 62.

¹²BETTANINI, Tonino – **Espaço e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 97.

MORTO DE FRIO
 VILA REAL, 12. — Vitima do frio, foi encontrado morto numa loja da Rua do Barroca, onde em Lisboa se tinham instalado um fido de ferroador, o indigente Agostinho Ferreira, o «Macarrão», que ali dormia.

AS OBRAS DA ALAMEDA AFONSO HENRIQUES



As obras da alameda Afonso Henriques — a larga avenida traçada em frente do Instituto Superior Técnico — continuam aceleradamente. Constroem-se já os pavimentos das duas faixas de rolagem laterais e, ao centro, outras duas avenidas interiores ladeando uma larga placa ajardinada. Ao fundo, subindo pela encosta do Alto do Pina, a velha quinta do Alperche está

desaparecendo sob os primeiros paredões da fonte monumental, toda em cascalos e escadarias, de lindo efeito, obra com que se simbolizará a entrada em Lisboa das águas para o consumo publico provenientes das ultimas e importantes captações. Fonte e alameda ficarão concluidas ainda este ano e ambos os importantes melhoramentos valorizarão o bairro, já aliado com magnificas e confortáveis construções

Figura 5- Diário de Notícias 13/02/1942 © Gabinete de Estudos Oisiponenses

De acordo com Margarida Souza Lôbo (1995), em *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco*, Duarte Pacheco, aos vinte e cinco anos, quando director do Instituto Superior Técnico (IST), organizou a intervenção urbanística da Alameda Dom Afonso Henriques, como também da região adjacente com o objectivo de viabilizar e enquadrar as novas instalações do Instituto. Para tanto, optou por uma localidade distinta no limite do território urbanizado de Lisboa, transfigurando-o num espaço urbano de grande escala. Esta operação na cidade antecipou a decisão de transformar o território, dentro de uma nova ordem institucional que Duarte Pacheco impôs como dirigente do novo Ministério das Obras Públicas¹³. Neste sentido, Souza Lôbo (1995) aponta-nos a importância na estruturação do espaço urbano, onde buscava acentuar uma representação identitária que motivava elevar a importância monumental e histórica nos espaços públicos, constituindo-os como fomentadores de uma organização tanto espacial como social.

Diversas propostas foram elaboradas para a Alameda Dom Afonso Henriques, mas a sua configuração final e actual deve-se à proposta de 1939 do arquitecto urbanista João Guilherme Faria da Costa, onde se identifica o espaço que se estende desde o Instituto Superior Técnico (IST) - projectado pelo arquitecto Pardal Monteiro (1927) -, à Rua Barão de

¹³ SOUZA LÔBO, Margarida – *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco*. Porto: FAUP, 1995, p. 36.

Sabrosa, que culmina com a Fonte Monumental - projecto dos arquitectos Rebelo de Andrade (1939/40 – 1948) -, com a função de miradouro, estabelecendo o equilíbrio do conjunto¹⁴.

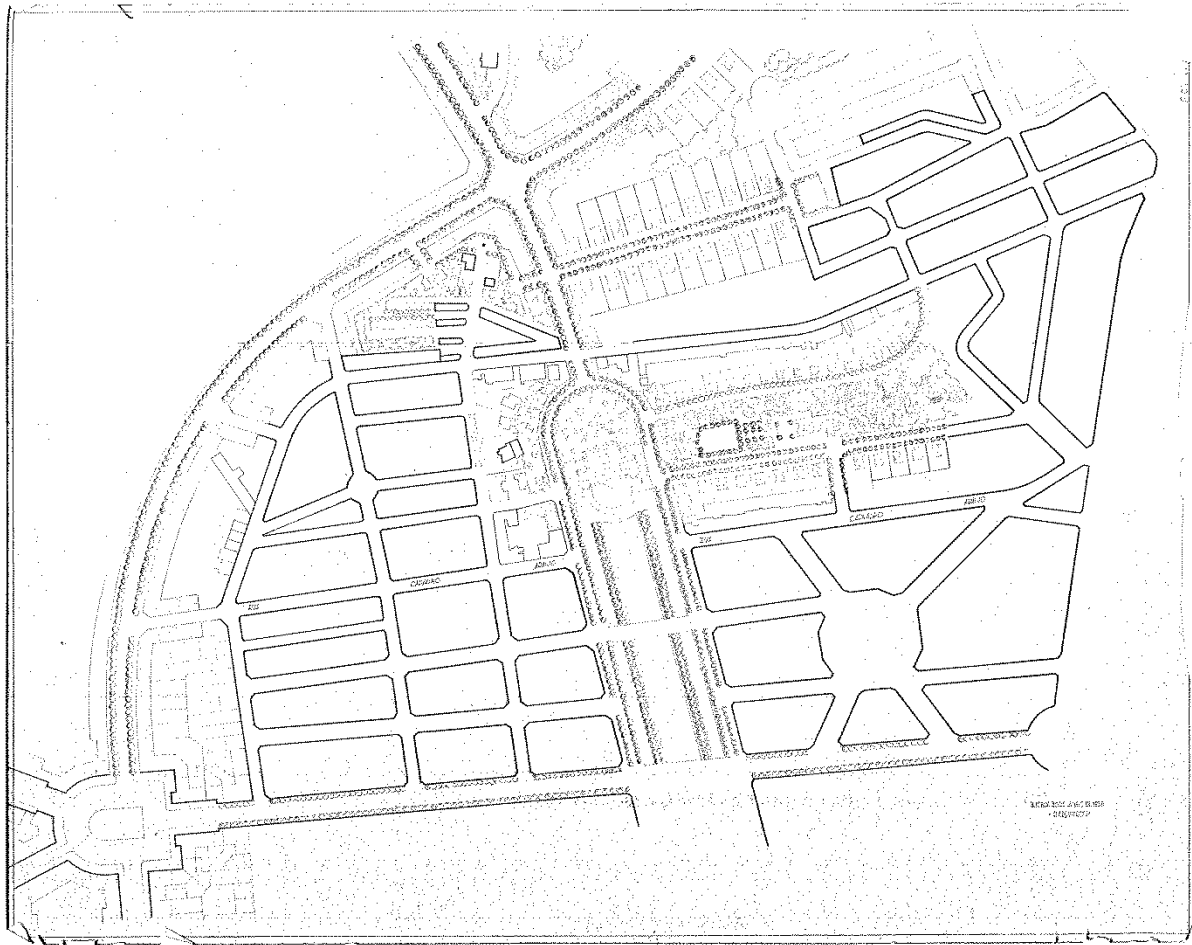


Figura 6- Projecto da Alameda D. Afonso Henriques, Fonte Luminosa e zona envolvente, executada pelo Arquitecto Urbanista Faria da Costa (1939). © Gabinete de Estudos Olisiponenses, MP2442.

A composição espacial da Alameda, é constituída por uma larga avenida traçada em frente ao IST, duas faixas de rodagem laterais e ao centro, duas avenidas interiores a ladear uma larga placa ajardinada, configurando assim, um quadrilátero unitário e conjunto-símbolo de uma arquitectura monumental e um espaço público unívoco.

¹⁴COELHO, Sara – **Habitação para as Elites Lisboaetas do Estado Novo: Biografia de um “Português Suave” no Bairro do Areeiro**. Lisboa: Instituto Técnico de Lisboa, 2015, p. 18.

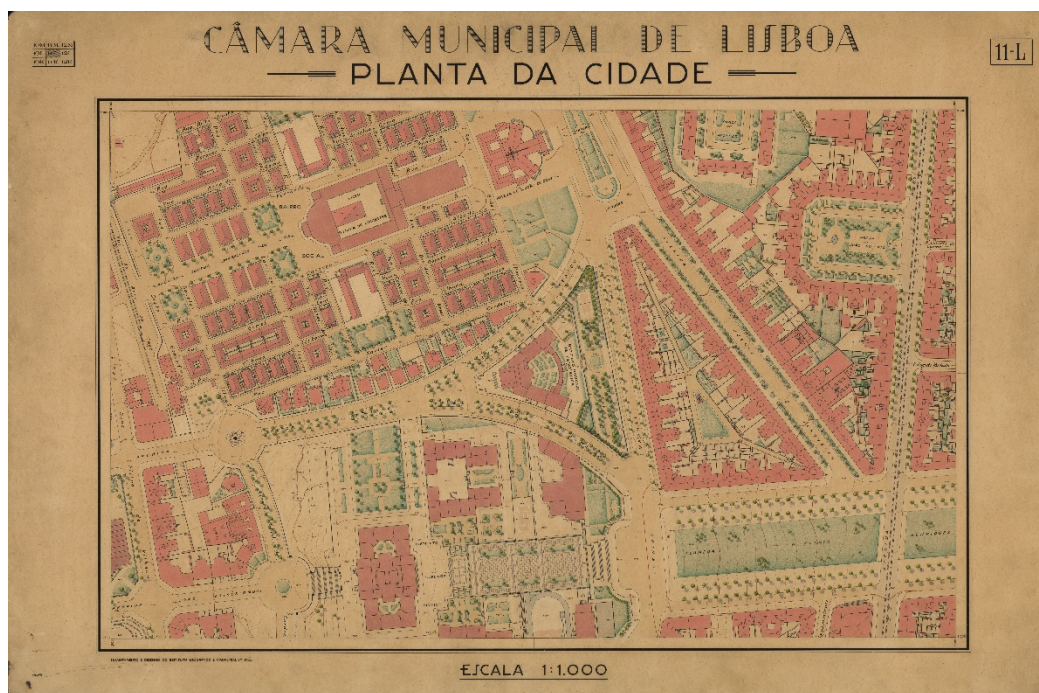


Figura 7-Levantamento e desenho do Instituto Cadastral de 1955: 11L © Gabinete de Estudos Olisiponenses

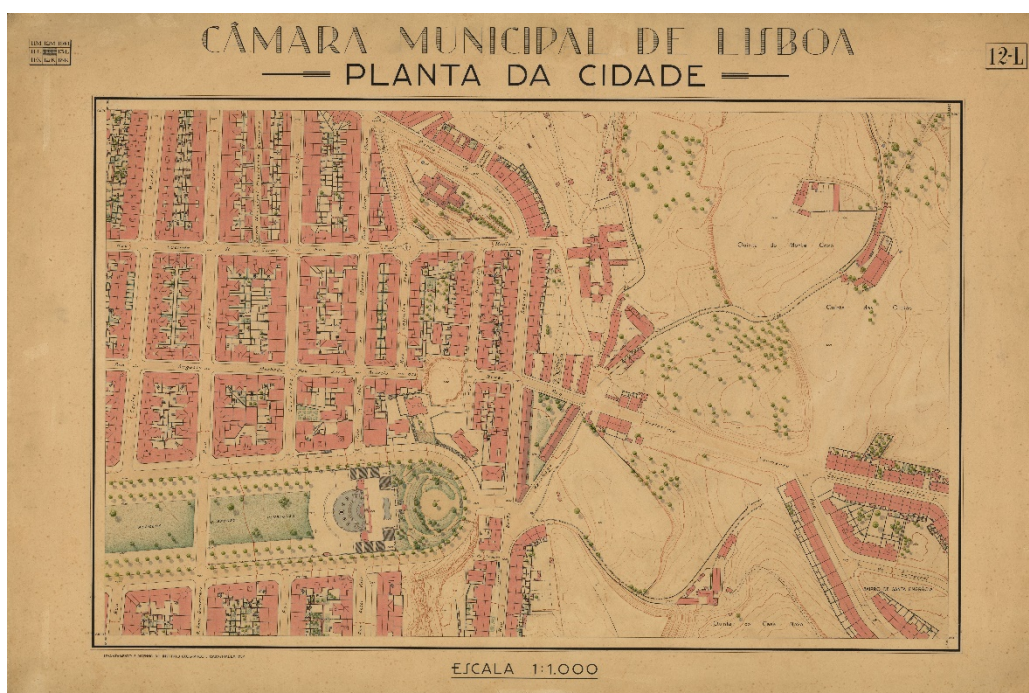


Figura 8- Levantamento e desenho do Instituto Cadastral de 1955: 12L © Gabinete de estudos Olisiponenses

Designada com o nome do primeiro rei português, a Alameda Dom Afonso Henriques refere-se directamente à história portuguesa e à sua idealização mítica na historiografia nacional, como revela Jakob Hartmann (2014), na descrição iconográfica sobre a Fonte Luminosa:

“... a caravela, símbolo tradicional do domínio naval e colonial português, dirige-se directamente ao glorioso passado e - no âmbito geral - são utilizados como idealização e confirmação mítica do império colonial (então ainda existente)”¹⁵.

Para a construção da Fonte Luminosa, nomeada também como Fonte Monumental, a “velha quinta do Alperce”¹⁶ desaparece da região, sendo substituída por jardins do miradouro, dando-lhe assim, proporções a par do também monumental construção do Instituto Superior Técnico. A edificação foi considerada a maior fonte da Europa totalizando 13.300 metros cúbicos de água por hora¹⁷.



Figura 9-Diário de Lisboa, 29/09/1942 © Gabinete de Estudos Olisiponenses

Neste sentido, a fonte pode ser vista como a afirmação dos valores simbólicos à nacionalidade, que através da composição de um ideal no espaço, investiram na exibição de elementos imponentes e expressivos de uma cultura tradicional e dominante.

¹⁵ HARTMANN, Jakob – Visual politics of the Estado Novo realized on the Alameda Dom Afonso Henriques in Lisbon the construction of ideal citizenship?. *Revista de História da Arte* (nº 11) 2014, p. 297.

¹⁶ **As Obras da Alameda Afonso Henriques**. Lisboa: Bibliografia Olisiponense: recortes de jornais/ Pastor de Macedo; Diário de Notícias, 13 de Fevereiro, 1942, vol. 13, p. 70 Ref.6239, Cota: CDR 38.

¹⁷ **A Fonte Monumental da Alameda Dom Afonso Henriques é a Maior do Mundo e Estará Concluída no Fim do Ano**. Lisboa: Bibliografia Olisiponense: recortes de jornais/ Pastor de Macedo; Diário de Lisboa, 27 de Setembro, 1942. vol.17, p.9 Ref.6555, Cota: CDR 38.

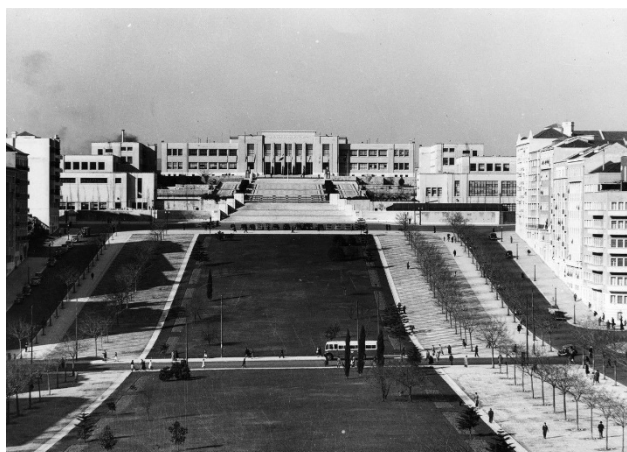


Figura-10, IST e Alameda D. Afonso Henriques
© Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian



Figura 11-Fonte Luminosa
© Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

O edifício do Instituto Superior Técnico localizado acima da parte mais alta da Alameda, foi construído entre 1927 e 1935, pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro, e designado de 'nova acrópole', pela revista francesa arquitectura *L'Architecture d'Aujourd'hui* em maio de 1934¹⁸. A Acrópole representa a Cidade Alta, o lugar sagrado, erguida em localidade proeminente da cidade, onde encontramos em centenas de civilizações as estruturas mais nobres e monumentais, como templos e palácios governamentais. Esta denominação indica-nos a posição de poder e valor simbólico do edifício.

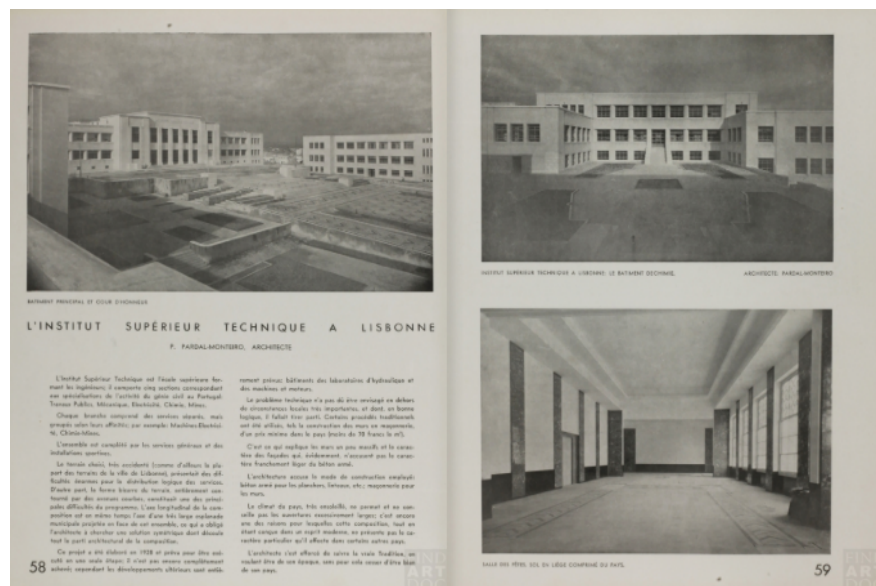


Figura 12 e Figura 13-Capa e artigo, Revista *L' Architecture d' Aujourd'hui*, nº4, d' *Aujourd'hui*, nº. 4, 1934
©findartdoc.com

¹⁸ **L' Institut Supérieur Technique a Lisbonne.** Paris *L' Architecture d' Aujourd'hui*: Nouvelles Ecoles, Architecture Urbanisme Decoration, maio, 1934, no. 4, p. 58, 59.

A sua dimensão e localização fazem da Alameda Dom Afonso Henriques um exemplo significativo de políticas urbanísticas nas primeiras décadas da ditadura de Salazar, que ambicionava espelhar os valores que sustentavam tanto a autoridade, a disciplina e a ordem, quanto o culto da nacionalidade, da família e do mundo rural¹⁹. Dentro deste cenário, podemos observar algumas referências do *espaço de representação* que sugere Bettanini (1982), um espaço construído onde assume a nova dimensão de significado, como acontece na Alameda Dom Afonso Henriques. Assim, o *espaço de representação* seria o produto do código geral da cultura administrada pela ordem institucional. Devido ao novo sistema político exigir a criação de novos espaços, estabelecendo assim uma percepção de estabilidade, este processo conduz, inicialmente, ao afastamento do *espaço de representação* do ambiente dos cidadãos que ocupam aquele espaço.

Não obstante, o *espaço de representação*, enquanto local da manifestação de motivações colectivas pode extrapolar essa dimensão política. O próprio autor revela: “é talvez o momento de abandonar os monumentos do espaço de representação e de se aproximar dos documentos do espaço quotidiano, transformando-o em monumento”²⁰, o que contribuiria para uma melhor compreensão das sociedades habitantes desses espaços.

A partir de 1974, com a força das manifestações do 1º de Maio, a Alameda merece ser abordada sob o ponto de vista das representações que são levadas às ruas pelos distintos grupos, bem como alguns dos atributos, conteúdos simbólicos e experiência cidadã que a manifestação propiciou.

Até 1978, a Alameda prosseguiu como local de encontro e partida da marcha do 1º de Maio, quando em 1979 a Comissão Administrativa da INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres) recusou a utilização do Estádio 1º de Maio para a realização do evento. Assim, a concentração transferiu-se para o Martim Moniz e a Alameda Dom Afonso Henriques afirmou-se como ponto de encontro e final da marcha, evidenciando o controle espacial e a dimensão simbólica, onde o processo de significação conecta ao espaço.



Figura 14-Divulgação Manifestação 1º de Maio de 1978 Coleção Cartazes CGTP-IN © 40 anos de Luta com os Trabalhadores (1970-2010)

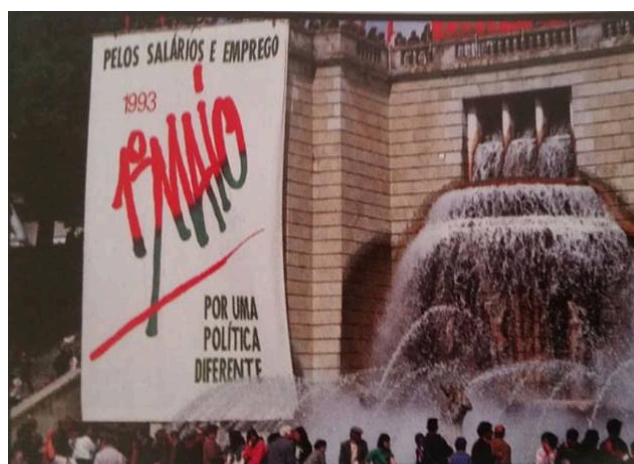


Figura 15-Comemorações 1º de Maio de 1993 ©Arquivo Fotográfico CGTO-IN/S30A-35A

¹⁹ HARTMANN, Jakob – Visual politics of the Estado Novo realized on the Alameda Dom Afonso Henriques in Lisbon the construction of ideal citizenship?. *Revista de História da Arte* (nº 11) 2014, p. 293.

²⁰ BETTANINI, Tonino – *Espaço e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 107.

Deste modo, o simbolismo espacial desenvolve-se expressando e invocando normas, valores e experiências sociais. Neste processo, surgem novas perspectivas sobre a significação do espaço e colocam-se questões sobre outras formas de abordagem possíveis da representação, que possam definir diferentes signos do espaço vivido, através das imagens e símbolos que acompanham o ambiente de vivências urbanas, dando resposta às necessidades colectivas dentro dos processos de transformação do espaço. Neste sentido, a Alameda pode ser vista como um espaço resultante de um processo político e cultural, que proporciona uma constante ressignificação dos seus valores pré-estabelecidos.

Ao longo do tempo, a exaltação colectiva foi perdendo forças. Num passado em que grande parte da população lisboeta ocupava o espaço público dentro de um contexto de *statu nascenti*²¹, quando o indivíduo se torna capaz de se fundir com outras pessoas e criar novas colectividades, a comemoração da revolução, agora institucionalizada, limitou e perdeu participantes.



Figura 16- 1º de Maio de 1974, fotografia de José Corceiro © blogueforanadaevaotres.blogspot.com

Figura 17- 1º de Maio de 2018, foto P. Amorim

Observamos actualmente, neste espaço público, quando utilizado para fins de contestação política, que o 1º de Maio continua em destaque e a Alameda Dom Afonso Henriques concretizou-se como o ponto final da marcha até os dias de hoje. Participantes que continuam a eleger este espaço como palco de manifestações, pertencem, principalmente, a sindicatos ou partidos políticos de esquerda, nomeadamente, PCP e Bloco de Esquerda. A utilização do cravo, o mais importante símbolo da revolução do 25 de Abril, é visível durante as manifestações, onde podemos observar um indício da actuação de uma memória colectiva que, de acordo com Halbwachs (1990), opera como um conjunto de lembranças formadas socialmente e referenciadas a um conjunto que transcende o indivíduo. Para o autor, a eficiência da memória é determinada, não pela ligação de uma pessoa a um determinado lugar, mas pela ligação de um colectivo, a qual esta pessoa pertence.

²¹ Statu nascenti é um conceito sociológico proposto por Francesco Alberoni que identifica um período em que um grupo de pessoas, unidas por esperanças comuns, se unem para criar uma nova força, novos movimentos, que se opõe a Instituição. O movimento no estado nascente tem características particulares, que dizem respeito a todos os movimentos que ocorreram ao longo da história: movimentos religiosos, filosóficos e políticos. ALBERONE, Francesco – **La Passione Che Ci Fa Vivere**. Segrate: Piemme, 2015, p. 19.



Figura 18- 1º de Maio de 1974
© Fundação Mário Soares



Figura 19- 1º de Maio de 2012,
© historiaschistoria.blogspot.com

Esta perspectiva aponta que a monumentalização do espaço urbano está relacionada à abordagem da memória colectiva da comunidade, trabalhando e mobilizando uma referência viva pela afectividade, recordando o passado e aplicando-o no presente, podendo, assim, construir uma âncora de identidade colectiva perante uma sociedade em transformação²². Como tal, a Alameda, mesmo mantendo sua configuração física e sua função no tecido urbano, vê-se desprovida do seu valor simbólico intencional e inicial devido às profundas transformações da sociedade.

A Alameda Dom Afonso Henriques, concebida e eleita como marco de uma centralidade espacial e cultural, é componente tanto da identidade da cidade, quanto da sua organização e estruturação. Observamos que, no espaço idealizado na época do Estado Novo, ainda perduram a forma urbana e elementos construtivos. Neste sentido, a análise da Alameda em diferentes épocas, possibilitou-nos uma compreensão temporal em que pode ser identificada a herança morfológica e também nos permitiu verificar a resistência do objecto urbano à transformação física²³. Contudo, a sua diversidade pertence a um conjunto de características particulares, como forma e significados, que resulta da relação entre homem e o espaço. O espaço vivido expressa na relação das interacções humanas e do próprio edificado monumental, proporcionando diferentes tipos de uso e consequentemente de símbolos, de acordo com o seu tempo. Assim, gera em cada período de tempo, valores e linguagens sociais e culturais, designando à arquitectura diferentes funções e significados²⁴.

Considerações Finais

Para se compreender uma representação é necessário começar pela sua génese, “não porque ela possui uma origem colectiva, ou porque ela se refere a um objecto colectivo, mas porque,

²² DIAS COELHO, Carlos, PEDRO COSTA, Sérgio – **O Tempo e a Forma – A Monumentalização do tecido: tempos e perspectivas de um processo dinâmico. O caso de Belém.** Lisboa: Argumentum, 2014, p. 164.

²³ DIAS COELHO, Carlos, BARREIROS PROENÇA, Sérgio – **O Tempo e a Forma – A Resistência da Forma Urbana: A persistência dos traços na forma da cidade.** Lisboa: Argumentum, 2014, p. 33.

²⁴ DIAS COELHO, Carlos, MIGUEL SILVA, José – **O Tempo e a Forma – A Praça: A reinterpretação do espaço público na valorização dos conjuntos patrimoniais do século XX.** Lisboa: Argumentum, 2015, p. 83.

como tal, sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constitui uma realidade social”²⁵.

O *espaço de representação* é um lugar vivo com ligações culturais, acções e situações vivenciadas, onde as pessoas ressignificam o espaço de acordo com seu tempo.

A reflexão e problematização em torno do *espaço de representação*, levou-nos a entender que o espaço é constituído por uma história que não se define ao estudo de momentos específicos, como a formação, a instalação, declínio e extinção de certa ordem. É necessário relacionar, também, as questões históricas com momentos particulares das sociedades e instituições, que fazem deste espaço, um ambiente flexível, propício a transformações de acordo com seu tempo. Neste sentido, entendemos que, no caso da Alameda Dom Afonso Henriques, a representação do espaço, o espaço materializado, mesmo que conservado quanto à sua forma, é sempre carregado de valores e normativas sociais, onde este, sobrepõe o espaço físico, fazendo o uso simbólico dos seus objectos. Assim, observamos como o espaço construído pode ser ressignificado através da construção de significados de uma colectividade, onde o *espaço de representação* se relaciona a uma instância de experiência da espacialidade originária na contextualização do sujeito²⁶.

Consideramos que o ser humano se auto-representa com o objectivo de procurar o seu bem-estar e autenticidade, esquivando-se do espaço concebido. Assim, o estudo de caso articula-se, também, com o espaço da prática social. A sua ressignificação, a partir do 1º de Maio de 1974, traz evidências que os actores sociais qualificam os *espaços de representação* de acordo com motivações de grupos, transformando-o num produto da construção colectiva e revelando o espaço como objecto central no processo de afirmação e legitimação de uma organização social. As representações não são criadas por um indivíduo isoladamente; uma vez formadas, elas obtêm uma vida própria, transitam, envolvem e afastam-se, dando possibilidades à criação de novas representações, enquanto as velhas morrem²⁷. Assim, entendemos que o *espaço de representação* se refere ao domínio simbólico espacial, onde a prática vivenciada e a expressão das colectividades são a própria representação.

²⁵ MOSCOVICI, Serge – **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 41.

²⁶ GIL FILHO, Sylvio Filho – Espaço de representação: uma categoria chave para a análise cultural em geografia, in, **5º Encontro Nacional da ANPEGE: Espaço de Representação: Epistemologia e Método**, 2003, p. 3.

²⁷ MOSCOVICI, Serge – **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 41.

Bibliografia

- ALBERONE, Francesco – **La Passione Che Ci Fa Vivere**. Segrate: Piemme, 2015.
- BETTANINI, Tonino – **Espaço e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CALDEIRÃO, Teresa – **Arquitetura como Propaganda do Estado Novo**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2013.
- CGTP-IN, Intersindical Nacional – **40 Anos de Luta com os Trabalhadores: 1970-2010**. Lisboa: CGTP-IN, 2011.
- COELHO, Sara – **Habitação para as Elites Lisboaetas do Estado Novo: Biografia de um “Português Suave” no Bairro do Areeiro**. Lisboa: Instituto Técnico de Lisboa, 2015. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura.
- DIAS COELHO, Carlos, BARREIROS PROENÇA, Sérgio – **O Tempo e a Forma – A Resistência da Forma Urbana: A persistência dos traços na forma da cidade**. Lisboa: Argumentum, 2014.
- DIAS COELHO, Carlos, PEDRO COSTA, Sérgio – **O Tempo e a Forma – A Monumentalização do tecido: tempos e perspectivas de um processo dinâmico. O caso de Belém**. Lisboa: Argumentum, 2014.
- DIAS COELHO, Carlos, MIGUEL SILVA, José – **O Tempo e a Forma – A Praça: A reinterpretção do espaço público na valorização dos conjuntos patrimoniais do século XX**. Lisboa: Argumentum, 2015.
- DIMAS, Victor - **Lisboa-quarta-feira-ano-I**. Lisboa: Microfilme da Biblioteca Nacional de Portugal, Revista Expresso, 4 de maio, 1974.
- FERNANDES, José Manuel, PEREIRA, Nuno Teotónio – A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959, in, **O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)**. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1987, vol.2, pp. 323-357.
- A Fonte Monumental da Alameda Dom Afonso Henriques é a Maior do Mundo e Estará Concluída no Fim do Ano**. Lisboa: Bibliografia Olisiponense: recortes de jornais/ Pastor de Macedo; Diário de Lisboa, 27 de setembro, 1942. vol.17, p.9 Ref.6555, Cota: CDR 38.
- GIL FILHO, Sylvio Filho – Espaço de representação: uma categoria chave para a análise cultural em geografia, in, **5º Encontro Nacional da ANPEGE: Espaço de Representação: Epistemologia e Método**, 2003.
- HALBWACHS, Maurice – **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vertice, 1990.
- HARTMANN, Jakob – Visual politics of the Estado Novo realized on the Alameda Dom Afonso Henriques in Lisbon the construction of ideal citizenship?. **Revista de História da Arte** (nº 11) 2014.
- L’ Institut Supérieur Technique a Lisbonne**. Paris L’ Architecture d’ Aujourd’hui: Nouvelles Ecoles, Architecture Urbanisme Decoration, maio, 1934, no. 4, p. 58, 59.
- LEFEBVRE, Henri – **A Produção do Espaço**. (on-line) Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l’espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início fev.2006
http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf
- MOSCOVICI, Serge – **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- As Obras da Alameda Afonso Henriques**. Lisboa: Bibliografia Olisiponense: recortes de jornais/ Pastor de Macedo; Diário de Notícias, 13 de fevereiro, 1942, vol. 13, p. 70 Ref.6239, Cota: CDR 38.

RIBEIRO, Ana Maria - **Filhos acertam contas com a fama dos pais Perguntámos a cinco personalidades como foi crescer com uma figura pública**. Lisboa: Jornal online Correio da Manhã, 31 de maio, 2015.

Disponível em:

cmjornal.pt/maiscm/domingo/detalhe/filhos_acertam_contas_com_a_fama_dos_pais

SOUZA LÔBO, Margarida – **Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco**. Porto: FAUP, 1995.

De *medium* orgânico a metáfora de si próprio: o vegetal na arte contemporânea

Catarina Marto

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa
Estudos Artísticos-Arte e Mediações
marto.catarina@gmail.com

Giulia Lamoni

Instituto de História da Arte FCSH-UNL
giulialamoni@hotmail.com

Resumo

O vegetal como *medium* orgânico e vivo entra no campo da arte e nos espaços expositivos a partir dos anos 60, desafiando limites museológicos e linguagens artísticas. O que será que as obras que utilizam o vegetal como *medium* nos revelam, antecipando questões perceptivas? Que propostas existirão na arte contemporânea a encenar ou articular uma postura do vegetal, em que este se torna metáfora dele próprio, ou seja, para, à sua maneira, falar por direito próprio? Talvez o problema nuclear comum a diferentes territórios políticos e sociais, entre eles o da ecologia, resida no reconhecimento desse direito próprio de toda e qualquer alteridade, por esta se inscrever em nós-próprios e vice-versa. Estas são algumas das questões centrais no meu projecto de tese cujo título é o desta apresentação. Para a presente publicação, escolhi apresentar os dois últimos capítulos deste projecto, onde se sintetiza parte do percurso recente nesta investigação. Trata-se da passagem de um olhar sobre o mundo vegetal em obras de arte contemporânea, como metáfora de ser orgânico e resistente, para um olhar de reconhecimento do ser vegetal como ser senciente. Na primeira parte procede-se essencialmente a partir da observação de duas obras: *Seeds of Change: Floating Ballast Seed Garden* (2012-2016) de Maria Thereza Alves e *The Chernobyl Herbarium, Fragments for an exploded consciousness* (2016) de Anaïs Tondeur. Na segunda espelha-se uma inevitável incursão pela recente teoria em torno das plantas, que conheceu recentemente um desenvolvimento acentuado e que constitui uma premissa nesta investigação e correspondente selecção das práticas e obras de arte a tratar.

Palavras-chave

plantas, resistência, percepção, ecologia, arte contemporânea

Em 2003, defendi uma curta tese intitulada: *Le végétal en tant que matériau dans l'art contemporain*¹. A questão que atravessou a curta tese foi: qual o papel, o estatuto da natureza, e em especial das plantas, no mundo artístico contemporâneo? Dentro de um novo relacionamento com o mundo vegetal, de que forma utilizam o vegetal os artistas contemporâneos, quando estes se apropriam do vegetal enquanto material de trabalho?

Passaram-se quinze anos desde a conclusão e defesa desse trabalho e o que em 2003 se começava a instalar, e justificava a pertinência do trabalho, acentuou-se exponencialmente com a proliferação do ecrã², o agravamento de factores ambientais e as manifestações e tomada de consciência massiva das alterações climáticas e da perda da biodiversidade³. Assistimos a uma definição da era geológica actual enquanto Antropoceno⁴, o que significa que a intervenção do humano no planeta é reconhecida como principal “força geológica”. Este dado leva a uma redefinição de hierarquias, questionando o antropocentrismo⁵ e sugerindo uma ideia de acentrismo⁶ ou a necessidade de mudar de paradigma.

Paralelamente, no campo das artes visuais, observou-se um crescimento da prática da arte enquanto arma de protesto, resistência e intervenção⁷.

E abriu-se a área de estudo *critical plant studies*, que atribui um estatuto de ser senciante às plantas, uma inteligência e sensibilidade próprias, dispersas no seu corpo.

É à luz destes novos factores que, na linha da tese que anteriormente desenvolvi, se torna urgente retomar o tema do vegetal. Pretende-se agora, em contexto de doutoramento, alargar a reflexão, reequacionar e reperspectivar questões de sociedade, do humano e a sua relação com a natureza, especificamente com o mundo vegetal.

O vegetal como *medium* orgânico e vivo entra no campo da arte e nos espaços expositivos a partir dos anos 60, desafiando limites museológicos e linguagens artísticas. O que as obras que utilizam o vegetal como *medium*⁸ nos revelam, antecipando questões perceptivas? Tendo em conta a mudança de estatuto do vegetal e das plantas como ser senciante, na filosofia, tal como descrita por Michael Marder, que leitura podemos nós fazer de obras onde este foi e é utilizado? E que propostas existem na arte contemporânea a encenar ou articular uma postura

¹ Tese teórica e prática para uma *Maîtrise mixte en Arts-Plastiques*, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis.

² MARTO, Catarina - **Problemáticas museológicas do vídeo na arte contemporânea**, FCSH-UNL, 2012. Não publicado. Mestrado em Museologia.

³ SANTOS, Filipe Duarte - **Alterações globais. Os desafios e os riscos presentes e futuros**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.

⁴ STEFFEN, W, CRUTEN, P. and MCNEILL, J.R. “The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?”, 2007.

⁵ « *Il faut s'y faire, nous sommes entrés irréversiblement dans une époque à la fois postnaturelle, posthumaine et post épistémologique! Cela fait beaucoup de «post»? Oui, mais c'est que tout a changé autour de nous. Nous ne sommes plus exactement des humains modernes à l'ancienne; nous ne vivons plus à l'époque de l'Holocène!*» LATOUR, B. - *Face à Gaïa*, p.189.

⁶ *Il s'agit de se dédouaner du point de vue humain central dans la mesure du possible, de tout anthropocentrisme en somme, afin d'appréhender la nature telle qu'elle est et non pas simplement la nature telle qu'on la perçoit et la conçoit.*». Loïc FEL apropria-se do termo «acentrismo» de Stan Godlovitch na definição de uma “Estética Verde”, em *L'Esthétique Verte*, de la représentation à la présentation de la nature, p.276.

⁷ ARDENNE, Paul - **Un art contextuel: Création artistique en milieu Urbain, en situation d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2002 e RANCIÈRES, Jacques - **Le partage du sensible, esthétique et politique**. Paris: La fabrique éditions, 2000.

⁸ Pensar o vegetal como *medium* orgânico, em vez de material ou matéria, é nivelar esta matéria viva com os media tecnológicos para reflectir o binómio asséptico/orgânico e abrir a possibilidade de escrutinar o carácter espírita da palavra, inerente à imaterialidade das novas tecnologias...

do vegetal na qual este deixa de ser metáfora de outra coisa e se torna metáfora dele próprio, ou seja, para, à sua maneira, falar por direito próprio?⁹ Considerando a capacidade de comunicar das plantas, de que forma podemos integrar o vegetal na arte contemporânea? Numa *des-hierarquização* de estatuto e redistribuição de papéis, o que implicará o “acentrismo”, e de que forma poderemos torná-lo perceptível e operante na arte?

Os objectos a tratar na tese são obras e práticas na arte contemporânea produzidas desde os anos 1960 até hoje, que utilizam o vegetal – entenda-se plantas com ou sem flores, árvores, arbustos, ervas – enquanto *medium* ou enquanto actor (como ser senciente). Estas serão as protagonistas principais da narrativa e o principal objecto de estudo da tese. O corpus de artistas cujo trabalho poderá ser analisado nesta tese é muito variado. Alguns trabalharam directamente na paisagem (“site”) e com materiais reais, outros terão abordagens variadas das plantas. Serão escolhidas obras que considerarmos particularmente pertinentes para as questões exploradas na tese.

O vegetal, para além de ser a origem do “verde” enquanto símbolo ecológico, é um elemento orgânico e vivo (oposto aos ambientes assépticos que nos distanciam da realidade material do planeta e do corpo). Este representa e encarna uma forma de estar, generosa e em dispersão, que podemos tomar como exemplo, contrária ao ser predador característico da sociedade capitalista e imperialista; em filosofia, a negação da existência do vegetal teve e tem efeitos na forma de lidar com o ambiente¹⁰.

O campo da arte e ecologia é recente e tem vindo a desenvolver-se. Importa observar e analisar este campo, assim como contribuir para uma ideia alargada de descolonização. Urge actualizar a reflexão face a paradigmas em mutação. Pretende-se contribuir para a mudança do sensível, tendo em conta uma reavaliação de acções resultantes de maneiras de pensar, tanto a nível da redistribuição de papéis como da forma de perceber o vegetal.

Para a presente publicação, escolhemos apresentar os dois últimos de cinco capítulos deste projecto, nos quais se sintetiza parte do percurso recente nesta investigação. Trata-se da passagem de um olhar sobre o mundo vegetal em obras de arte contemporânea, como metáfora de sentimentos e situações humanas – o mundo vegetal como um outro mundo, onde se suspeita que algo mais pode ali residir, sem, no entanto, o apreender ou verbalizar – para um olhar de reconhecimento do ser vegetal como ser senciente (e já não metáfora *tout court*). No primeiro capítulo apresenta-se o ser planta como um ser “resistente” a partir da observação de duas obras da arte contemporânea. No segundo, espelha-se o desvio inevitável por um aprofundamento da recente teoria em torno das plantas que está a conhecer um desenvolvimento acentuado e que constitui uma premissa nesta investigação e correspondente selecção das práticas e obras de arte a tratar.

Da resistência das plantas – o orgânico que escapa

O silogismo planta

A planta morre
Os homens morrem

⁹ Anulando-se assim o carácter metafórico.

¹⁰ MARDER, Michael - **Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life**. New York: Columbia University Press, 2013.

Os homens são plantas

por E. Von Domarus
em Ilda T. Castro 2014, p243

Na hipótese de uma catástrofe climática, uma das ideias veiculada em ecologia é o receio de que a espécie humana não resista (extinção da espécie humana), embora se suponha que o planeta deverá reconstituir-se de uma maneira ou de outra. E as imagens clichés são as de ruínas da urbe, cobertas de vegetação, tal como nos sugere Michel Houellebecq em *La carte et le territoire* (2010), por via do percurso criativo de Jed Martin, personagem principal do romance e um (interessante) artista plástico fictício. Conforme este se aproxima da morte, vai fazendo desaparecer os seres humanos nas suas criações: «*L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. (...) Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.*». Esta é a última frase do livro. Nela encontramos a descrição da obra no final da vida de Jed Martin, na qual ecoa uma imagem terminal das alterações climáticas e de um fim da humanidade: um mundo pós-apocalíptico que, depois de conquistado pela vegetação, reencontra uma certa tranquilidade. O vegetal toma, então, o seu sentido etimológico original de vigoroso.

Em *Survivance des lucioles* (2009), Georges Didi-Huberman, partindo sobretudo de Pier Paolo Pasolini, que escreveu “O artigo dos pirilampos” em 1975, dá corpo e ajuda a pensar o papel de resistência política desempenhado pelas imagens cinematográficas, que podemos estender às imagens e intervenções fora do cinema e, neste caso, às “plantas resistentes” que encontramos na arte. G. Didi-Huberman atenua o que P.P.Pasolini terá escrito e radicaliza o que também já Jinuchirô Tanizaki percebera logo no início do séc.XX, embora assumindo o problema numa dimensão francamente política. Na cultura clássica europeia, a grande luz é associada ao paraíso e a escuridão ao inferno (para simplificar). O que G. Didi-Huberman propõe neste texto é praticamente o oposto: ao excesso de luz são associados os regimes autoritários, a sociedade do espetáculo, a sociedade do consumo. A grande luz conduz à cegueira. Só na penumbra se conseguem perceber luzes mais tênues, como a dos pirilampos (em J.Tanizaki permitia apreciar a luz do luar¹¹). Os pirilampos aparecem como uma metáfora de “resistência”. Cito: «Devemos, portanto, nós próprios – afastados do reino e da glória, na brecha aberta entre passado e futuro – tornar-nos pirilampos e voltar a formar uma comunidade de desejo, uma comunidade de pequenas luzes difundidas, de danças, apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada por pequenas luzes, e não se contentar em descrever o não da luz que nos cega.»¹². A resistência é um dos conceitos centrais no referido texto, assim como os de desejos obstinados, comunidade, imagens, mas também a fragilidade, desaparecimento... Uma constelação de conceitos que

¹¹ TANIZAKI, Junichirô - *Éloge de l'ombre* (1933). Publications orientalistes de France, 1993. J. Tanizaki faz uma crítica à arquitetura e à estética ocidental onde um excesso de iluminação e um higienismo imperam, por comparação à arquitetura e estética tradicionais no Japão.

¹² DIDI-HUBERMAN, G. - *Survivance des Lucioles*, p133. Tradução Livre.

não saberiam sobreviver isolados. Tendo em mente essas ligações, debruçar-nos-emos sobre o conceito de resistência aplicado a plantas, as quais, tal como a vegetação na obra de Jed Martin, acabam por “triumfar”. Quando se fala em resistência, lembramo-nos imediatamente da *résistance* francesa no período da ocupação pelos Alemães, no final da Segunda Guerra Mundial. A palavra “resistência” adquiriu, desde então, um peso histórico e político, que foi reutilizado e reactivado em diferentes contextos de luta clandestina contra o poder.

Podemos encontrar uma noção de resistência dispersa similar, pela observação de obras da arte contemporânea nas quais encontramos plantas em que essa mesma noção está subjacente. À resistência e força física, efectiva mas paradoxal, das plantas – paradoxal pois as ideias de força ou resistência não são, definitivamente, as que associamos às plantas, antes pelo contrário – podemos atribuir uma ressonância simbólica e política. Vamos aqui cingir-nos a duas: *Seeds of Change: Floating Ballast Seed Garden* (2012-2016) de Maria Thereza Alves e *The Chernobyl Herbarium, Fragments for an exploded consciousness* (2016) de Anaïs Tondeur, entre muitas outras obras, que constituem, à sua maneira vegetal, uma pequena comunidade, à semelhança dos pirilampos.

Em *Seeds of Change*, um conjunto de projectos desenvolvidos entre de 1999 e 2007, Maria Thereza Alves escava na terra para recolher sementes em diferentes portos na Europa, continente onde outrora fora despejado o lastro de navios mercantes transportando mercadoria, sobretudo especiarias, e escravos. O lastro era o peso que faltava a um navio para o estabilizar quando a carga era menor (ou seja, quando não transportava mercadoria ou pessoas para vender). M.T. Alves investigou os sítios onde era largado o lastro, identificados através de uma pesquisa em mapas antigos, registo de portos. Solicitou o apoio da população local para levar cabo a sua pesquisa. Os portos onde trabalhou em torno desta ideia foram os de Marselha, Bristol, Dunkerk, Rotterdão, entre outros. Em cada amostra de terra recolhida nesses locais, a artista fez germinar qualquer semente ali encontrada, adormecida por vezes desde há séculos. Desta forma, a artista faz colaborar saberes sensíveis e científicos. A escavação relembra uma história de miscigenação transcontinental na flora, na cultura e nas populações. Foi essa complexa e antiga miscigenação que deu origem à Europa actual (a mesma que se depara, desarmada, com a ascensão da xenofobia). *Seeds of Change* foi desenvolvido posteriormente em *Seeds of Change: Floating Ballast Seed Garden* (2012-2016). Para esta obra foi criado, em colaboração com a designer alemã Gitta Gschwendtner, um jardim flutuante feito de sementes de lastro. Tal como as sementes, também a memória adormecida pode ser reavivada. As plantas de *Seeds of Change* demonstram a resistência da memória na fascinante capacidade das sementes em permanecerem adormecidas durante séculos.

Mas *Floating Ballast Garden* também remete para a noção do (sub)comum e do subjectivo, em termos mais gerais, na sociedade capitalista. “Contentorização”, “financeirização”, capital humano, são estes os ingredientes para a criação das “populações logísticas” (lisas) criadas para «fazer sem pensar, sentir sem emoção, mover-se sem fricção, adaptar-se sem questionar, traduzir sem pausa, conectar sem interrupção (...). A logística é mestre de tudo o que vigia.»¹³. Os contentores de mercadoria ignoram o seu conteúdo. Em *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (2013), Stefano Harney e Fred Moten entrelaçam a questão da mercadoria e da força de trabalho com a lógica da mercadoria, problematizando a separação do corpo e do sujeito – e situando o surgimento da sociedade da logística moderna

¹³ Em HARNEY, S. and MOTEN, F. - *The Undercommons*, p.91.

no comércio de “mercadorias que falam” na travessia do Atlântico¹⁴. O que pode o corpo a quem os sentimentos e a ambição foram negados? Já no final do capítulo 6 (*Fantasy in the hold*), é descrita uma reversão da situação de opressão quando, pela contentorização, pelo contacto com a epiderme entre os contidos¹⁵, se opera uma exteriorização: *A feel, a sentiment with its own interiority, there on skin, soul no longer inside but there for all to hear, for all to move.*»^{16 17}.

A vibração do orgânico, encarnada em *Seeds of Change* pelas sementes, é a possibilidade de recomeço, a dormência vegetativa na sua dimensão de resistência. Tal como as sementes, os contidos resistem adormecidos, mas podem brotar e ressuscitar pelo simples (e não tecno-mediado) contacto da pele, do corpo a corpo orgânico.

Observemos agora uma outra obra, num registo diferente. *The Chernobyl Herbarium, Fragments for an exploded consciousness* é um herbário peculiar, publicado em livro, onde figuram 30 fotografias de 30 plantas, cada uma acompanhada por um texto de Michael Marder. Uma planta por ano, desde que aconteceu o acidente, em 1986. As fotografias de Anaïs Tondeur, resultam de um processo fotográfico do séc. XIX e produzem imagens que, acompanhadas de legendas como «*Linum usitatissimum, Exclusion Zone, Chernobyl, Ukraine – Radiation level: 1.7 microsieverts/h*», espoletam a imaginação, uma vez que as associamos a uma das mais impactantes assombrações da vida tecno-moderna: o nuclear. Mas o efeito que associamos à radioactividade nas imagens corresponderia, na verdade, nos termos do processo fotográfico arcaico, a uma sobre-exposição das plantas à luz. Para além da dimensão abstracta do imaginário, o herbário de A.Tondeur conserva uma ligação matériaica aos objectos, pelo uso do processo químico. As imagens exteriorizam e revelam, por meio de truques retóricos, o que é invisível na zona de exclusão: a vegetação *in loco* não mostra a olho nu as alterações sofridas na genética, pela exposição à elevada radiação. A resistência e a proliferação da vida selvagem na zona de exclusão explicar-se-iam pelo abandono da área pelo homem, mas a estranheza da vida em geral ali é efectiva, e a vegetal não é exceção.

Em *The Chernobyl Herbarium* ecoa o texto já referido *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (2013), de Michael Marder, no qual este autor pretende romper com uma longa herança de metafísica e termina com uma equiparação entre o mundo vegetal e o inconsciente humano. «*Faithful to the obscurity of vegetal life, plant-thinking preserves the unthinkable in the midst. It insists, in Hegelian terms, on the imperviousness of a sizeable portion of “unconscious Spirit” to Spirit conscious of it self. Like the plant, it is only partly exposed to Light, since its roots are immersed in the moist darkness of the earth, in non-comprehensible materiality, and in subject-less, object-less intimacy tending toward the abolition of distance.*»¹⁸. É sobre este ponto que se encerra o texto *Plant-Thinking* de Michael Marder, no qual a obscuridade subterrânea das raízes das plantas é equiparada ao inconsciente, e a necessidade dessa zona de sombra ao «impensável».

Noite (dos pirilampos), a dimensão subterrânea das plantas, uma zona “impensável”, o

¹⁴ *The containerized, the shipped.* «*What could such flesh do?*» perguntam Stefano Harney e Fred Moten em *The Undercommons* (p.93), para responder: «*Logistics somehow knows that it is not true that we do not yet know what flesh can do.*»

¹⁵ «*Skin, against epidermalisation, sense touching.*».

¹⁶ HARNEY and MOTEN - *The Undercommons*, p.98.

¹⁷ Mais longe lemos «*Soul music is a medium of this interiority on the skin, its regret the lamento for broken hapticality, its self-regulatory powers the invitation to build sentimentality again, feeling each other again, how we party.*», p.99.

¹⁸ MARDER - *Plant thinking...* p.173.

“elogio da sombra” (Tanizaki), regeneração pela vibração orgânica (dos contidos) são todos termos equivalentes que encontram paralelo no Chtulucene, neologismo de Donna Haraway descrito em *Staying with the problem* (2016)¹⁹. O Chtulucene liga-se à noção de orgânico e é composto por duas noções *chtulhu*: por um lado o monstro da terra de Lovecraft e, pelo outro, *kainos* do grego aqui e agora, no sentido de presença em curso espessa (intensidade no aqui e agora). Este posiciona-se em relação aos Antropoceno e ao Capitaloceno, sendo na verdade ameaçado por ambos. «*Living-with and dying-with each other potently in the Chtulucene can be a fierce reply to the dictates of both Antropos and Capital.*»²⁰.

Em *Seeds of Change: Floating Ballast Seed Garden, The Chernobyl Herbarium, Fragments for an exploded consciousness* (e noutras obras onde o vegetal brota) é sugerida a ideia de que quando despojados de todos os dispositivos, sejam eles tecnológicos, museológicos ou sociais, restará ainda uma vibração, de alguma forma subterrânea, do orgânico que acabará, mais cedo ou mais tarde, por emergir, tal como a memória ou tal como as sementes que voltam a germinar depois de uma dormência, eventualmente de séculos, tal como um sintoma de que algo tem de ser resolvido. Existe uma memória, um registo no orgânico, que não consegue ser totalmente apagada por um discurso ou por mais um dispositivo milagroso da ciência.

À semelhança dos pirilampos, também as plantas podem constituir uma metáfora de resistência, similares na sua vida discreta, silenciosa e sem voz, incarnando uma força insuspeita e paradoxal pela importante parte subterrânea do seu corpo. Mas as plantas talvez sejam, antes de mais, metáfora delas próprias, tendo em conta que são vidas próprias com direito próprio. E talvez resida no reconhecimento desse direito próprio de toda e qualquer alteridade, por esta se inscrever em nós-próprios e vice-versa, o problema nuclear comum aos diferentes territórios políticos e sociais do pós-colonial, das questões de género e da ecologia.

Um estatuto para as plantas como seres sencientes?

«*Abstract as it might seem, the philosophical denegation of vegetal existence has had palpable effects on the human approach to natural environment (...).*»²¹

«*Metaphysics and capitalist economy are in unmistakable collusion, as they militate against the dispersed multiplicities of human and non-human lives; economic rationality, which currently treats plants as source of bio-energy or biofuel of sameness and identity into the modes of production and reproduction of material existence. The loss of plant varieties and biodiversity is a symptom of a much more profound trend—the practical implementation of the metaphysics of the One (...) in human and non-human environments.*»²²

A mudança de paradigma ecológico e cultural implica uma alteração de valores e de percepção na cultura ocidental, nomeadamente em relação às plantas. Michael Marder detectou uma invisibilidade das plantas na filosofia ocidental. Em *Plant thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (2013), o autor reflecte sobre este factor, que é em si revelador, e

¹⁹ HARAWAY, Donna J. - **Staying with the Trouble, Making Kin in the Chtulucene**. Durham and London: Duke University Press, 2016. A autora propõe precisamente o que o título enuncia (ficar com o problema): «*In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings.*», p.1.

²⁰ HARAWAY, D.J. - *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chtulucene*, p.2.

²¹ MARDER - *Plant thinking...*, p.30.

²² MARDER - *Plant thinking...*, p.55.

descreve uma “filosofia da vida vegetal”.

Quando as plantas figuram na filosofia é, em geral, como um espelho do ser humano e não enquanto leitura da sua própria forma de ser. Na metafísica ocidental, segundo M.Marder, residem as questões de identidade e diferença que estão na base de comportamentos predadores e insensíveis ao outro: « (...) *in absence of a clearly demarcated space of psychic interiority, they are incapable of incorporating anything in their souls which merge with the materiality of their bodies. (...) for Hegel the plant's inability to establish an identity with itself by means of the others is a vice, whereas for post-metaphysical plant-thinking it is a virtue, a prerequisite for the thought of difference and non-identity incompatible with the imperialistic appropriation of the other.* »²³. A atribuição de um lugar às plantas na filosofia é a busca de um relacionamento pacificado com o mundo da vida, num relacionamento *des-hierarquizado* com o mundo vegetal e a generalidade dos elementos e dos seres. No percurso proposto por Michael Marder, e na sua construção de uma filosofia das plantas, vão emergindo noções e desconstruções preciosas em relação a problemáticas actuais, como esta da não-identidade, que vem baralhar o sistema imperialista. É particularmente pertinente o questionamento da noção de “apropriação imperialista do outro”, num momento em que se reflecte sobre o pós-colonial e se questiona como fazer a descolonização, e em que se continua a colocar em causa o lugar da mulher na sociedade e a questão do subalterno, mas evidentemente também num contexto de crise ambiental, quando o outro é não-humano.

Plant-Thinking termina com uma equiparação entre o mundo vegetal e o inconsciente humano e, em guisa de epílogo, encontramos ainda um texto final com o título “*The Ethical Offshots of Plant-thinking*”. Este constitui uma reflexão sobre a proposta de uma ética que tem em conta a planta como ser senciente e a filosofia das plantas. Esta implica uma percepção e comportamento em relação ao mundo vegetal baseados num cuidado que difere daquele que aprendemos e praticamos na cultura ocidental. Em dez tópicos muitas ideias, umas concretas e outras abstractas, são veiculadas, entre as quais: a eliminação da separação entre a prática e a teoria (e sujeito /objecto); a noção segundo a qual o respeito pela vida vegetal implica o respeito pelo seu tempo; o perigo de reduzir a relação com as plantas à lógica da mercadoria. O oitavo tópico foca o facto de o «silêncio absoluto da planta a colocar na posição do subalterno».²⁴

Num outro texto literário, uma colaboração de M.Marder com Luce Irigaway, intitulado *Trough vegetal being. Two philosophical Perspectives*, os autores expressam uma forma viver mais próxima das plantas do que aquela a que estamos habituados e disponíveis na cultura urbana ocidental. Nesta obra, os autores põem em prática algo que é enunciado na própria forma do livro: dividido em dois, a primeira parte é escrita por L.Irigaway e a segunda por M.Marder, mas os 16 capítulos que compõe cada uma das partes mantêm os mesmos títulos. Tendo algo de extremamente generoso, estes textos são em grande parte auto-biográficos. Ambos os autores viveram experiências, em momentos críticos nas suas vidas, nas quais as plantas lhes ofereceram algum género de consolo (não queria dizer salvação), quando não foram mesmo as suas únicas companheiras: «*After all, the world of plants sheltered me physically, and above all mentally, by providing me with a comforting sense of continuity, wich was completely lacking in my own live.*»²⁵. Trata-se, portanto, de um testemunho de uma ligação sensível e afectiva com o mundo vegetal.

²³ MARDER - Plant thinking..., p.41.

²⁴ MARDER - Plant thinking..., p.186.

²⁵ IRIGAWAY, L. and MARDER, M. - Trough vegetal being. Two philosophical Perspectives, p.119.

Para além de uma ideia de relação humano / planta, a linguagem das plantas, é um tema que tem vindo a ser objecto de interesse em diferentes áreas tanto da ciência²⁶ como das humanidades. A detecção e o reconhecimento desta inter-relação constituem uma novidade que tem vindo a ser divulgada. Em subtexto, revela-se a interessante ideia da floresta como comunidade. É o caso do *best-seller* “*La vie secrète des arbres, ce qu’ils ressentent, comment ils communiquent*” (2015), de Peter Wohlleben, um guarda florestal que dirige actualmente uma floresta ecológica. Este descreve, a partir tanto da sua experiência como informado de conhecimentos científicos, a floresta como uma sociedade de árvores, onde, à semelhança de uma comunidade de humanos, os pais vivem com filhos, ajudando-os a crescer, e as árvores defendem-se dos perigos. O seu sistema radicular é parecido com uma rede internet vegetal, permitindo-lhes partilhar alimento com árvores doentes e comunicar com elas. Este livro encerra igualmente com uma reflexão – à luz do conhecimento das suas capacidades cognitivas, vida sensorial e necessidades – sobre a consideração a ter por criaturas imóveis e silenciosas com um tempo próprio (muito lento). Para além dos benefícios materiais «importa igualmente preservar o seu charme e enigmas.».

Em *Comment Pense les Forêts*, Eduardo Kohn, antropólogo, debruça-se no sistema de signos na linguagem e nas formas, em seres bióticos humanos e não-humanos, a partir de um povo, os Runa d’Avila, que habitam na Amazônia no Equador, próximos e em contacto com cidades. Segundo o próprio, este faz etnografia dos signos para além do humano (os signos fora da esfera simbólica) na tentativa de criar uma antropologia que «nos poderá ajudar a compreender como viver num mundo que partilhamos com outro tipo de vidas»²⁷. O livro é rigoroso em termos de linguística. Na cultura ocidental talvez não atribuamos importância suficiente às relações e linguagens inter-espécies (“*pidgins* trans-espécies”)? Porém, é possível pensar que o tipo de relação instaurado por alguma expressão artística é susceptível de criar um campo capaz de potenciar e integrar estas noções.

Sendo mais específico em relação a plantas, o texto de Emanuel Coccia *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange* constitui mais uma interessante e bela aproximação filosófica a seres que, até aqui, olhávamos tendencialmente como vidas quase inertes, desta feita numa compreensão mais próxima da matéria em si e da inseparabilidade desta da metafísica. A observação da forma de viver específica das plantas (autotrófica e sésil) permite-nos perceber a interligação e interdependência entre todos os seres (“tudo está em tudo”). Aquilo a que se chamou a Hipótese Gaia (o planeta Terra como um todo, um organismo vivo) mas alargado ao universo. Encontramos igualmente neste texto uma interessante reflexão a partir das flores, os órgãos sexuais exuberantes das plantas e a ideia de mistura na sexualidade e na matéria: «Para um ser sésil, conhecer o mundo coincide com uma variação da sua própria forma – uma metamorfose provocada pelo exterior. É o que chamamos sexo: a forma suprema da sensibilidade, aquele que nos permite conceber o outro no mesmo momento em que o outro modifica a nossa maneira de ser e nos obriga a ir, a mudar, a *devenir outro*.»²⁸.

Existe uma necessidade de redistribuir os papéis, avaliar valores e desmontar hierarquias. A natureza, no contexto de crise ecológica, vai ganhando terreno como ser com direitos, progressivamente reconhecidos tanto por parte das ciências humanas, como por parte da área jurídica. Veja-se a recente lei aprovada em Portugal que estabelece um estatuto jurídico aos

²⁶ MANCUSO, Stefano e VIOLA, Alessandra - **Verde brilhante, a sensibilidade e a inteligência das plantas**. Lisboa: Gradiva, 2016 e GAGLIANO, Monica, RYAN, Jonh C., VIEIRA, Patrícia, Ed. – **The Language of Plants. Science Philosophy, Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

²⁷ KOHN, E. - *Comment pensent les forêts, vers une anthropologie au-delà de l’humain*, p.48. Tradução Livre.

²⁸ COCCIA, E. - *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, p.126. Tradução Livre.

animais, “reconhecendo a sua natureza de seres vivos dotados de uma sensibilidade”²⁹, e o caso do rio Whanganui, na Nova Zelândia, ao qual foi recentemente atribuída personalidade jurídica. O rio Whanganui será representado perante a justiça por duas pessoas: «um membro da tribo Maori e outro do governo – das mesma forma que um adulto fala em nome de uma criança perante um juiz»³⁰. De onde, entre outras boas razões, o interesse crescente nas ciências humanas pela cultura de povos indígenas (veja-se a afluência no ciclo Utopias organizado pelo Teatro Maria Matos, em 2017), uma realidade antropológica na qual a concepção de ser humano não corresponde exactamente à “nossa”³¹ e, mais do que isso, não é estável – uma cultura que vive no respeito da renovação dos ciclos naturais e reconhecimento de forças vitais.

Um dos conceitos apresentado como nuclear por D. Haraway na introdução de *Staying with the Trouble* é o de *kin* (ligação, laço). Como, com quem e com quê criamos nós laços? Tradicionalmente, com a família. D. Haraway sugere que os laços familiares sejam estabelecidos não necessariamente pela ligação genética, mas de forma alargada com humanos e não humanos («*make kin not babies*»). D. Haraway sugere que consideremos o holobioma (o todo biótico, todas as vidas existentes) como parte intrínseca de uma comunidade de afectos humana e não humana: «*All of us must become more ontologically inventive and sensible within the bumptious holobiome that earth turns out to be (...)*»³². A ligação com o holobioma inclui as plantas, naturalmente. Estamos, portanto, perante a sugestão de uma comunidade alargada a todos os seres vivos, onde se inclui o vegetal.

Neste sentido, será que a reavaliação do posicionamento do ser humano, e conseqüentemente do artista e do espectador, terá necessariamente de ser reequacionada? Levando a reflexão a extremos: em que medida a arte ou a estética pode ser alargada a uma comunidade de não-humanos? Em que medida podemos nós comunicar fora da comunidade humana, ou aprender a fazê-lo (trata-se de comunicação)? Em que medida uma cultura ocidental se pode coadunar com um *acentrismo*?

Estas e muitas outras questões despontam a partir das diferentes reflexões referidas em torno das plantas e que as caracterizam como seres resistentes e/ou sencientes, contrariamente ao que (curiosamente) está culturalmente instalado (a espécie humana depende delas e não o contrário). Esta mudança de percepção e atenção ao relacionamento inter-espécies parece ser uma tendência (a literatura sobre estes assuntos tem sido prolífica) num mundo que, perante os sintomas cada vez mais evidentes das alterações climáticas e de um futuro “diferente”, desconhecido e assustador, cede aos poucos a reflexões e posicionamentos que, não sendo novos, encontram fundamentos científicos e tomam forma académica, inclusivamente em diversas áreas das ciências humanas (apesar de serem “não-humanas”).

²⁹ Lei nº8/2017 de 3 de Março. <https://dre.pt/application/conteudo/106549655> (consultado 30.03.2017)

³⁰ TAÏX, C. - “La Nouvelle-Zélande dote un fleuve de personnalité-juridique”. *Le Monde*, 20.02.2017. http://www.lemonde.fr/planete/article/2017/03/20/la-nouvelle-zelande-dote-un-fleuve-d-une-personnalite-juridique_5097268_3244.html (consultado 30.03.2017)

³¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo - **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Nesta obra o autor trata de dar a entender a ocidentais a forma de perceber e estar em povos de cultura animista (perspectivismo).

³² HARAWAY - *Staying with the Trouble...* p.98. A autora, começa no seu livro, nos agradecimentos, por dizer «*While the holobiome that makes up this book is full of human and nonhuman critters to think and to feel with (...)*».

O prosseguimento desta investigação consistirá em procurar, ver e rever obras da arte contemporânea com plantas (representadas ou apresentadas), a partir daqui, com este filtro.

Agradecimento pela revisão: Manuel J. Neto

Projecto de doutoramento orientado por Giulia Laroni (FCSH - Universidade Nova de Lisboa) e coorientado por Margarida B. Alves (FCSH - Universidade Nova de Lisboa) e Michael Marder (Universidade do País Basco).

Bibliografia

- ABRAM, David - **A Magia do Sensível. Percepção e Linguagem num mundo mais do que humano** (1996). Tradução de João C. S. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 2007
- ANDRADE, Eugénio de - **Rente ao Dizer**. Obra de Eugénio de Andrade / 21. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1992.
- ARDENNE, Paul - **Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2002.
- CLÉMENT, Gilles - **Où en est l'herbe? Réflexions sur le Jardin Planétaire**. Textes présentés par Louisa Jones. Arles: Actes Sud, Oct.2006.
- COCCIA Emanuelle - **La vie des plantes. Une métaphysique du mélange**
Paris: Éditions Payot & Rivages, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, George - **Survivance des lucioles**. PARIS: Les Éditions de Minuit, 2009.
- FEL, Loïc - **L'esthétique verte: de la représentation à la présentation de la nature**. França: Éditions Champ Vallon, Pays Paysages, 2009.
- GAGLIANO, Monica, RYAN, Jonh C., VIEIRA, Patrícia, Ed. – **The Language of Plants. Science Philosophy, Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- HARAWAY, Donna J. - **Staying with the Trouble, Making Kin in the Chtulucene**. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- HARNEY, Stefano and MOTEN, Fred, **The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study**. Winove, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2013.
- HUELLEBECQ, Michel - **La carte et le territoire**. Paris: Flammarion, 2010.
- IRIGAWAY, Luce e MARDER, Michael - **Trough vegetal being. Two philosophical Perspectives**. New York: Columbia University Press, 2016.
- KOHN, Eduardo - **Comment pensent les forêts, vers une anthropologie au-delà de l'humain**. (2013) Trad. Grégory Delaplace. França: Zones Sensibles, *Pactum serva*, 2017.
- LATOURE, Bruno - **Face à Gaia, huit conférences sur le nouveau regime climatique**. Paris: La découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2015.
- MARDER, Michael - **Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life**. New York: Columbia University Press, 2013.
- **The philosopher's plant, an intelectual herbarium**. New York: CUP, 2014.
- MARTO, Catarina - **Le végétal en tant que matériau dans l'art contemporain**. Université Paris 8, Septembre 2003. Consultável em suporte papel na biblioteca da universidade Paris 8 (cote THA 15595). Maîtrise mixte d'Arts-Plastiques
— **Problemáticas museológicas do vídeo na arte contemporânea**, FCSH-UNL, 2012. <http://hdl.handle.net/10362/7271>. Mestrado em Museologia.
- MANCUSO, Stefano e VIOLA, Alessandra - **Verde brilhante, a sensibilidade e a inteligência das plantas** (2013). Trad. Isabel Canhoto. Lisboa: Gradiva, 2016

RANCIÈRES, Jacques - **Le partage du sensible, esthétique et politique**. Paris: La fabrique éditions, 2000

SANTOS, Filipe Duarte - **Alterações Globais. Os desafios e os riscos presentes e futuros**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.

STEFFEN, John R., CRUTZEN, Paul and MCNEILL, Will - The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?. *Ambio*, Vol.36, No8 (December 2007). Sweden: Royal Swedish Academy of Sciences.

TAÏX, Caroline - La Nouvelle-Zélande dote un fleuve de personnalité-juridique. *Le Monde*, 20.02.2017, [consult. 30.03.2017] http://www.lemonde.fr/planete/article/2017/03/20/la-nouvelle-zelande-dote-un-fleuve-d-une-personnalite-juridique_5097268_3244.html

TANIZAKI, Junichrô - **Éloge de l'ombre** (1933). Traduction René Sieffert. França: Publications orientalistes de France, 1993.

TONDEUR, Anaïs, MARDER, Michael. **The Chernobyl Herbarium: Fragments of an Exploded Consciousness**, with artworks by Anaïs Tondeur. London: Open Humanities Press, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo - **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Sites

Anaïs Tondeur: <http://www.anais-tondeur.com>

Maria Thereza Alves: <http://www.mariatherezaalves.org>

Apontamentos para um estudo das intervenções urbanísticas em áreas rurais no Estado Novo: o programa de renovação rural

Vítor Ribeiro

CEAACP – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património/Universidade do Algarve
ribeiro.vitor@gmail.com

Miguel Reimão Costa

Universidade do Algarve, CEAACP – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património/Campo Arqueológico de Mértola
mrcosta@ualg.pt

José Aguiar

Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, CIAUD – Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design
jaguiar@fa.ulisboa.pt

Resumo

Iniciado a título ainda experimental no final da década de 1950, o Programa de Renovação Rural (PRR), constituiu, a par da *colonização interna*, uma das principais ações de intervenção em áreas rurais promovidas no Estado Novo. Tendo como objetivo essencial atacar diretamente o premente problema das condições de habitação rural, que o Inquérito à Habitação Rural havia já claramente diagnosticado, o PRR deveria constituir, para os seus mentores, uma das componentes fundamentais de uma política de fixação das populações rurais e desenvolvimento rural. De forma alargada e integrada, o PRR abrangeu a intervenção renovadora no edificado – incidindo nos aspetos exteriores da habitação e, sobretudo, nos interiores –, no espaço público, infraestruturas e equipamentos de uso público. Promovida e desenvolvida no quadro da ação da Junta de Colonização Interna, através da sua Secção de Bem Estar Rural, criada para o efeito, a iniciativa tinha subjacentes alguns princípios que se revelarão fundamentais nas intervenções de reabilitação urbana das décadas seguintes, como sejam: (i) a importância do conhecimento alargado do contexto de atuação; (ii) da multi e interdisciplinaridade; (iii) do carácter social da intervenção; (iv) do envolvimento direto dos próprios beneficiados (não apenas como recipientes de apoio, passivos, mas também como participantes, ativos); (v) da integração (envolvendo não só diversos organismos, de forma articulada, mas também diversas áreas de intervenção que não apenas a renovação física do construído); e (vi) do planeamento e desenvolvimento regional e local. A escassez dos recursos disponíveis face à grandeza das necessidades, acabará, porém, por se traduzir numa concretização de alcance e eficácia reduzidos face aos objetivos proclamados, acabando o programa, após a queda do regime, por ser esquecido no silêncio dos arquivos oficiais e omissos da historiografia.

Palavras-chave

Estado Novo, áreas rurais, aldeias, renovação, programa

Introdução

Em 1994, o lançamento do Programa de Recuperação das Aldeias Históricas (PRAH) dá início a uma nova fase nos processos de desenvolvimento local, que se prolongará ao longo do decénio seguinte. Visando melhorar as condições de vida das populações e modernizar os respetivos equipamentos de apoio, de forma a sustentar a tendência crescente de desertificação humana dos territórios de baixa densidade, aquele programa e os que se lhe seguiram – Aldeias do Xisto, Aldeias Vinhateiras, Aldeias do Algarve, entre outros – integravam uma nova geração de iniciativas de desenvolvimento local territorialmente mais abrangentes e setorialmente mais integradas. Iniciativas cujo objetivo fundamental era promover a *coesão social e territorial* através da execução de um conjunto de ações de *desenvolvimento e revitalização de comunidades rurais viáveis* assentes na *diversificação do tecido socioeconómico*, na *valorização e salvaguarda do património* e na respetiva *dinamização e promoção turística*.

Reconhecendo o caráter inovador, em muitos aspetos, destes programas, uma das questões que se nos colocou¹ era a de saber do seu ineditismo (sabendo, da equipa responsável pelo PRAH, que este havia sido desenhado sem recurso a modelos prévios) e qual o seu enquadramento na evolução histórica dos processos de intervenção em áreas rurais no nosso país. Assim, numa primeira fase de pesquisa, procuramos perceber que políticas de intervenção em áreas rurais foram promovidas em Portugal, em particular durante o período do Estado Novo, e identificar em que ações concretas se traduziram essas políticas.

Para esse efeito, recorreu-se a uma metodologia de base qualitativa assente, numa fase inicial, na recolha de informação indireta através de fontes secundárias (bibliografia publicada) – que, numa análise preliminar, nos permitiu identificar, entre outras ações, a do *Programa de Renovação Rural* (PRR) –, depois complementada com a observação direta (das aldeias intervencionadas) e o recurso a fontes primárias indiretas (documentação inédita) e diretas (entrevistas a atores envolvidos naquelas ações).

Nesse âmbito, constatou-se que o PRR, criado com o propósito de contribuir para a resolução do problema das condições de habitação rural, constituiu uma ação fundamentalmente renovadora (do edificado e do espaço público) –, incidindo não apenas sobre os aspetos exteriores da habitação, mas também os interiores – sobre a qual a historiografia se revela omissa, sendo as referências identificadas muito esparsas e pouco claras. Todavia, como também se verificou, a despeito do alcance e eficácia reduzidos da sua concretização face aos objetivos e intenções proclamados, não só muitas das suas preocupações, de caráter social, são comuns a estudos que se revelarão pioneiros na abordagem à intervenção em núcleos históricos, como o que Fernando Távora coordenou, em 1969, no Porto², como, em muitos aspetos, antecipam os diversos programas de revitalização de aldeias promovidos entre 1994 e 2006.

¹ No âmbito de um trabalho de doutoramento, defendido em 2017, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, sob o título **Práticas de reabilitação em áreas rurais. Contributos para uma metodologia de intervenção a partir da experiência dos programas de revitalização de aldeias em Portugal**.

² Referimo-nos ao **Estudo de Renovação Urbana do Barredo**, desenvolvido para o Município daquela cidade nortenha.

1. *Programa de renovação rural: um programa de revitalização de aldeias avant la lettre?*

Promovido no âmbito da ação da Junta de Colonização Interna (JCI)³, o PRR configura um dos âmbitos em que se manifesta a tensão, ou contradição, entre modernidade e tradição (dos modelos arquitetónicos) e entre reforma e conservação (das estruturas sociais) que, com referência particular à política agrária, “atravessa todo o interior do Estado Novo”⁴. Este desconhecido Programa comporta alguns dos elementos que, em termos urbanísticos e arquitetónicos, ajudarão a caracterizar a revisão crítica do Moderno na sua perspetiva empírica e mais culturalista.

Diferentemente, por ex., da *colonização interna*, o PRR constituiu uma ação essencialmente renovadora do habitat justificada pelo premente problema das condições de habitação nas áreas rurais. Tema já claramente exposto no *Inquérito à Habitação Rural*⁵ e que viria a merecer atenção cuidada da classe dos arquitetos, sendo um dos temas discutidos no I Congresso Nacional dos Arquitetos (CNA), em 1948⁶. No diagnóstico que é feito a esse respeito no Congresso⁷, sobressairão a defesa da necessidade de “elaboração de planos gerais das regiões agrícolas com estudo simultâneo do desenvolvimento das cidades e dos campos incorporando novas teorias da habitação rural”, e a exigência – numa clara alusão ao concurso da *aldeia mais portuguesa* – de “que se não consagrem mais aldeias primitivas e menos higiénicas confundindo estagnação e primitivismo com tradição e portuguesismo”⁸.

Mas é no retrato realista que o IHR faz do mundo rural e das condições de vida da generalidade das suas populações (incluindo alguns pequenos e médios proprietários) – um retrato cru e despido da retórica de uma ruralidade “pobrete, mas alegrete”⁹, totalmente desfasada da realidade, que ataviava o discurso e a propaganda oficiais – que assentam as reflexões constantes de dois estudos fundamentais, ambos elaborados por arquitetos da JCI, para a compreensão do *programa de renovação rural*.

No primeiro, Vasco Lobo e Alfredo da Mata Antunes¹⁰ estabelecem as premissas fundamentais do programa, a partir do resultado das primeiras ações executadas ainda a título experimental, e de experiências similares levadas a cabo noutros países europeus e latino-americanos. Cinco anos depois, José Luís Pinto Machado¹¹, num estudo mais abrangente, mas também esquematicamente menos claro e menos preciso quanto às intervenções a executar, retoma algumas das questões levantadas por Lobo e Antunes relativamente à questão da habitação rural, propondo uma intervenção alargada aos domínios da reestruturação e

³ Entidade criada em 1936, através do Decreto-lei n.º 27.207, de 16 de novembro, “com a missão específica de estudar e solucionar os problemas agrários metropolitanos” (PORTUGAL. J.C.I. - **Junta de colonização interna: síntese da sua organização e obra**, p. 1).

⁴ ROSAS, F. - **Salazarismo e fomento económico (1928-1948)**, p. 208.

⁵ BASTO, E. A. L., e BARROS, H. de - **Inquérito à Habitação Rural - Vol. I**; BARROS, H. - **Inquérito à Habitação Rural - Vol. II**.

⁶ O problema português da habitação. In **1.º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso**.

⁷ Vide VELOSO, A. G. M. - Habitação rural e urbanismo. In **1.º Congresso...**, pp. 189-196; e VITAL, A. L. - A casa, o homem e a arquitectura. In **1.º Congresso...**, pp. 197-214.

⁸ GOMES, S. de A. (relator) - Relatório das teses apresentadas ao Tema II: O problema português da habitação. In **1.º Congresso...**, p. 289.

⁹ MEDINA, J. - Deus, Pátria, Família: ideologia e mentalidade do Salazarismo. In **História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias. Vol. XII: O “Estado Novo” - I. O ditador e a ditadura**, p. 25.

¹⁰ LOBO, V., e ANTUNES, A. da M. - **Problemas actuais da pequena habitação rural**.

¹¹ MACHADO, J. L. P., **Alguns problemas do mundo rural português**.

reorganização agrárias e do planeamento regional e agrícola, numa aproximação ao que hoje poderíamos designar como *reabilitação integrada*.

1.1. Dos problemas atuais da pequena habitação rural à estratégia para os resolver

A proposta de ação de Lobo e Antunes, tendente a resolver os *problemas atuais da pequena habitação rural*, assenta em três princípios fundamentais:

- (i) a *importância da multi e interdisciplinaridade*, considerando que a envergadura do problema obrigava a envolver “a sociologia, a economia agrária, o urbanismo rural, a engenharia, a higiene, as arquitecturas civil e paisagista [...] na mais íntima colaboração”¹²;
- (ii) a *recusa da mistificação da vida no campo*, que estava subjacente à ideologia bucólico-ruralista do regime, pois os problemas do mundo rural “não poderão resolver-se sem que primeiro sejam aceites e reconhecidos na sua verdadeira grandeza”¹³;
- (iii) e a *subordinação da estética à questão social*, porque, defendem, “é de dentro para fora que terá de processar-se a recuperação da casa rural”¹⁴.

Os dois autores criticam também as formas arquitetónicas e urbanísticas associadas à ideologia ruralista do regime, referindo-se à “imitação grosseira de modelos colhidos em vilas e cidades, geralmente limitada à fachada e aos elementos acessórios”, e ao “pequeno-progresso localizado, nascido de uma demonstração de quantidade, com muitas casas, um jardim rasteiro com estátua ao centro e grades em volta”, assente num “conceito morno de modernidade e um pequeno-culto do antigo”¹⁵, numa alusão, óbvia, aos modelos de bairros económicos promovidos pelo Estado Novo.

Lobo e Antunes consideram ainda que a solução para os “problemas da pequena habitação rural” deveria assentar num profundo *conhecimento do meio*, na sua diversidade geográfica e cultural e nas condições que oferece ao desenvolvimento socioeconómico – conhecimento considerado essencial e determinante para a adoção das estratégias adequadas a cada caso, estando estas dependentes das *possibilidades de ação imediata, realização e financiamento* – e consubstanciar-se em *ações específicas* culminantes num *regulamento* que salvaguardasse e enquadrasse as ações subsequentes¹⁶.

Relativamente às *possibilidades de ação imediata*, Lobo e Antunes defendem a importância de um “Plano Nacional” e de um “Plano de Produção”¹⁷, complementar àquele, como bases essenciais para que “as soluções parciais tenham as raízes e o rigor de que necessitam”, e sublinham a necessidade de “estabelecer uma *ordem de urgência*, tendo em vista não só uma *escala de necessidades* mas também uma determinada *garantia de rendimento* para o capital investido (estudos, planos, assistência técnica, financiamento)”¹⁸. Ou seja, que a beneficiação da habitação teria de ser devidamente acompanhada pela melhoria geral do nível de vida das populações abrangidas, sob pena de, subsistindo o problema de base, se perder “sem glória o

¹² LOBO & ANTUNES, **Problemas...**, pp. 7 e 29.

¹³ Idem, p. 7.

¹⁴ Idem, p. 21.

¹⁵ Idem, pp. 16-17.

¹⁶ Idem, pp. 35-45,

¹⁷ Citando o estudo que Octávio L. Filgueiras apresentara no seu Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA), na Escola de Belas Artes do Porto, em 1953, **Urbanismo – Um Tema Rural**; estudo que viria a estar na base do trabalho apresentado pela equipa portuguesa (de faziam ainda parte Fernando Távora e Viana de Lima) no X CIAM, dedicado ao *Habitat*, realizado em 1956 em Dubrovnik.

¹⁸ LOBO & ANTUNES, **Problemas...**, p. 38. Itálicos como no original.

esforço despendido” numa “operação [que resultaria assim] imperfeita, de resultados enganadores e duração efémera”¹⁹.

Quanto à *realização e teor de financiamento*, os dois autores defendem “uma colaboração estreita com as populações [...] a quem se forneceria, além do apoio técnico, o auxílio económico estritamente indispensável”²⁰, traduzindo-se essa colaboração na participação direta dos proprietários na construção ou beneficiação das próprias habitações, quer através do fornecimento de materiais, quer de mão-de-obra²¹.

No que concerne à *ação específica*, Lobo e Antunes, embora rejeitem “a uniformização de tipos arquitectónicos”, admitem “uma normalização dirigida a elementos construtivos (e não a volumes de construção)” e a “um dado tipo de planta *resolvida a partir de condições concretas e locais*”²², sugerindo, como forma de determinar *a priori* a “eficiência dos programas e das soluções técnicas” e assegurar o máximo de economia e a melhor resposta às necessidades e objetivos das ações de renovação habitacional, que essa normalização fosse ensaiada com recurso a “casas-piloto”²³. E, concluindo, insistem na defesa da definição e implementação de um *regulamento das construções rurais* como medida transitória face à ausência do “Plano Nacional de Urbanização e dos respectivos planos regionais”²⁴.

Quanto às alterações preconizadas nas habitações a beneficiar, estas enquadram-se naquilo que Lobo e Antunes entendem dever ser uma *habitação rural*, considerando para tal inevitável – tendo em vista a dotação de condições de salubridade e habitabilidade “do nível das que já são adoptadas nas habitações urbanas”, ainda que sem “exagerar a semelhança das respectivas soluções”²⁵ –, a introdução de alterações profundas nas *pequenas habitações rurais*. Contudo, reconhecendo que essas alterações conduzirão “forçosamente [a] uma renovação formal” do habitat rural, com consequentes reflexos no conjunto urbano em que este se enquadra, recusam que a casa seja entendida, por razões meramente económicas, como “simples lugar onde se dorme, cozinha e come” – num claro distanciamento do conceito de *máquina de habitar* –, alertando, por isso, para a importância do contexto ou da sua “integração no meio ambiente”²⁶. Por outro lado, atribuindo à arquitetura o “carácter militante de um exercício social”, porquanto diretamente interveniente no contexto das condições de vida humana, evocam a importância da “contribuição das ciências humanas para uma orgânica da vida no interior e no exterior da célula”, sob pena de nos continuarmos a afastar “dos padrões recomendados e a insistir em esquemas condenados pela experiência”²⁷.

Em termos concretos, entendem então Lobo e Antunes que a casa rural “se construirá bem e de maneira racional, que a solução será simples e despida de retórica, [e] que, antes de atingir

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ Idem, pp. 40-41.

²¹ De facto, quer o processo da aldeia de Prados (MACHADO, J. L. P. - **Aldeia de Prados: Programa de Renovação Rural**), quer a entrevista que fizemos ao Arqt.º J. L. Pinto Machado (2013; transcrição na posse do autor), bem como conversas que tivemos com habitantes locais que beneficiaram da intervenção, permitem confirmar os referidos termos dessa colaboração.

²² LOBO & ANTUNES, **Problemas...**, pp. 43. Itálicos como no original

²³ Idem, pp. 45 e 98. Refletindo preocupações idênticas às que ocupavam, coetaneamente, as equipas das Habitações Económicas (*vide* TAVARES, M. - Leituras de um percurso há habitação em Portugal. As Habitações Económicas – Federação das Caixas de Previdência, pp. 21-45).

²⁴ LOBO & ANTUNES, **Problemas...**, p. 47.

²⁵ Idem, p. 51.

²⁶ Idem, pp. 52, 56 e 58.

²⁷ Idem, pp. 58 e 61.

o supérfluo, garantirá o necessário”, em obediência à “melhor adaptação à construção progressiva”²⁸. Nesse sentido, a casa rural deveria ser beneficiada ou totalmente reconstruída, como acrescentará Machado, “não com as exigências funcionais e metodológicas que caracterizam a habitação urbana, mas apenas com a forma e a função que o trabalhador rural dela espera”²⁹, atenta assim, tanto àquelas que são as exigências próprias do habitar, quanto às exigências específicas das atividades agrícolas.

Finalmente com respeito aos *materiais, processos e elementos de construção* a adotar, Lobo e Antunes defendem o recurso aos materiais e à mão-de-obra tradicionais existentes em cada local, mas sem deixar de admitir o uso dos novos materiais e processos construtivos então em voga, “desde que respondam a exigências de economia e eficiência”³⁰.

1.2. Os problemas do mundo rural: da importância do planeamento à reafirmação da necessidade de ação imediata

No seu estudo, que, como referimos, é menos claro e menos preciso que o de Lobo e Antunes, Pinto Machado socorre-se não só, e tal como aqueles, de diversos exemplos internacionais, que refere abundantemente – França, Holanda, Alemanha, Suíça, Itália, Espanha e Israel –, e do trabalho que vinha sendo desenvolvido pela JCI no âmbito da Lei dos Melhoramentos Agrícolas³¹, o qual ia desde a colonização até ao acesso à propriedade rústica, passando, naturalmente, pela

“(…) assistência técnica e financeira oferecidas ao agricultor, pelo emparcelamento, pela valorização do ambiente rural, pela política de renovação das aldeias e pela beneficiação ou construção da habitação rural promovidas através do seu Serviço para o Bem-Estar Rural”³².

Surpreendentemente, incorpora também os conceitos de *quinta radiosa* e *centro cooperativo* (i.e. *aldeia radiosa*) propostos por Le Corbusier no início da década de 1930³³, os quais surgem assim referenciados num contexto, se não de todo inusitado, pelo menos inesperado³⁴. A intervenção nos domínios referidos, defende Pinto Machado, deveria traduzir-se num “programa rural” que compreendesse medidas capazes de (i) incrementar as condições de

²⁸ Idem, pp. 54-55. As ideias da construção progressiva ou evolutiva e da normalização de elementos da construção serão depois retomadas, por Lobo e Antunes, no mesmo estudo (*vide* pp. 66-69 e 71), a partir, quer de experiências desenvolvidas em Espanha, pelo Instituto Nacional de Colonización (INC), e Itália, pela Riforma fondiaria in Puglia e Lucania, quer da própria experiência da JCI.

²⁹ MACHADO, J. L. P., **Novas possibilidades para a modernização do «habitat» rural**, p. 85.

³⁰ LOBO & ANTUNES, **Problemas...**, p. 83.

³¹ Lei n.º 2.017, de 25 de junho de 1946.

³² MACHADO, **Alguns problemas...**, p. 75.

³³ *Vide* LE CORBUSIER - La ‘ferme radieuse’, le ‘village radieux’; e RAGOT, G. - La Ferme et le Village radieux de Le Corbusier. Nouvelle déclinaison du principe d’équilibre entre l’individuel et le collectif.

³⁴ E com direito a ilustração (*vide* MACHADO, **Alguns problemas...**, pp. 49-51). Note-se que antes de Pinto Machado, já em 1948 aquelas propostas tinham sido publicamente defendidas no nosso país, pelo arquiteto Guilherme Matos Veloso na tese que apresenta ao I CNA, ainda que de forma não tão explícita ou elaborada (*Habitação...*, p. 193). Importa referir, porém, que, nesses conceitos, o que Machado valoriza é mais a sua dimensão urbanística que a arquitetónica, já que, neste aspeto, a sua distanciação (tal como no caso de Lobo e Antunes) relativamente ao mestre franco-suíço é clara: (i) na recusa da transposição funcional e tipológica da habitação urbana para o contexto rural e do recurso à habitação coletiva nesse contexto; (ii) na rejeição das casas-tipo ou feitas em série; (iii) na importância atribuída ao contexto, e (iv) num entendimento mais orgânico da relação entre as funções habitacionais e produtivas da unidade de habitação rural, opondo à lógica da separação funcional lecorbusiana, uma lógica de integração ou articulação.

produção animal e vegetal, (ii) promover melhoramentos de ordem fundiária (abrangendo, entre outras, a área da construção rural), (iii) dotar as áreas rurais de infraestruturas e equipamentos públicos, (iv) intervir nos domínios das águas e florestas, (v) desenvolver o ensino e a investigação respeitantes e (vi) promover novos métodos de armazenamento e transformação, a modernização e a criação de novos equipamentos locais ou extensão dos existentes³⁵.

Depois de um enquadramento no qual, não apenas justifica a necessidade da intervenção, como também propõe que a mesma obedeça a um plano (que, pelas suas características, hoje diríamos *integrado*), Machado privilegia a questão da habitação rural e da *renovação aldeã*, considerando “a indigente indispensabilidade de se proceder ao franco estabelecimento (ou melhoria) das prementes condições de vida cívica, social e cultural a desenvolver nos pequenos aglomerados”, pois, adverte, sem “uma casa cómoda, higiénica e adaptada à forma de viver que possivelmente adquiriram nos ambientes para onde emigraram”, dificilmente se poderá travar o êxodo rural, quanto mais “estimular [...] o regresso aos campos”³⁶.

A situação descrita, seja a partir do conhecimento próprio ou do retrato que dela fazia o IHR, tornava premente a intervenção em aldeias que, embora “cheias de encanto e funcionais no movimento e na expressão”, se mostravam “caóticas quanto a conservação e quanto a composição estrutural”³⁷. Uma intervenção onde a erudição se deveria exercer no domínio da construção de forma a “impedir o declínio de técnicas locais e até mesmo valorizar processos de aplicação e o comportamento final dos materiais aplicados”³⁸, como também sugeriam Lobo e Antunes.

Também como Lobo e Antunes, Pinto Machado defende a elaboração de um regulamento específico para a habitação rural, considerando já então que o RGEU³⁹, “além de obsoleto no seu conteúdo, não se a amolda à realização prática da política de fomento da habitação rural”⁴⁰ reportando-se fundamentalmente à habitação urbana. Por outro lado, regista a inexistência, nas áreas rurais, de quadros técnicos com conhecimentos arquitetónicos, condição a que atribui o “rumo infeliz de soluções arquitectónico-urbanísticas que se têm consentido realizar por essas terras fora”⁴¹, revelando ter o Governo já tentado, ainda que em vão, solucionar o problema através do MOP⁴², e advogando a necessidade de “normas rígidas” que permitissem evitar os “vandalismos até agora praticados em parte do património nacional [...] sem qualquer espécie de finalidade, que não o interesse especulativo ou a concessão fundiária”⁴³.

³⁵ MACHADO, *Alguns problemas...*, pp. 60-61.

³⁶ Idem, pp. 78-79.

³⁷ Idem, p. 81. Remetendo para dados estatísticos de 1950, Machado esclarece que “nas zonas rurais apenas 73% das casas tinham cozinha, que apenas 18,3% dos alojamentos dispunham de cozinha e sanitários; que apenas 15,4% estavam providas de água domiciliária; que 40,8%, apenas, estavam dotadas de esgoto ou fossa; e, finalmente, que apenas, 30,9% possuíam luz eléctrica” (Idem, p. 79), números que não diferem muito dos apurados pelo censo de 1960, que o autor referirá, embora sem os cruzar, mais à frente.

³⁸ LOBO & ANTUNES, *Problemas...*, pp. 83 e 85.

³⁹ Regulamento Geral das Edificações Urbanas, aprovado pelo Decreto-lei n.º 38.382, de 7 de Agosto de 1951.

⁴⁰ MACHADO, *Alguns problemas...*, p. 115.

⁴¹ Idem, p. 116.

⁴² Ministério das Obras Públicas. O problema, como é sabido, só a partir de 1976 começará a ser resolvido com a criação dos Gabinetes de Apoio Técnico (GAT) e dos Gabinetes Técnicos Locais (GTL) (*Vide* PINHO, A. C. da C. - *Conceitos e políticas europeias de reabilitação urbana. Análise da experiência portuguesa dos Gabinetes Técnicos Locais*, Vol. II, pp. 836-837).

⁴³ MACHADO, *Alguns problemas...*, pp. 185-186.

A proposta de Machado conclui-se admitindo que as intervenções se façam de forma faseada, dando naturalmente prioridade às famílias sem quaisquer recursos económicos, sublinhando também, como Lobo e Antunes, a importância da colaboração das populações “interessadas” através do “oferecimento de mão-de-obra gratuita e por intermédio da prática do auxílio mútuo”⁴⁴.

Onde as propostas de Pinto Machado e de Lobo e Antunes se diferenciam é na importância concedida ao turismo. Reconhecendo o “forte incremento” que a atividade turística vinha revelando “em algumas zonas rurais do País” – dando como exemplo o Algarve –, Machado admite que “talvez seja de aconselhar que nessas zonas venham a ser recuperados alguns aglomerados rurais considerados de interesse turístico” ou “estrategicamente localizados”⁴⁵. O intuito seria equipar as habitações desses aglomerados “com modestas (mas razoáveis) dependências destinadas a receberem eventuais turistas, cuja bolsa lhes não permita alojarem-se em hotéis e pensões, hoje naturalmente dispendiosos”⁴⁶, proporcionando assim às populações rurais uma fonte de rendimento suplementar. Mais tarde, Machado, reportando-se em particular às zonas de montanha, retomará essa ideia insistindo ser “de interesse salientar a positiva contribuição que a política de turismo rural trará para a obtenção de rendimentos de vulto complementares aos auferidos pela actividade agrícola”. E cita-se do seu plano:

*(...) uma aldeia e a respectiva zona envolvente, quando possuidora de potencialidades turísticas, pode, e deve, ser transformada numa aldeia de interesse, se convenientemente equipada e se eficientemente localizada adentro de circuitos turísticos, previamente estabelecidos.*⁴⁷

A importância do modelo *integrado* (como hoje diríamos) de intervenção volta depois a ser implicitamente reafirmada por Machado ao defender que as intervenções não devem ser levadas a cabo de forma isolada, mas antes integrada num plano (de desenvolvimento regional) ou programa (rural) que abrangesse não apenas o (re)saneamento e a reorganização das aldeias, mas também “todo o conjunto e a todas as actividades inerentes à valorização e revivificação do meio rural”⁴⁸. Para tal, sugeria uma intervenção hierarquizada no âmbito da qual as ações se concentrassem em “aldeias-centro”⁴⁹ (figura 1) sujeitas a uma “cuidadosa” seleção, pois, como justificará mais à frente:

No que respeita ao arranjo das aldeias [...] não poderemos atuar em todas elas. Deverão, portanto, seleccionar-se justamente aquelas situadas em pontos-chave, transformando-as em aldeias-centros, tomadas como núcleos de influência dentre das que as cercam. Assim, apenas para as aldeias-centro seriam deslocados

⁴⁴ Idem, pp. 99, 118-121.

⁴⁵ Idem, p. 98.

⁴⁶ Idem, p. 155.

⁴⁷ MACHADO, J. L. P. - Os planos de urbanismo rural e de ruralismo, no contexto do planeamento territorial, p. 17. Esta ideia, que estava então sintonia com o que passava noutros países europeus desde a segunda metade dos anos 1950, só vingará em Portugal a partir do final da década de 1970, primeiro com o lançamento do programa experimental de turismo de habitação, em 1978, alargado a todo o país em 1982, e depois com o Programa de Recuperação das Aldeias Históricas, em 1994 (*vide* RIBEIRO, F. V. F. - **Práticas de reabilitação em áreas rurais. Contributos para uma metodologia de intervenção a partir da experiência dos programas de revitalização de aldeias em Portugal**, anexo a1.5).

⁴⁸ MACHADO, *Alguns problemas...*, pp. 94 e 96.

⁴⁹ *Vide* BARDET, G. - As aldeias-centros: pontos de apoio da estrutura rural renovada.

*todos os créditos e todos os esforços para que muito simplesmente se tornassem os nós e os pontos de apoio estratégicos da estrutura rural renovada.*⁵⁰

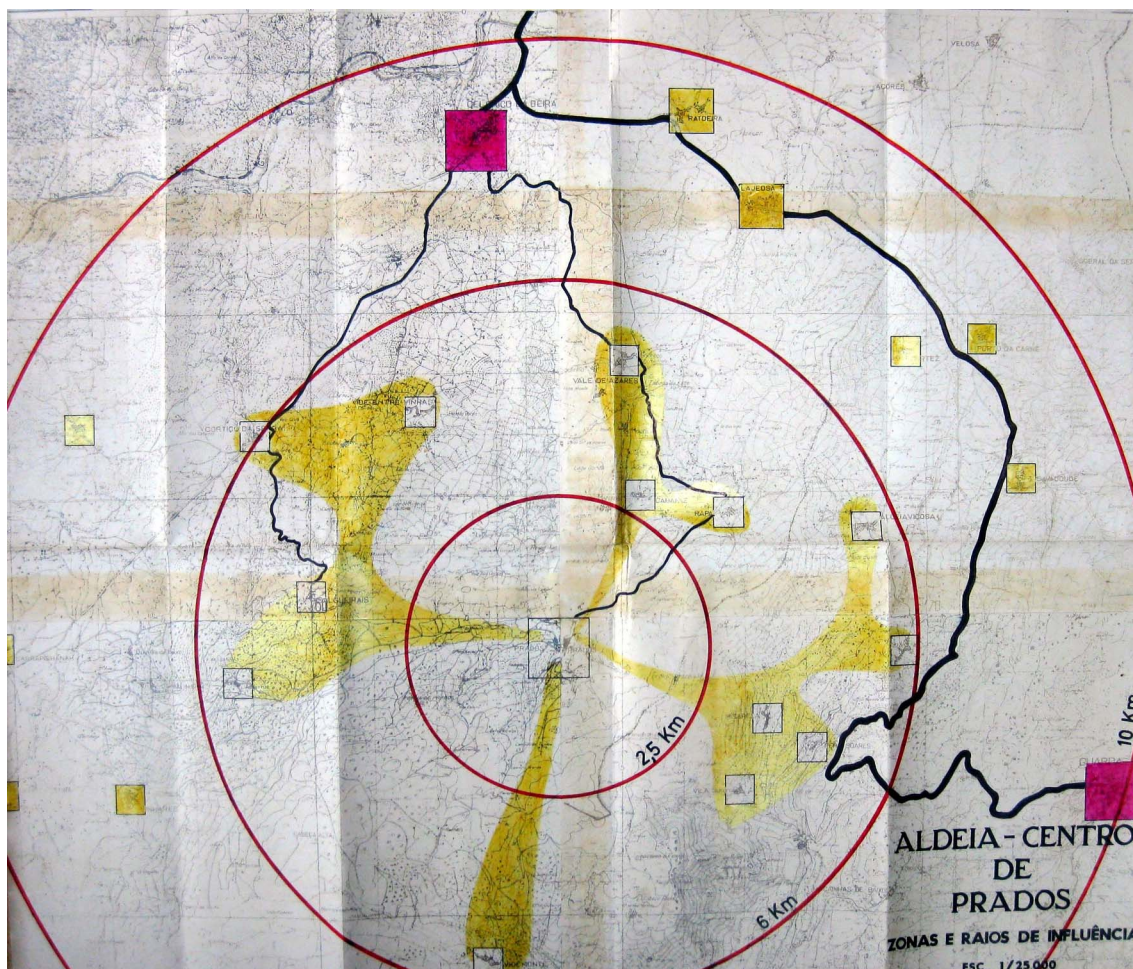


Figura 1- PRR, Aldeia de Prados: “Aldeia-centro de Prados: zonas e raios de influência”.
Fonte: MACHADO, *Aldeia...*, Vol. 8.

A questão do planeamento, que Lobo e Antunes abordam de forma mais esquemática, irá merecer maior desenvolvimento no estudo de Pinto Machado, que lhe dedica um capítulo específico. Assumindo que “os planos de urbanização de determinadas cidades não devem (nem podem) ignorar a existência das zonas rurais”, Machado defende então dever “o planeamento rural [...] ser considerado como um complemento do planeamento urbano” e “a maioria das aldeias [ter] de submeter-se a planos de ordem urbanístico-económicos”⁵¹. No âmbito do que designa como “Plano de Renovação Rural”, propõe então para as áreas rurais duas soluções distintas – uma de *proteção ou salvaguarda*, a outra de *produtividade ou colonização* –, de que “a defesa do ambiente rural”, o “aproveitamento dos recursos potenciais”, a renovação das aldeias e o turismo constituem alguns dos “meios que podem ser encarados na tentativa de valorização do nosso património rural”⁵². Neste modelo são retomados, uma vez mais, aspetos fundamentais de experiências similares desenvolvidas, em áreas rurais, na França, Holanda, Alemanha, Suíça, Itália e Espanha⁵³.

⁵⁰ MACHADO, *Alguns problemas...*, p. 334. Destaque nosso.

⁵¹ Idem, pp. 123-124 e 147.

⁵² Idem, p. 125-139.

⁵³ Idem, pp. 139-143.

Essa “renovação”, ou (re)saneamento, das aldeias deveria assim inserir-se num programa mais vasto, de “ordem social, higiénica e económica”, integrado e articulado, ou seja, exercido “através de um esforço conjunto de todos os organismos interessados”, que procurasse “multiplicar os empregos não dedicados à agricultura”⁵⁴, nomeadamente na indústria, atividade que Machado considera essencial para a fixação da população e desenvolvimento económico e social das áreas rurais.

Mais pragmática, porém, é a forma como é tratada a questão da viabilidade económica das aldeias a beneficiar, relativamente à qual Machado, afastando-se de uma abordagem patrimonialista e conservacionista mais estrita, reconhece “que grande número de aldeias não apresenta quaisquer perspectivas de valorização futura”, admitindo por isso poder “aceitar-se como irremediável o facto de que subsistem dezenas de aldeias que não têm qualquer razão de existência”⁵⁵. Por essa razão, defende ainda, a intervenção deveria focar-se, conforme já referido, de forma hierarquizada (que a escassez dos recursos disponibilizados pelo governo, de resto, também aconselhava ou determinava...) nos aglomerados que possuísem “assinaláveis recursos de desenvolvimento e expansão futuros, particularmente verificados pela sua importância relativa, não somente em relação aos demais aglomerados que o[s] cercam, mas também em razão dos potenciais aproveitáveis”, os quais deveriam ser selecionados criteriosamente em função de um inquérito a realizar “através de prospecção cuidadosa”⁵⁶.

1.3. Programa de Renovação Rural, 1960-1974: caracterização genérica e balanço possível

O PRR iniciou-se a título experimental no final dos anos 1950, nas aldeias de Vale do Couço, em Mirandela, e Rebordochão, em Vila Pouca de Aguiar⁵⁷. Tinha como objetivo “promover a renovação e o ressaneamento das aldeias”, não somente ao nível da habitação rural, de forma isolada, mas antes “encara[ndo] todo o conjunto e todas as actividades inerentes à valorização e à revivificação do meio rural”⁵⁸, assim indiciando os primeiros sinais de aproximação ao conceito de reabilitação integrada, configurando aquilo que, como vimos atrás, Machado designava como “Plano de Renovação Rural”.

Numa atitude algo voluntarista, pretendia-se intervir nas aldeias a beneficiar de forma que estas se tornassem capazes, uma vez renovadas e reequipadas, de se assumirem como “pólos de atracção [...] e centros nevrálgicos de uma estrutura rural transformada”⁵⁹. O programa além de prover a beneficiação das habitações, englobava um conjunto mais vasto de ações que iam desde:

(...) a abertura e correcção de caminhos vicinais, a assistência técnica prestada à construção de habitações e de edifícios de interesse colectivo, à execução de pequenos pontões, à assistência prestada às populações por arquitectos,

⁵⁴ Idem, p. 150.

⁵⁵ Idem, p. 151.

⁵⁶ Idem, p. 156.

⁵⁷ Cf. LOBO & ANTUNES, **Problemas...**, pp. 123-128 e 133-135.

⁵⁸ PORTUGAL, **Junta...**, p. 25.

⁵⁹ LEÓNIDAS, V. - **Para uma política de bem-estar rural**, p. 4.

*assistentes sociais e agentes rurais, à elaboração de esquemas de urbanização das aldeias renovadas, etc.*⁶⁰

Esta abrangência de domínios de atuação determinava a conjugação de esforços de outros organismos do Estado que não apenas a JCI – entidade a quem incumbia, através da sua Secção de Bem-Estar Rural⁶¹, criada para o efeito, a promoção das ações e o respetivo desenvolvimento –, designadamente: as direções gerais dos Serviços Elétricos, dos Serviços Hidráulicos, dos Serviços de Urbanização e da Secretaria Geral da Agricultura e ainda o Instituto de Assistência à Família, o Fundo de Fomento da Habitação, o Instituto Geográfico e Cadastral e a Junta de Ação Social⁶².

Da proposta de intervenção para cada aldeia, cujo processo era coordenado por uma Comissão de Melhoramentos local que agrupava um representante da JCI e dois representantes da população local, constavam: (i) uma lista geral dos chefes de família (onde se indicavam as respetivas possibilidades económicas, titularidade da habitação e interesse nas obras a efetuar), (ii) uma lista dos chefes de família sócios ou beneficiários da Previdência Social (a fim de aferir eventuais conflitos ou duplicações de apoios), (iii) uma lista dos proprietários que mantinham os seus fogos em regime de inquilinato (que, neste caso, não tinham direito a apoio); (iv) uma relação das fases de atuação a realizar em cada aglomerado, em função das dificuldades económicas de cada agregado familiar; (v) uma estimativa orçamental das obras a realizar; (vi) uma memória descritiva dos trabalhos a efetuar; e (vii) uma avaliação das necessidades do aglomerado no que respeita a redes de infraestruturas e equipamentos coletivos⁶³.

Os elementos que informavam cada processo eram recolhidos no âmbito dos três inquéritos realizados – ao *agregado familiar* (condições socioeconómicas), à *habitação* (características formais e funcionais, estado de conservação e condições de habitabilidade) e à *aldeia* (espaço público, infraestruturas e equipamentos) –, em função dos quais eram posteriormente identificadas as habitações carecidas de beneficiação, e em que grau, bem como feita a seleção e escalonamento das famílias a apoiar em função dos respetivos rendimentos e condições económicas.

Da análise dessa informação resultava uma proposta de intervenção que discriminava as ações a executar, quer ao nível individual (habitação), quer ao nível do aglomerado (espaço público, infraestruturas e equipamentos). Cada proposta de intervenção no edificado integrava uma *memória descritiva*, uma *estimativa orçamental*, um *caderno de encargos*, uma *planta de alterações* por cada piso (figura 2) e *modelos-tipo* de elementos construtivos (figura 3). As obras contavam com um apoio financeiro concedido ao abrigo da Lei de Melhoramentos Agrícolas, e através do Decreto-lei n.º 44.534, de 21 de agosto de 1962, e Decreto n.º 43.661, de 4 de maio de 1961⁶⁴, devendo os proprietários beneficiados assegurar, tanto quanto possível, o fornecimento de mão-de-obra e/ou materiais.

⁶⁰ PORTUGAL, *Junta...*, p. 27.

⁶¹ Em 1973, a Secção de Bem Estar Rural, uma das sete que compunham a II Repartição - Estudos e Projetos da JCI, contava ao serviço 6 arquitetos, 7 construtores civis, 5 desenhadores, 24 encarregados de obras, 2 datilógrafos e 1 contínuo (Idem, p. 28)

⁶² Vide PORTUGAL. J.C.I. - **Junta de Colonização Interna: exposição comemorativa do XXV aniversário: 24 de Abril de 1962**; PORTUGAL. J.C.I. - **Vila-verdinho: uma aldeia melhorada**; e PORTUGAL, *Junta...*

⁶³ Vide MACHADO, *Aldeia...*; e MACHADO, *Alguns problemas...*, pp. 170-171.

⁶⁴ PORTUGAL, *Junta...*, p. 24.

Até 1973, o programa alargar-se-ia a 70 aldeias, a maior parte das quais localizadas nas zonas interior norte e centro do país. Destas, todavia, apenas 39 viriam a ser efetivamente beneficiadas (figuras 4 a 7), abrangendo mais de 1400 habitações, ficando-se as restantes apenas pela fase de candidatura ou intenção (figuras 8 e 9), uma vez que, com o derrube do regime, em abril de 1974, e conseqüente extinção da JCI, em outubro do mesmo ano, o programa acabaria por ser, não só abandonado, como esquecido.

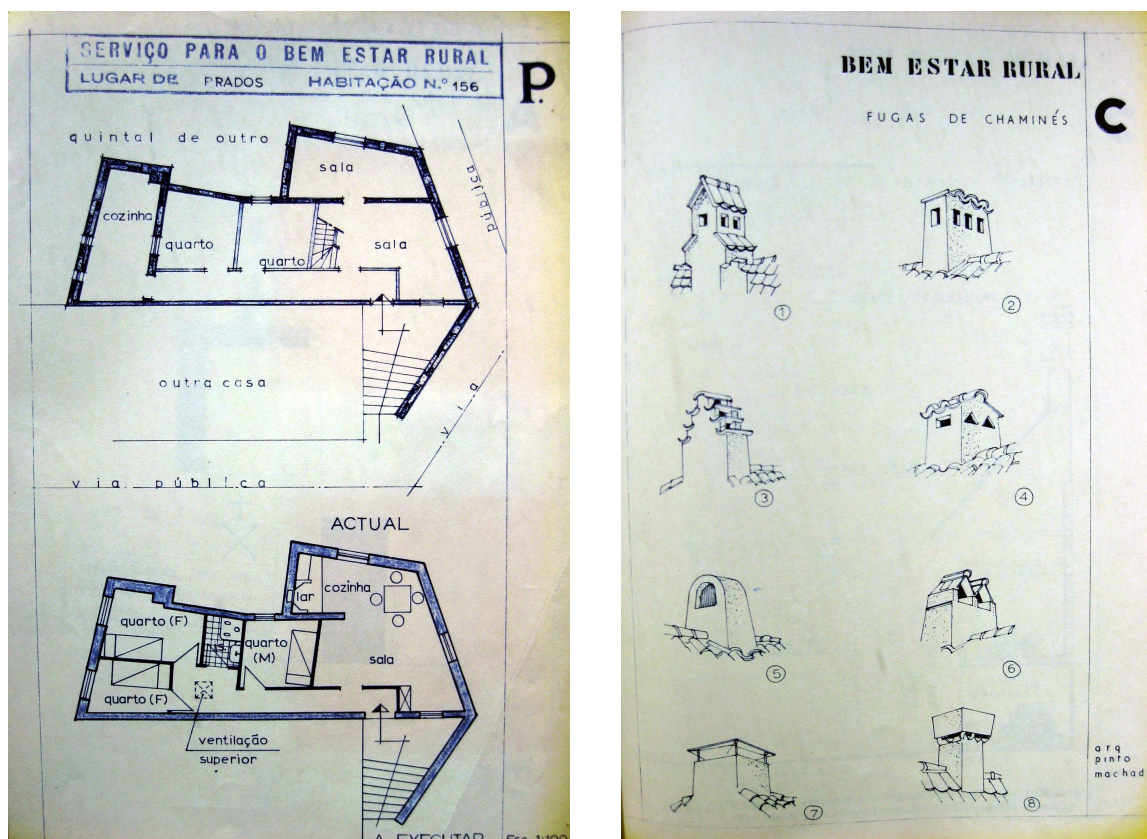


Figura 2 - (à esq.). PRR, Aldeia de Prados: “Habitação n.º 156: actual e a executar” – a criação de instalações sanitárias básicas, a eliminação de situações de promiscuidade (através da separação, por sexos, de quartos de cama) e a melhoria das condições de iluminação e ventilação (por via da abertura ou alargamento de vãos), eram algumas das preocupações fundamentais do programa.

Figura 3 - (à dir.). PRR, Aldeia de Prados: “Modelos-tipo: fugas de chaminés”.

Fonte: MACHADO, *Aldeia...*, Vol. 5.



Figura 4- (à esq.). Prados (Celorico da Beira): embora possa não ter sido este o caso, houve habitações que, dada a sua exiguidade face às necessidades familiares, foram objeto de ampliação em altura.

Figura 5- (à dir.). Póvoa de Mosqueiros (Santa Comba Dão): até 1973, terão sido beneficiadas nesta aldeia 64 das 125 habitações previstas em 1964, num investimento público global superior a 650.000 escudos (Vide MACHADO, *Aldeia...*; MACHADO, *Renovação...*; PORTUGAL, *Junta...*).

Fotografias: Vítor Ribeiro, 2013.

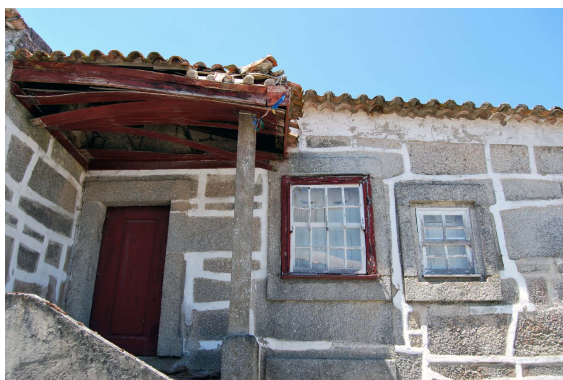


Figura 6- (à esq.). Salgueirais (Celorico da Beira): o refechamento e marcação das juntas da alvenaria e a normalização das caixilharias constituem, ainda hoje, dois dos aspetos mais distintivos das intervenções executadas no âmbito do PRR.

Figura 7- (à dir.). Vila-verdinho (Mirandela): “O largo da vila”, criado no âmbito da intervenção realizada nesta aldeia na primeira metade dos anos 1960, testemunha a abrangência do PRR, que, não se cingindo apenas ao edificado, também contemplava a intervenção no espaço público, infraestruturas e equipamentos.

Fotografias: Vítor Ribeiro, 2013.

Considerações finais

O desaparecimento do (ou grande parte do) arquivo da JCI⁶⁵ justifica, porventura, o facto de a literatura que aborda este período histórico – quer no âmbito mais genérico da História, quer no âmbito mais específico da Arquitetura e do Urbanismo – ser omissa relativamente às ações de *bem-estar rural*.

Apesar do muito que foi feito nas aldeias beneficiadas (ainda evidente, não obstante as profundas transformações ocorridas ao longo destas últimas cinco décadas), muito mais ficou por fazer, não só em termos de ação concreta, mas também no cumprimento de alguns dos

⁶⁵ De acordo com Machado (2013), “num incêndio” ocorrido no início da década de 1980, informação que não conseguimos porém confirmar através de outras fontes.

princípios cuja importância, quer V. Lobo e A. da M. Antunes, quer J. L. Pinto Machado entendiam ser fundamentais, como sejam:

- a) o *planeamento* de nível regional e local – que somente no final da década de 1960 “recebe um impulso consistente”⁶⁶ –, pois não só a ideia de desenvolver um “plano director” (figura 10) se ficou pela intenção, como o demonstra a planta respeitante que integra o processo da aldeia de Prados, onde o zonamento surge apenas esboçado (literalmente), como a seleção das “aldeias-centro” terá ficado longe de ser tão criteriosa como se pretendia⁶⁷;
- b) o investimento no *conhecimento do meio* como base para a definição de estratégias de intervenção, que, a avaliar pelo processo da aldeia de Prados, se terá cingido à caracterização genérica da aldeia e das suas necessidades e ao levantamento das características físicas de cada habitação – sem sequer estabelecer qualquer espécie de valoração quanto ao seu eventual interesse histórico/artístico – e das condições socioeconómicas de cada família.

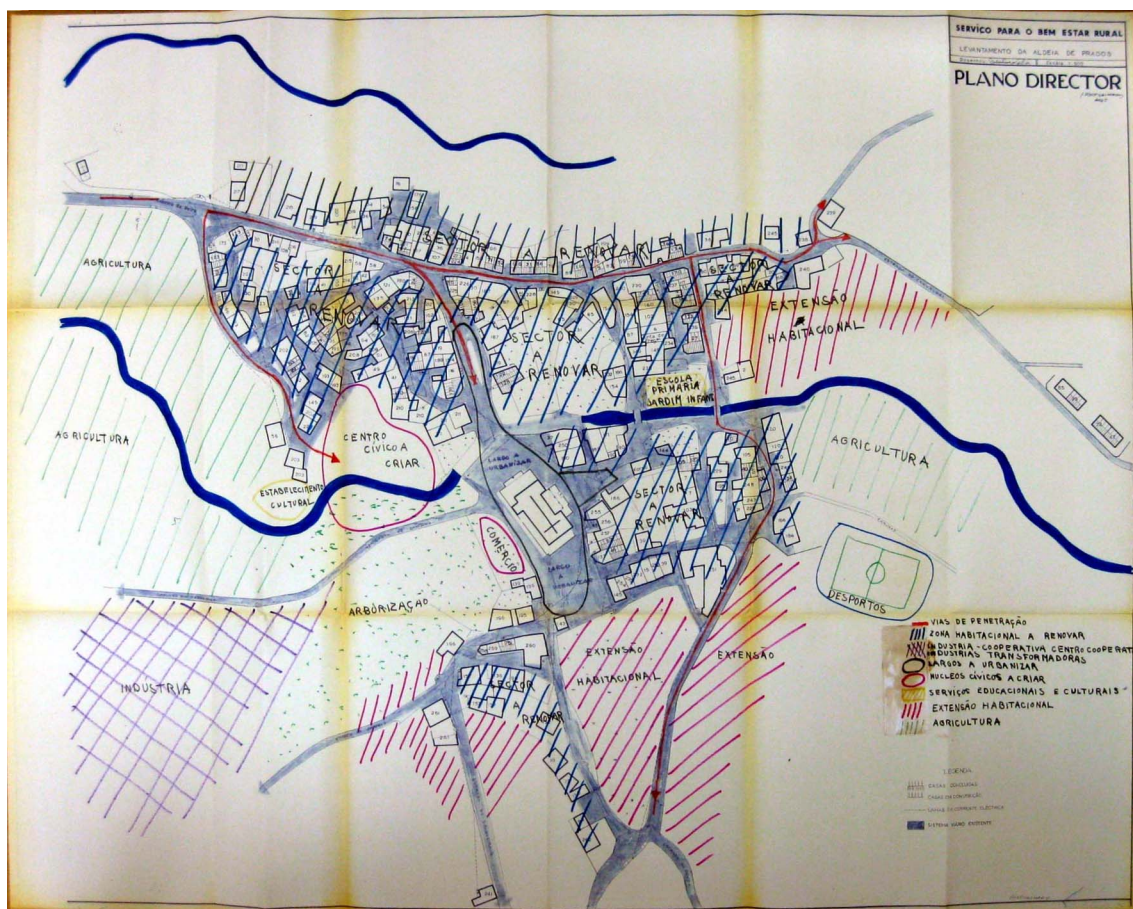


Figura 8- PRR, Aldeia de Prados: “Plano Director”. Fonte: MACHADO, *Aldeia...*; Vol. 7.

- c) a *experimentação formal* e a *normalização construtiva*, não se tendo detetado quaisquer sinais de que alguma vez se tenha recorrido às “casas-piloto” como forma de experimentação formal e construtiva ou a estudos tendentes à *normalização de um tipo de planta*, havendo no entanto que reconhecer a evidência, ainda perfeitamente observável nas aldeias beneficiadas, da *normalização de elementos construtivos*

⁶⁶ GASPAR, J., e SIMÕES, J. M. - O planeamento de âmbito regional. In *Geografia de Portugal, Vol. IV - Planeamento e Ordenamento do Território*, p. 209.

⁶⁷ Conforme nos referiu Pinto Machado (2013).

(particularmente, no que respeita às portas e janelas, os elementos que mais facilmente permitem identificar as habitações intervencionadas);

- d) a *regulamentação*, de que o único esboço ou proposta que encontramos (no processo de aldeia de Prados) diz respeito especificamente às “orientações a seguir, quanto à execução de uma política de Bem-estar Rural neste aglomerado populacional”⁶⁸, não tendo sido possível apurar se alguma vez chegou a ser efetivamente elaborado e aplicado qualquer *regulamento das construções rurais* – nessa ou em qualquer outra aldeia, beneficiada ou não.
- e) a importância atribuída ao *turismo* e a criação do que seria um proto-programa das aldeias históricas abrangendo aldeias de diversas regiões do país, propósito que nos foi revelado em entrevista por Pinto Machado (e duas publicações suas confirmam), mas cuja concretização está bem longe de se poder demonstrar, já que o tema é omissos nos documentos mais diretamente relacionados com as intervenções do PRR a que tivemos acesso.

Last but not least, para aquele que era o seu objetivo fundamental – combater o êxodo rural, em direção à(s) cidade(s) (e à emigração) contribuindo para a sua fixação das populações rurais através da melhoria do seu quadro de vida –, o Programa de Renovação Rural, do mesmo modo, aliás, que o processo de *colonização interna* (sendo a ambição deste ainda maior), revelar-se-ia ineficaz, como, de resto, as dinâmicas de rarefação demográfica, que se vinham já registando nas aldeias desde os anos 1950 acentuando-se nas duas décadas seguintes, se encarregariam de demonstrar.

⁶⁸ MACHADO, *Aldeia...*, vol. 6, art.º I.

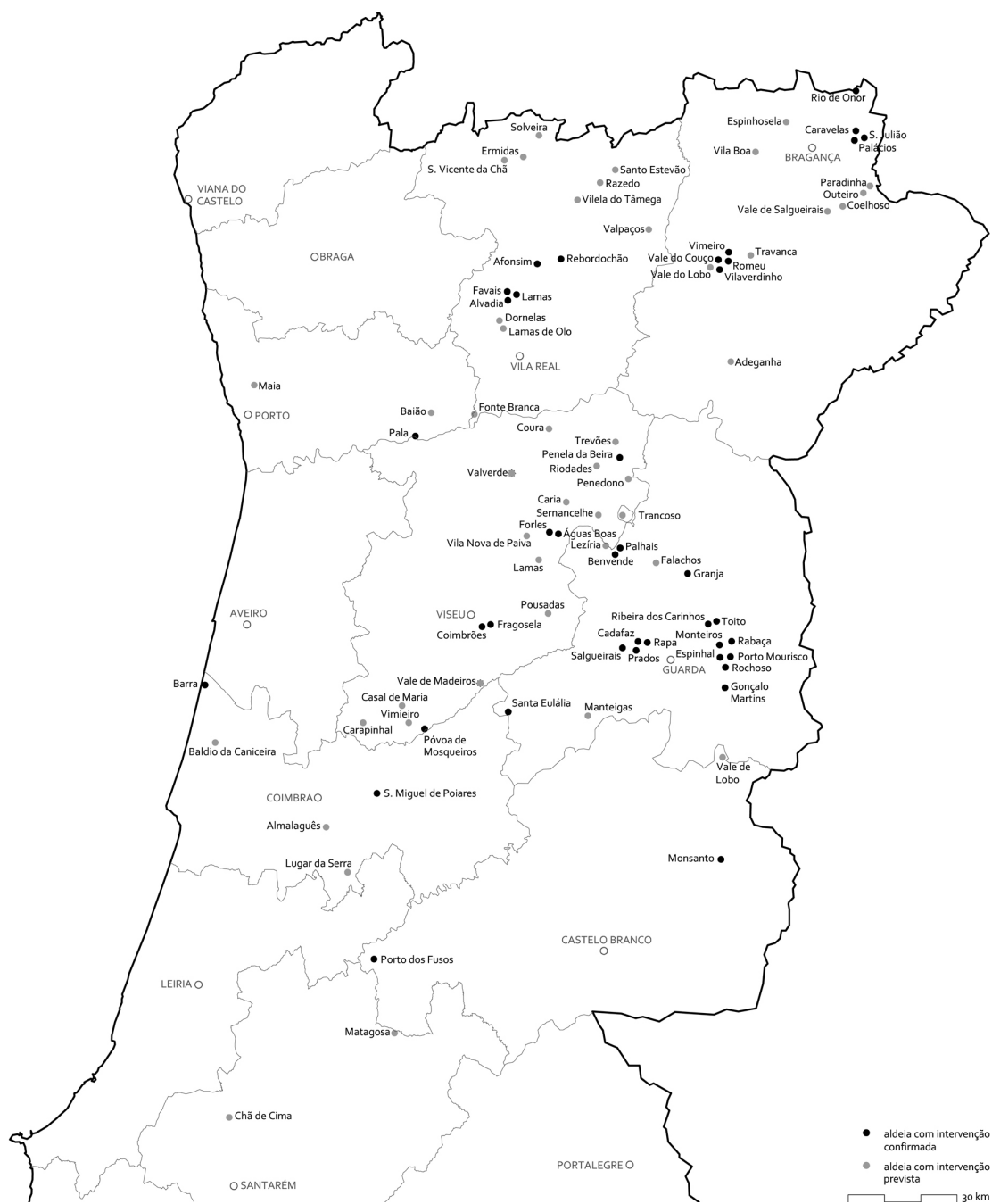


Figura 9- PRR: aldeias com intervenção prevista (em 1964) e executada (até 1973) – zona norte. Elaborado por Vítor Ribeiro. Fonte: MACHADO, *Aldeia...*; PORTUGAL, *Junta...*

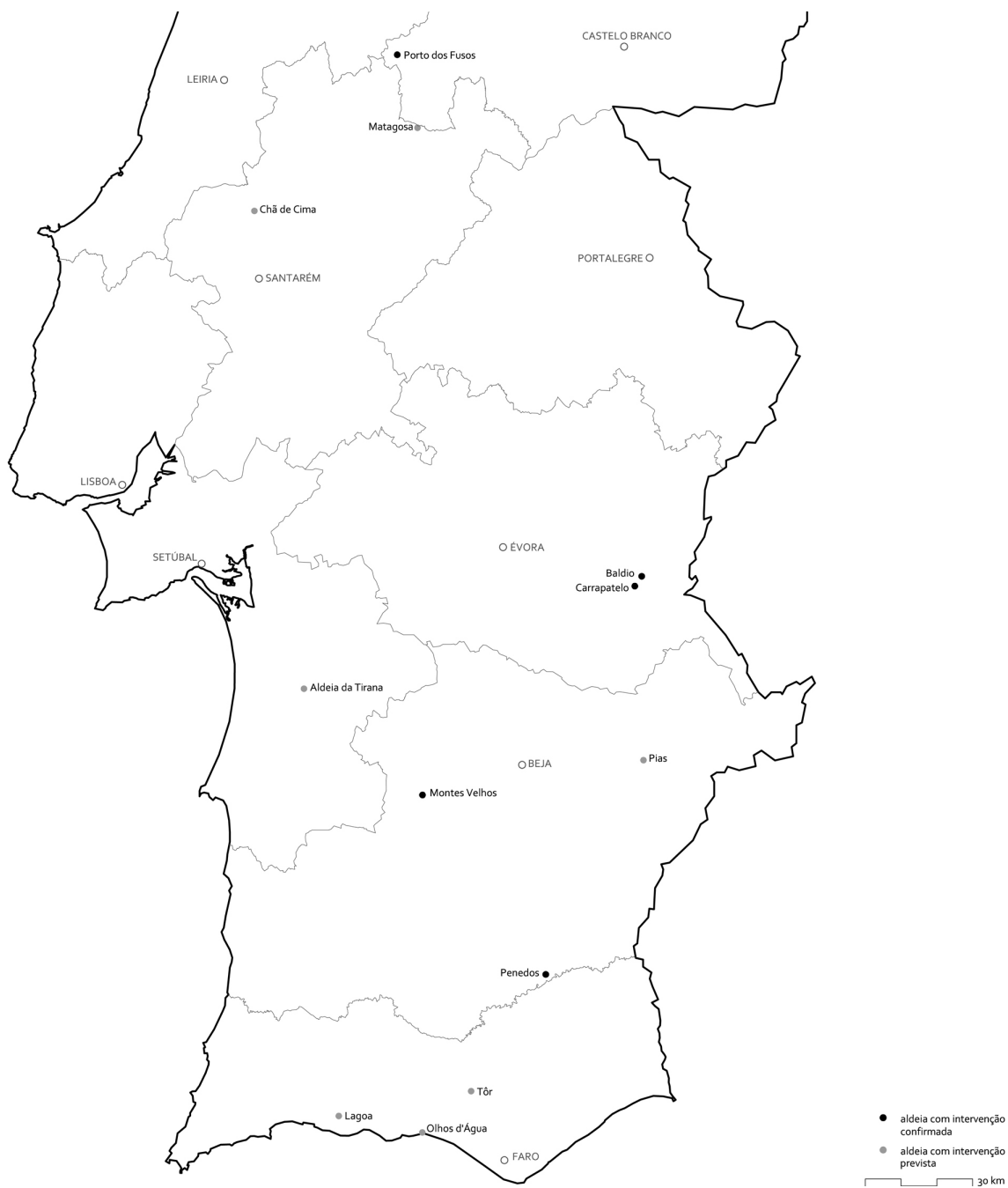


Figura 10- PRR: aldeias com intervenção prevista (em 1964) e executada (até 1973) – zona sul.
Elaborado por Vítor Ribeiro. Fonte: MACHADO, *Aldeia...*; PORTUGAL, *Junta...*

Bibliografia

- 1.º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso.** Lisboa: Gráfica Santelmo, [1948].
- BARDET, Gaston - As aldeias-centros: pontos de apoio da estrutura rural renovada. In **Binário: arquitectura, construção, equipamento**. N.º 28 (Jan., 1961), pp. 14-24.
- BARROS, Henrique de - **Inquérito à Habitação Rural - Vol. II**. [S.l.: s.n.], 1948.
- BASTO, E. A. Lima, e BARROS, Henrique de - **Inquérito à Habitação Rural - Vol. I**. [S.l.: s.n.], 1943.
- GASPAR, Jorge, e SIMÕES, José Manuel - O planeamento de âmbito regional. In **Geografia de Portugal, Vol. IV - Planeamento e Ordenamento do Território**. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2006, pp. 207-242.
- GOMES, Sérgio de Andrade (relator) - Relatório das teses apresentadas ao Tema II: O problema português da habitação. In **1.º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso**. Lisboa: Gráfica Santelmo, [1948], pp. 287-293.
- LE CORBUSIER - La ‘ferme radieuse’, le ‘village radieux’. In **L’Homme Réel**, N.º 4 (Abr., 1934), pp. 54-59.
- LEÓNIDAS, Vasco - **Para uma política de bem-estar rural**. Lisboa: [s.n.], 1971.
- LOBO, Vasco, e ANTUNES, Alfredo da Mata - **Problemas actuais da pequena habitação rural**. Coimbra: DGSU/CEU, 1960.
- MACHADO, José Luís Pinto - Os planos de urbanismo rural e de ruralismo, no contexto do planeamento territorial. In **Colóquio sobre Desenvolvimento Sócio-Económico da Zona da Cova da Beira**, realizado de 28 de setembro a 3 de Outubro de 1970 no âmbito das Comemorações do 1º Centenário da Covilhã Cidade. Covilhã: [s.n.], 1970.
- MACHADO, José Luís Pinto - **Aldeia de Prados: Programa de Renovação Rural** [documento policopiado]. Lisboa: Junta de Colonização Interna, 1964. 9 vol.
- MACHADO, José Luís Pinto - **Alguns problemas do mundo rural português**. Lisboa: MOP/CEUH, 1965.
- MACHADO, José Luís Pinto - **Entrevista a José Luís Pinto Machado, realizada por Vítor Ribeiro**, 2013. Transcrição na posse do autor.
- MACHADO, José Luís Pinto - **Novas possibilidades para a modernização do «habitat» rural**. Conferência proferida na Câmara Municipal de Penafiel, no dia 30 de novembro. Separata de “A Agricultura e o II Plano de Fomento”. Lisboa: Secretaria de Estado da Agricultura, 1961, pp. 323-335.
- MACHADO, José Luís Pinto - **Renovação aldeã: aldeias a renovar** [documento datilografado]. [S.l.: s.n.], 1971.
- MEDINA, João - Deus, Pátria, Família: ideologia e mentalidade do Salazarismo. In **História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias. Vol. XII: O “Estado Novo” - I. O ditador e a ditadura**. Amadora: Clube Internacional do Livro, 1997, pp. 11-142.
- PINHO, Ana Cláudia da Costa (2009). **Conceitos e políticas europeias de reabilitação urbana. Análise da experiência portuguesa dos Gabinetes Técnicos Locais – Vol. II** Lisboa: Universidade Técnica. Tese de doutoramento.
- PORTUGAL. Junta de Colonização Interna - **Junta de Colonização Interna: exposição comemorativa do XXV aniversário: 24 de Abril de 1962**. [Lisboa]: Ministério da Economia, Secretaria de Estado da Agricultura, 1962.

- PORTUGAL. Junta de Colonização Interna - **Vila-verdinho: uma aldeia melhorada**. Lisboa: JCI, 1963.
- PORTUGAL. Ministério da Economia - **Junta de colonização interna: síntese da sua organização e obra** [documento policopiado]. [Lisboa]: Ministério da Economia, Secretaria de Estado da Agricultura, 1973.
- RAGOT, Gilles - La Ferme et le Village radieux de Le Corbusier. Nouvelle déclinaison du principe d'équilibre entre l'individuel et le collectif'. In **In Situ** [Em linha]. N.º 21 (2013), s.p. Disponível em: <http://insitu.revues.org/10445>; DOI: 10.4000/insitu.10445 [acedido em maio de 2015].
- RIBEIRO, Fernando Vítor Félix - **Práticas de reabilitação em áreas rurais. Contributos para uma metodologia de intervenção a partir da experiência dos programas de revitalização de aldeias em Portugal**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2017. Tese de doutoramento.
- ROSAS, Fernando - **Salazarismo e fomento económico (1928-1948)**. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- TAVARES, Maria - Leituras de um percurso há habitação em Portugal. As Habitações Económicas – Federação das Caixas de Previdência. In **Habitação para o maior número. Portugal: os anos de 1950-1980**. Lisboa: IHRU e Câmara Municipal de Lisboa, 2013, pp. 21-45.
- VELOSO, António Guilherme Matos - Habitação rural e urbanismo. In **1.º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso**. Lisboa: Gráfica Santelmo, [1948], pp. 189-196.
- VITAL, António Lobão - A casa, o homem e a arquitectura. In **1.º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso**. Lisboa: Gráfica Santelmo, [1948], pp. 197-214.

O valor patrimonial do “Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitectura” (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)

Margarida Marino

ISCTE-IUL - DINÂMIA’CET-IUL
margaridamarino@gmail.com

Paula André

ISCTE-IUL – DINÂMIA’CET-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

O estudo *O valor patrimonial do “Ensaio sobre o espaço da/em Arquitectura” (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)* incide sobre o trabalho desenvolvido no âmbito do Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto – CODA de Pedro Vieira de Almeida, entregue em 1963, intitulado, na capa, *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. No *Ensaio*, a abordagem que o autor apresenta e a análise que propõe sobre o espaço em arquitectura, insere-se no contexto do debate arquitectónico da época, de procura de novos caminhos para uma mudança no paradigma estabelecido no Movimento Moderno, e da consequente necessidade de desenvolvimento da teoria e da crítica da arquitectura em Portugal.

Pretende-se estabelecer o *valor patrimonial* deste *Ensaio* para a cultura arquitectónica, fundamentado na sua importância para a historiografia da arquitectura portuguesa, e na sua publicação longo do tempo, que reflectem a excepcionalidade desse trabalho no quadro arquitectónico nacional. Nesse sentido, apresenta-se a relevância do *Ensaio* a partir dos estudos de diversos autores que destacam o CODA de Vieira de Almeida no panorama arquitectónico nacional da década de 60, e analisam-se as publicações do *Ensaio* na revista *Arquitectura*, entre 1963 e 1964, numa série de três artigos, dos quais o primeiro viria a ser reproduzido, em 2010, no livro *Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX*, versões parciais do trabalho que em 2011, seria publicado na íntegra pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo, seguindo o exemplar que consta do arquivo da ESBAP.

A reflexão que Pedro Vieira de Almeida estabelece no *Ensaio* prolonga-se pela sua obra, desenvolvendo-se ao longo da sua actividade teórico-crítica. Considera-se que o *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* constitui um testemunho das transformações do pensamento arquitectónico da segunda metade do século XX em Portugal, e é singular enquanto reflexão teórico-crítica sobre Arquitectura, importando assim, estabelecer a sua relevância para cultura arquitectónica nacional, e a pertinência da sua actualidade.

Palavras-chave

“Ensaio sobre o espaço da Arquitectura”, Valor patrimonial, Cultura arquitectónica, Teoria da Arquitectura, Pedro Vieira de Almeida.

Introdução

O presente estudo “O valor patrimonial do Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitectura (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)” insere-se no tema da cultura arquitectónica nacional da segunda metade do século XX, tendo como objecto de estudo o trabalho de Pedro Vieira de Almeida, apresentado no âmbito do Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto – CODA¹. Este, constitui o primeiro estudo do autor sobre o espaço em arquitectura, e é seminal no conjunto da sua obra, uma vez que a análise que apresenta vai-se revelando e desenvolvendo ao longo da actividade teórico-crítica de Vieira de Almeida.

Considera-se que o *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* é relevante, não só no conjunto da obra de Pedro Vieira de Almeida, como também no quadro da teoria e crítica da arquitectura em Portugal, e nesse sentido, propõe-se a leitura do Ensaio enquanto legado, teórico-crítico, que não só reflecte as questões debatidas no contexto arquitectónico da época, como também, apresenta uma reflexão arquitectónica que permanece actual e operativa. Assim, pretende-se estabelecer o valor patrimonial do *Ensaio* para a cultura arquitectónica nacional, entendendo-se, como é referido por Françoise Choay (1982)² que, de forma genérica, *património* é um bem herdado de uma geração e transmitido para as gerações futuras³ e *valor* prende-se com o reconhecimento em determinado objecto de uma mais-valia de interesse⁴. No entender de Celia Yáñez (2006)⁵ não existe um conceito de *património* “seja qual for o seu adjectivo, como objecto real em si mesmo. A realidade do dito conceito é inseparável de um juízo histórico ou crítico que, de entre muitos objectos que integram o ambiente humano, individualiza alguns nos quais reconhece um valor”⁶. A noção de *património* tem vindo a abranger uma maior diversidade de bens. Inicialmente, surge associado a bens do passado no qual é reconhecido valor artístico e/ou arqueológico, referindo-se mais concretamente à noção de *monumento histórico*⁷. A partir de meados do século XX, o conceito *património* torna-se mais abrangente, estendendo-se a todo o bem de *valor excepcional universal*, quer do ponto de vista científico, da conservação e beleza natural, que constitui o *património natural*, quer ao nível histórico, artístico, científico, estético, etnológico ou antropológico, que constitui o *património cultural*⁸.

¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Ensaio sobre o espaço da arquitectura**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1962, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.

² CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2010 (1982).

³ CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2010 (1982), p.11.

⁴ CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2010 (1982), p.227.

⁵ YÁÑEZ, Celia Martínez – **El Património Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización**. Granada: Universidade de Granada, 2006, Tese de Doutoramento.

⁶ YÁÑEZ, Celia Martínez – **El Património Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización**. Granada: Universidade de Granada, 2006, Tese de Doutoramento, p.35.

⁷ **Carta de Atenas. Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos**. Serviço Internacional de Museus, Atenas, 1931.

⁸ **Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural**. UNESCO, Paris, 1972.

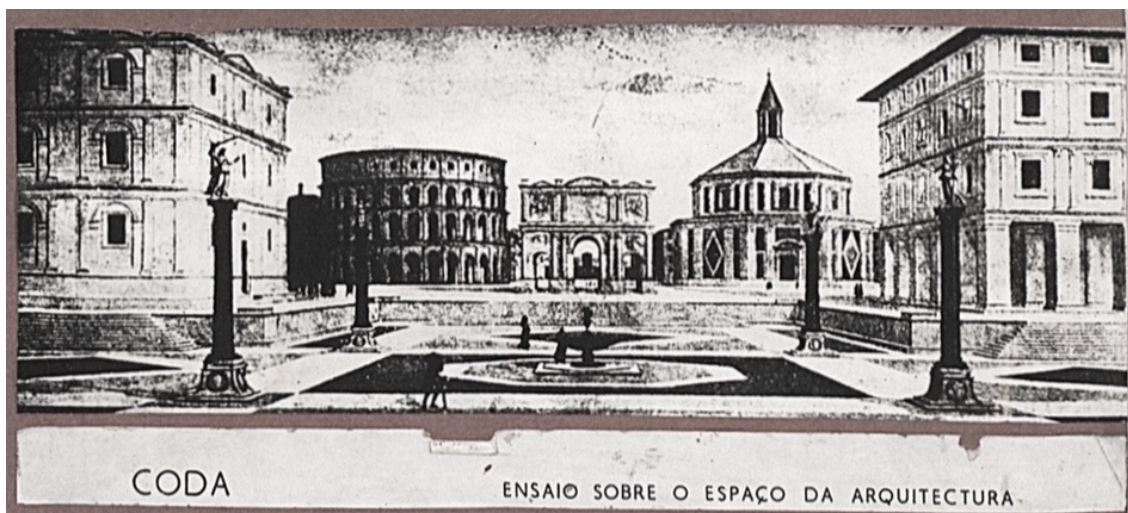


Figura 1 - Imagem que consta da capa do CODA de Pedro Vieira de Almeida (1963)

© Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>.

No sentido de estabelecer o valor patrimonial para a cultura arquitectónica do *Ensaio sobre o espaço da/em Arquitectura* de Pedro Vieira de Almeida, analisam-se estudos de diversos autores nos quais se destaca a relevância do *Ensaio* no quadro teórico-crítico da arquitectura nacional, assim como as versões publicadas do trabalho, relacionando a versão final entregue em 1962, na Escola de Belas-Artes do Porto, e posteriormente publicada pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo, em 2011⁹, com a publicação em três números da revista *Arquitectura*, entre 1963 e 1964¹⁰, e a versão publicada em *Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX* (2010)¹¹.

Assim, o presente estudo estrutura-se em dois pontos fundamentais: 1) *A relevância do Ensaio sobre o espaço da/em Arquitectura na historiografia da arquitectura portuguesa e para a cultura arquitectónica da segunda metade do século XX*, a partir de diversos autores que referem a importância do *Ensaio* no contexto arquitectónico nacional; e 2) *O(s) Ensaio(s)*, no qual se relacionam e analisam as versões publicadas desse trabalho.

Considera-se que o *Ensaio sobre o espaço da/em arquitectura*, constitui um estudo singular no panorama da teoria e da crítica da arquitectura em Portugal. Neste sentido, uma leitura orientada para o valor patrimonial do *Ensaio* visa revelar a sua importância no quadro teórico-crítico da *Arquitectura*, não só no contexto da década de 60 como também na actualidade.

⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011.

¹⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da arquitectura”. Revista *Arquitectura* 79,80 (1963), 81 (1964), pp.15-21; pp.3-14, 40; pp.29-38.

¹¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura”. In RODRIGUES, José M. (coord.), *Teoria e Crítica da Arquitectura: Século XX*. Lisboa: OASRS, Caleidoscópio, 2010, pp.489-501.

1. A relevância do *Ensaio sobre o espaço da/em Architectura* na historiografia da arquitectura portuguesa e para a cultura arquitectónica da segunda metade do século XX.

O *Ensaio sobre o Espaço da Architectura* de Pedro Vieira de Almeida, é relevante no quadro da história da arquitectura da segunda metade do século XX em Portugal. Diversos autores salientam a singularidade e importância do *Ensaio* no contexto de uma alteração do paradigma do Movimento Moderno na arquitectura nacional. No entender de José-Augusto França (2009)¹², Pedro Vieira de Almeida insere-se numa geração que “garantiu a necessária mudança de mentalidade na arquitectura nacional” até então presa a “posições estritamente racionalistas, funcionalistas”, que, no sentido de renovação do vocabulário moderno influenciada na obra de Alvar Aalto, de Frank Lloyd Wright ou no *brutalismo* italiano, procurava “definir em novos termos de crítica totalizante, atenta à variabilidade funcional e à adequação social e histórica”¹³. Nesse contexto, “jovens arquitectos formulam, pela primeira vez, juízos e apreços, criando uma crítica de arquitectura” que para tal contribui, a partir de 1958, a renovada revista *Arquitectura*. Segundo J.-A. França, “o tempo dos ensaios ou dos estudos mais aprofundados viria depois, mas por excepção”¹⁴, considerando que o “tratamento filosófico da arquitectura por via do espaço era, evidentemente, coisa nova em Portugal”, destacando a dissertação de final de curso de Pedro Vieira de Almeida, apresentada em 1963 na Escola de Belas-Artes do Porto. Para J.-A. França, o *Ensaio sobre o Espaço da Architectura* constitui uma “reflexão esteada em numerosas abonações, polemicamente consideradas no quadro dum pensamento pessoal que inovou, com espírito de modernidade erudita, nos trabalhos teóricos da especialidade, em Portugal”¹⁵.

No mesmo sentido, Ana Tostões (2015)¹⁶ afirma que, no quadro arquitectónico nacional, a partir de meados da década de 50, “a contestação ao paradigma e à ortodoxia moderna cria as condições para o ato inaugural crítico [...] no sentido do ensaio aberto, especulativo, como ainda não tinha acontecido entre nós”¹⁷. A autora refere o surgimento de uma nova geração de profissionais nascidos na década de 30, entre outros, Nuno Portas, Carlos S. Duarte, Pedro Vieira de Almeida, que vai estar “atenta à necessidade: de uma diferente adequação social e histórica; de criar perspectivas críticas polémicas que possam estruturar uma nova plataforma de trabalho”¹⁸.

¹² FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

¹³ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009, pp. 306-307.

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009, p.308.

¹⁵ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009, p.308.

¹⁶ TOSTÕES, Ana – *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Architectura Moderna Portuguesa*. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015.

¹⁷ TOSTÕES, Ana – *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Architectura Moderna Portuguesa*. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015, p.445.

¹⁸ TOSTÕES, Ana – *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Architectura Moderna Portuguesa*. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015, p.445.



Figura 2 - Capa da revista *Arquitectura*, 59, Julho de 1957 - 1º número da 3ª série.

© Biblioteca da Ordem dos Arquitectos.

Neste contexto, no qual a crítica começa a ser entendida como necessária no desenvolvimento de uma “terceira via” na arquitectura moderna, a Escola do Porto vai ser pioneira na aceitação de trabalhos finais de curso de índole teórico-crítica, até então de carácter prático, de projecto. A admissão de provas finais de natureza teórica encontra resistência na Escola de Lisboa, facto que leva Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, formados na ESBAL, a entregar e apresentar os seus trabalhos no âmbito do CODA, no Porto.

A abertura ao desenvolvimento de um estudo teórico como tese final no Porto, deve-se à “presença esclarecida” de Carlos Ramos, que entende a necessidade de enriquecimento da formação técnica do arquitecto através do conhecimento científico, “valorizando-se a reflexão teórica, a visão histórica e a consciência político-social do arquitecto”¹⁹.

O ambiente criado por Carlos Ramos na Escola do Porto (1952-1969), de relação entre Arquitectura e investigação teórica, vai permitir uma abordagem crítica aos temas arquitectónicos então debatidos, dos quais A. Tostões destaca, além do CODA de Nuno Portas²⁰, o *Ensaio* de Pedro Vieira de Almeida²¹, que considera apresentar questões que

¹⁹ TOSTÕES, Ana – *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015, p.452.

²⁰ PORTAS, Nuno – *Habitação Social, proposta para a metodologia da sua arquitectura*. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1959, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.

“seriam modelarmente equacionadas na crítica reflexiva às primeiras obras de Siza Vieira”²². A análise teórico-crítica da arquitectura de Pedro Vieira de Almeida, iniciada no *Ensaio*, tem continuidade nos artigos publicados na década de 60 nos quais, segundo A. Tostões, Vieira de Almeida “doutrinariamente aborda, fora do território específico interno da classe, temas relacionados com o espaço e a produção arquitectónica”²³.



Figura 3 - Capa do CODA de Nuno Portas (1959)
 © Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>.

No quadro arquitectónico nacional da década de 1960, Patrícia Pedrosa (2010)²⁴ considera que Pedro Vieira de Almeida, a par de Nuno Portas, são autores “cujos papéis na história da

²¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Ensaio sobre o espaço da arquitectura**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1962, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.

²² TOSTÕES, Ana – **A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa**. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015, p.452.

²³ TOSTÕES, Ana – **A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa**. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015, p.455.

²⁴ PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso**. Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento.

escrita sobre arquitectura em Portugal são incontornáveis”²⁵, considerando que as reflexões de Vieira de Almeida, e a “sua permanência como arquitecto produtor de crítica, de história e de teoria” será insigne no quadro arquitectónico nacional do século XX²⁶. Segundo P. Pedrosa, o *Ensaio* é relevante no tema do discurso crítico em Portugal nos anos 60 comparativamente a outros trabalhos de âmbito teórico da época²⁷, entendendo que “a posição de Pedro Vieira de Almeida apresenta-se como mais exigente e complexa nas relações existentes no espaço, [...]. Na avaliação que efectua e que reclama mais densidade de análise, refere a insuficiência das classificações do espaço como interior e exterior”, nas quais o autor define duas subcategorias, o espaço nuclear e o espaço complementar. Desse modo, para P. Pedrosa, a proposta espacial de Pedro Vieira de Almeida amplia “o vocabulário essencial a uma observação crítica mais completa”²⁸, propondo uma outra categoria, o espaço transição que, tal como refere P. Pedrosa, “é a este espaço, de transição, que Vieira de Almeida reconhece mais possibilidades de implicações”²⁹ para a arquitectura moderna.

No quadro da produção teórico-crítica da arquitectura, que vinha a desenvolver-se desde finais da década de 50, P. Pedrosa destaca a complexidade do texto de Pedro Vieira de Almeida, “com uma profusão de autores e obras tratadas [...] cuja publicação numa revista como a *Arquitectura* não deixa de surpreender. A tentativa de elevar o nível do publicado, e consequentemente o do leitor, ultrapassa, como a publicação deste conjunto de artigos, a velocidade capaz de regeneração da vertente culta dos arquitectos da época”. A autora considera que o *Ensaio* de Pedro Vieira de Almeida “é denso e procura estabelecer uma rede onde conceitos e modo de aproximação sejam estruturados e fixáveis” aspecto que entende tornar-se mais “claro e clarificador” na parte final do trabalho, em torno do espaço e a sociologia, tema que o autor acaba por não aprofundar mas que pretendia ser objectivo principal, contudo, segundo P. Pedrosa, “deixa pistas relevantes que apontam para a sensibilidade crescente para uma observação da arquitectura através dos pequenos gestos e das práticas do quotidiano”³⁰.

²⁵ PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso.** Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento, p.272.

²⁶ PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso.** Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento, p.273.

²⁷ Referência à obra de Fernando Távora - *Da Organização do Espaço* (1ª ed. 1962), sobre a qual Pedro Vieira de Almeida entender ser redutor a abordagem espacial que Távora estabelece.

²⁸ PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso.** Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento, pp.273-274.

²⁹ PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso.** Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento, p.274.

³⁰ PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso.** Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento, p.277.

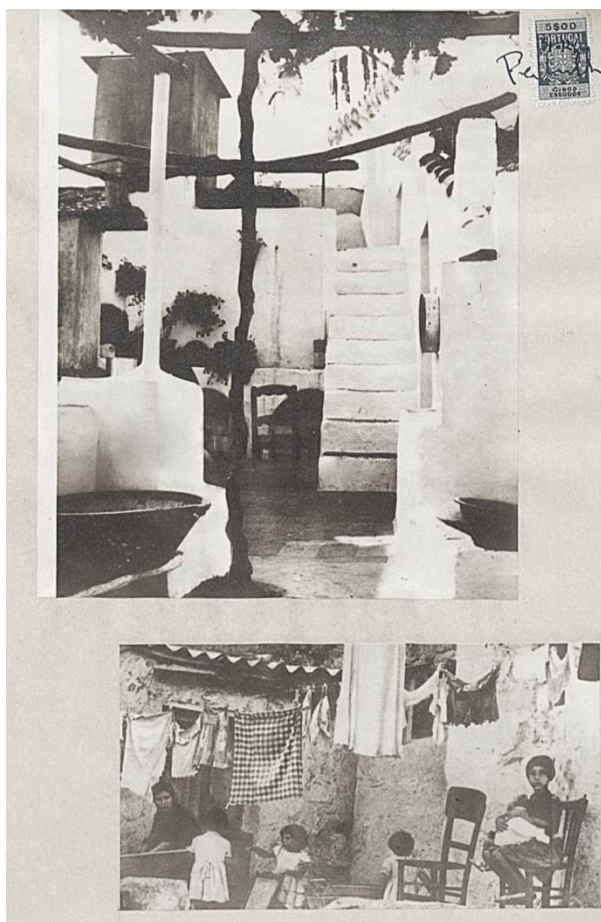


Figura 4 - Imagens de um pátio em Vila Viçosa e outro na Sicília presentes no *Ensaio sobre o espaço da Arquitectura*.

© Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>

De modo mais aprofundado, também Tiago Lopes Dias (2017)³¹ considera que “a análise de Vieira de Almeida afasta-se de uma concepção idealista ou metafísica do espaço e recusa a adopção de um método sintético na apreciação dos seus valores”³² aspecto que se reflecte nos esquemas desenhados à mão levantada que acompanham o texto, entendendo o autor que a essa representação esquemática por parte de Pedro Vieira de Almeida das obras de arquitectura nas quais se apoia denotam uma abordagem interpretativa, “uma abstracção intelectual de acentuado pendor crítico”³³. Para T. L. Dias, os “argumentos expostos no trabalho de Pedro Vieira de Almeida não resultam, portanto, de um trabalho de sistematização histórico ou teórico. A sua estruturação é levada a cabo tendo em vista a clarificação crítica e metodológica de aspectos decorrentes da prática arquitectónica”, assim, o “carácter experimental e aberto do ensaio, aludindo também à circularidade entre teoria e

³¹ DIAS, Tiago Lopes – *Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento.

³² DIAS, Tiago Lopes – *Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento, p.43.

³³ DIAS, Tiago Lopes – *Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento, p.44.

prática como necessária verificação e correcção desses mesmos argumentos”³⁴. Nesse sentido, T. L. Dias considera que o *Ensaio*, estrutura-se numa primeira parte “de carácter crítico-analítico que antecede uma segunda parte mais propositiva”³⁵.

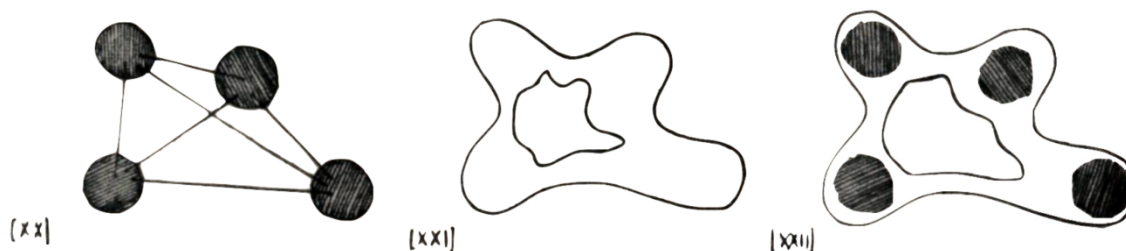


Figura 5 - Esquemas apresentados por Pedro Vieira de Almeida no *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. No primeiro esquema, o autor sintetiza a ideia de organização do espaço do século XIX, espaços núcleo isolados que comunicam através de um corredor. No esquema seguinte o autor pretende representar a “revisão radical” da ideia de espaço anterior, em que o espaço deixa de ser “confinado e passa a espaço fluido”. Por último, no terceiro esquema, Pedro Vieira de Almeida pretende demonstrar que a ideia de continuidade no espaço orgânico é necessária a existência de espaços núcleo. *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*, p.89.

© Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>

Segundo T. L. Dias, no *Ensaio*, Pedro Vieira de Almeida lança-se na intenção de “recuperar o protagonismo do espaço na arquitectura” no sentido de procurar “respostas para uma crise à qual atribua como sintoma mais grave a clivagem entre o amadurecimento técnico-formal e as premissas sociais que estavam na base do movimento moderno”, na qual entende uma atitude de compromisso de Pedro Vieira de Almeida no desenvolvimento do tema espacial da arquitectura, afastando da crítica espacial considerações preconcebidas e a “assinalar os equívocos que as analogias com outras manifestações culturais e científicas terão fomentado”³⁶.

Além dos autores citados, que destacam o *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* no contexto do debate e reflexão arquitectónica num momento de viragem iniciado em meados da década de 50, Rodrigo Ollero (2001)³⁷ realça a excepção do *Ensaio*, na época, entendendo que a reflexão teórico-crítica do espaço cruza-se com o entendimento do valor de identidade cultural na procura de um novo caminho para a arquitectura em Portugal, estando essa questão subjacente na interpretação da obra de Raul Lino, em 1970, na qual, segundo Paulo Pereira (2010)³⁸, Vieira de Almeida encontra fundamento da análise do espaço que inicia no *Ensaio* e desenvolve ao longo da década de 60.

³⁴ DIAS, Tiago Lopes – **Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida**. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento, pp.44-45.

³⁵ DIAS, Tiago Lopes – **Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida**. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento, p. 45.

³⁶ DIAS, Tiago Lopes – **Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida**. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento, p. 45.

³⁷ OLLERO, Rodrigo – “Letter to Raul Lino”. **The Cultural Identity in the Portuguese Architecture: The “Inquérito” and the Architecture of its Protagonists in the 1960’s**. Salford: Universidade de Salford, 2001, Tese de Doutoramento.

³⁸ PEREIRA, Paulo – **Raul Lino – Arquitectura e Paisagem (1900-1948)**. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2010, Tese de Doutoramento.

O *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* é um documento relevante para historiografia da arquitectura em Portugal, testemunho de um contexto específico, quer histórico quer cultural, de transformação do pensamento arquitectónico. A singularidade do *Ensaio* de Pedro Vieira de Almeida no panorama da época confere-lhe um *valor excepcional* para a cultura arquitectónica nacional do século XX.

2. O(s) Ensaio(s)

No *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*, Pedro Vieira de Almeida desenvolve a análise arquitectónica, teórica e crítica, num trabalho *ensaístico* no sentido em que o autor o entende, englobando “ideias base, de auto-exercício de faculdades, liberdade pessoal, esforço constante pela originalidade de pensar [...] uma necessidade de tudo tornar claro, um esforço de explanação que evite pontos obscuros”³⁹. Esta atitude reflexiva e crítica perante os temas da Arquitectura insere-se num período de esgotamento do paradigma técnico-funcionalista moderno e vai centra-se sobretudo na definição da função social do arquitecto, aliada às questões em torno da Habitação e da Cidade.

Neste contexto, a Escola do Porto vai distinguir-se da Escola de Lisboa a partir da visão Carlos Ramos, da necessidade do conhecimento científico e da investigação como suporte para a formação do arquitecto, aspecto que permitiu a Octávio Lixa Filgueiras apresentar em 1953 o primeiro trabalho teórico, de carácter de investigação, como prova final de curso, intitulado *Urbanismo: um tema rural*⁴⁰, ao qual se seguiu o CODA de Arnaldo Araújo, apresentado em 1957, *Formas do habitat rural – Norte de Bragança. Contribuição para a estrutura da comunidade*⁴¹.



Figura 6 - Capa do CODA de Octávio Lixa Filgueiras (1953)
 © Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da
 Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>.

³⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Ensaio sobre o espaço da arquitectura**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1962, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, p.1.

⁴⁰ FILGUEIRAS, Octávio Lixa – **Urbanismo: um tema rural**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1953. Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.

⁴¹ ARAÚJO, Arnaldo – **Formas do habitat rural – Norte de Bragança. Contribuição para a estrutura da comunidade**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1957. Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.

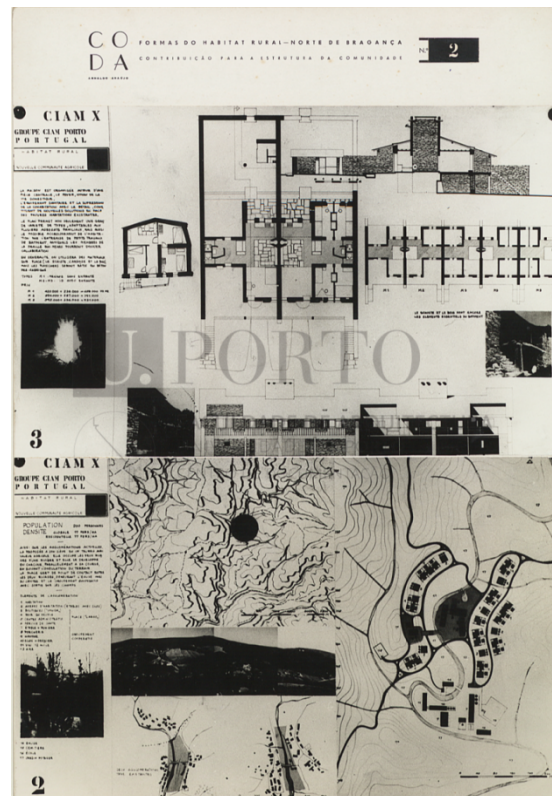


Figura 7 – CODA de Arnaldo Araújo, p.2 (1957)
 © Elaborado a partir do exemplar do Repositório
 Temático da Universidade do Porto –
<https://repositorio-tematico.up.pt>.

Em 1960, Nuno Portas apresenta a prova final no Porto, um trabalho teórico intitulado *Habitação social, proposta para a sua metodologia na arquitectura*, que não terá sido aceite na Escola de Lisboa, facto que leva também Pedro Vieira de Almeida a entregar o CODA na Escola do Porto.

Aliado às questões da habitação e do urbanismo, *pensar o espaço* torna-se nuclear na ação do arquiteto. Surgem, no Porto, outros trabalhos teóricos que precedem o *Ensaio* de Vieira de Almeida e aos quais o autor faz referência ao longo da análise, nomeadamente o CODA de Fernando Condesso, *Do Conceito de Espaço em Arquitectura*, apresentado em 1958, e o trabalho desenvolvido por Fernando Távora no âmbito das provas de agregação, intitulado *Da Organização do Espaço*, publicado em 1962, ambos da ESBAP.

O *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*, trabalho com o qual Pedro Vieira de Almeida obtém o diploma de arquiteto com nota máxima, é a primeira abordagem teórico-crítica do autor sobre o problema do espaço em arquitectura, e que vai desenvolvendo ao longo da sua obra. A análise espacial que o autor apresenta no *Ensaio*, é estruturante na interpretação crítica que estabelece da obra de Siza Vieira, em 1967⁴² e da obra de Raul Lino, em 1970⁴³,

⁴² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Un analisis de la Obra de Siza Vieira”. *Hogar y Arquitectura*, 68 (1967), pp. 72-76, e ALMEIDA, Pedro Vieira de – Uma análise da Obra de Siza Vieira”. *Arquitectura*, 96 (1967), pp.64-67.

⁴³ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino. Arquitecto moderno”. In AA.VV. - **Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 115-188.

pioneiras no contexto arquitetónico nacional, e também na análise do espaço urbano apresentada no texto “A Arquitectura do século XVIII em Portugal. Pretexto e argumento para uma aproximação semiológica”⁴⁴, de 1973, e “Forma e Imagem no urbanismo de 700 e 800”⁴⁵, de 1996.

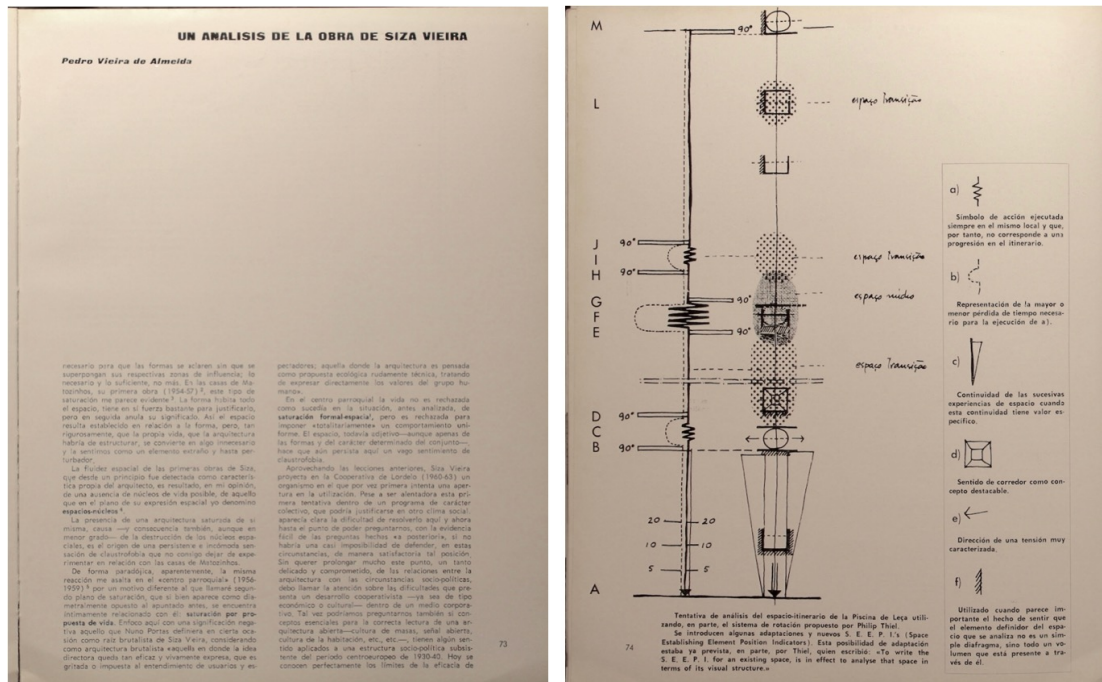


Figura 8 - Artigo de Pedro Vieira de Almeida “Un analisis de la obra de Siza Vieira”, publicado na revista *Hogar y Arquitectura*, 68 (1967) no qual o autor apresenta um esquema de análise do espaço-itinerário da piscina de Leça, a partir do sistema de rotação proposto por Philip Thiel (pp.73-74).

© Elaborado a partir do exemplar da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A reflexão sobre o tema do espaço em arquitetura, que Pedro Vieira de Almeida inicia no *Ensaio*, é retomada constantemente pelo autor, sendo seminal no conjunto da sua obra. Em 1964, no sentido de dar continuidade ao trabalho apresentado no *Ensaio*, o autor propõe desenvolver o estudo sobre as “influências dos valores espaciais propriamente ditos na vida social”⁴⁶. Durante a década de 60, publica o artigo “Da Utilidade Social da Arquitectura”, na revista *Análise Social*, em 1964⁴⁷, e a série de artigos intitulados “O «espaço-perdido» - proposta para a sua revalorização crítica”, no *Jornal Letras & Artes*, em 1965⁴⁸.

Mais tarde, Vieira de Almeida retoma a análise apresentada no *Ensaio*, num texto publicado em *Apontamentos para uma teoria da Arquitectura* (2008), intitulado “O Espaço da

⁴⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “A Arquitectura do séc. XVIII em Portugal. Pretexto e argumento para uma aproximação semiológica”. In *Separata da Revista Bracara Augusta*, vol. XXVII, Fasc.64 (76), Braga, 1973.

⁴⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Forma e Imagem no urbanismo de 700 e 800”. In *Estudos de História e Arte*. Lisboa: Vega, 1996, pp.261-266.

⁴⁶ Título segundo a proposta apresentada para Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, (processo BEP.C/1002). Estudo que segundo o autor vem no seguimento do tema do último capítulo do *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*, dando como referências Bruno Zevi e Octávio Lixa Filgueiras.

⁴⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Da Utilidade Social da Arquitectura”. *Análise Social*, vol. II, 6, pp.237-248 (1964).

⁴⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “O «espaço perdido» - proposta para a sua revalorização crítica”. *Jornal Letras e Artes*, de 27/01, 17/02, 26/05 e 4/08, p. 10 e 14; pp. 8-9; pp.8-10; pp.8-10.

Arquitectura”⁴⁹, no qual recupera as noções de espaço estabelecidas no CODA e que são estruturantes do seu último trabalho, desenvolvido no âmbito do projecto A “Arquitectura Popular em Portugal”. Uma Leitura Crítica, em 2010⁵⁰.



Figura 9 - Artigo de Pedro Vieira de Almeida “O «espaço perdido» - proposta para a sua revalorização crítica”, sobre o tema da habitação, publicado no *Jornal Letras e Artes* (1965), de 26 de Maio, pp.8-9.

© Elaborado a partir do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal.

No que se refere ao título, toma-se geralmente aquele apresentado na capa do CODA, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, contudo, na primeira página, o título surge mais longo, mais completo, designando assim, *Ensaio sobre algumas características do espaço da arquitectura e elementos que o informam*. Para tal, pode ter contribuído ser esse o título escolhido na publicação, de parte da dissertação de Vieira de Almeida, em três números da revista *Arquitectura*, entre 1963 e 1964, e utilizado em publicações seguintes, nomeadamente no livro que reúne textos de teoria e crítica da arquitectura, *Teoria e Crítica da Arquitectura*

⁴⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Espaço da Arquitectura”. In *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, pp. 67-76.

⁵⁰ O projecto A “Arquitectura Popular em Portugal”. Uma Leitura Crítica, foi desenvolvido entre 2010 e 2013, por Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia, e Pedro Vieira de Almeida que era o investigador responsável, até à data da sua morte em Setembro de 2011. Do trabalho desenvolvido pelo autor no âmbito deste projecto, foram publicados: ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: O propósito de uma investigação**. Porto: CESAP/CEAA, 2010; ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: Leitura crítica do Inquérito à Arquitectura Regional**. Caderno 1. Porto: CESAP/CEAA, 2010; ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: Leitura crítica do Inquérito à Arquitectura Regional**. Caderno 2. Porto: CESAP/CEAA, 2011; ALMEIDA, Pedro Vieira de – **A noção de espessura da parede na linguagem arquitectónica**. Porto: CESAP/CEAA, 2011.

– *Século XX*⁵¹; e publicação na íntegra, pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo, da Escola Superior Artística do Porto (2011)⁵².

A versão do *Ensaio*, entregue na Escola de Belas-Artes do Porto, segundo Maria Helena Maia, não é a versão final do CODA de Pedro Vieira de Almeida, uma vez que este o terá levantado, tendo-se perdido⁵³, e dessa forma considera-se a versão depositada no arquivo da ESBAP, como a original e referência na análise do documento.

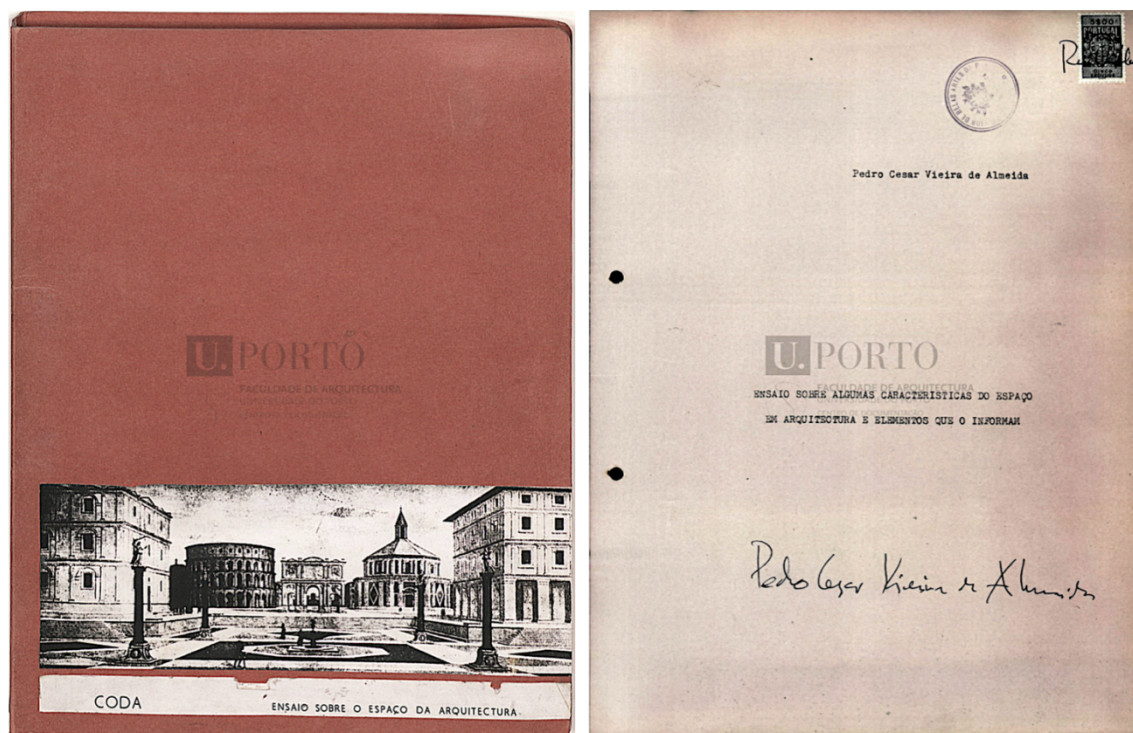


Figura 10 - Capa e primeira página do CODA de Pedro Vieira de Almeida.

© Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>

O Ensaio divide-se em duas partes. Na primeira Pedro Vieira de Almeida apresenta o enquadramento do tema, a partir da interpretação da noção de *espaço*. Na segunda parte, o autor constrói a sua proposta em torno do *problema do espaço em arquitectura*, que surge através da perda de significado do espaço na arquitectura do movimento moderno, e encontra respostas na história e na arquitectura tradicional. Nesse sentido, a abordagem teórica e analítica do espaço em arquitectura que Pedro Vieira de Almeida estabelece no *Ensaio* é relevante, uma vez que através da análise e proposta em torno de um tema nuclear na Arquitectura, constitui um contributo teórico-crítico no debate arquitectónico da época e operativo no desenho de projecto.

⁵¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura”. In RODRIGUES, José M. (coord.), *Teoria e Crítica da Arquitectura - Século XX*. Lisboa: OASRS, Caleidoscópio, 2010, pp.489-501.

⁵² ALMEIDA, Pedro Vieira de – *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011.

⁵³ MAIA, Maria Helena – “Esclarecimento Editorial”. In *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 7.

A importância do *Ensaio* de Pedro Vieira de Almeida, no contexto arquitectónico da época, traduz-se na divulgação desse trabalho pela revista *Arquitectura*⁵⁴, numa série de três artigos publicados entre 1963 e 1964. Na nota de edição presente no primeiro artigo, justifica-se a publicação “praticamente na íntegra” da tese de formatura de Vieira de Almeida, pelo “grande interesse de um problema essencial para a formação do arquitecto [...] e sobretudo por se tratar de uma contribuição original”. Refere-se ainda a complexidade do texto, resultado da procura do autor pelo “máximo rigor de conceitos” considerando o interesse do texto, no sentido de “suscitar a controvérsia saudável que os estudos sobre arquitectura, por mais polémicos ou diferentes que surjam, lamentavelmente não acordam”⁵⁵.



Figura 11 - Primeira página da primeira parte do “Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura” publicado na revista *Arquitectura*. Em *Arquitectura*, 79 (1963), p.15.

© Elaborado a partir do exemplar da Biblioteca da Ordem dos Arquitectos.

No que respeita ao texto publicado, este é uma versão parcial do CODA, constituído por excertos seleccionados por Nuno Portas⁵⁶, seguindo a estrutura inicial. Esta versão não apresenta uma divisão nomeada em partes, contudo, comparativamente ao texto original, a primeira parte surge substancialmente resumida e condensada no primeiro artigo⁵⁷. A relevância do conteúdo da segunda parte do CODA reflecte-se nesta publicação na revista *Arquitectura*, que ocupa o segundo e terceiro artigo⁵⁸, e corresponde, na íntegra, à versão original.

⁵⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da Arquitectura”. Revista *Arquitectura* 79,80 (1963), 81 (1964), pp.15-21; pp.3-14, 40; pp.29-38.

⁵⁵ Nota do editor da publicação. In “Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura”. Revista *Arquitectura*, 79 (1963), p.15.

⁵⁶ MAIA, Maria Helena – “Esclarecimento Editorial”. In *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 7.

⁵⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da Arquitectura”. Revista *Arquitectura* 79 (1963), pp.15-21.

⁵⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da Arquitectura”. Revista *Arquitectura*, 80 (1963), 81 (1964), pp.3-14, 40; pp.29-38.

As imagens e esquemas que acompanham o texto do CODA de Pedro Vieira de Almeida, são também reproduzidas na versão da revista *Arquitectura*, sendo que a imagem que consta da capa da tese do autor inicia o primeiro artigo publicado na revista. Nos artigos seguintes, o texto é acompanhado pelos mesmos esquemas que surgem no corpo do CODA, à excepção dos dois esquemas finais que não são reproduzidos nesta versão. No que se refere às imagens, estas apresentam diferenças, nomeadamente na disposição não correspondendo fielmente ao encadeamento original, aspecto que se pode considerar resultado da adequação gráfica para a publicação na revista, na qual as imagens acompanham o corpo do texto contrariamente ao que acontece no CODA, onde as imagens surgem isoladas, em páginas que vão intervalando o texto.

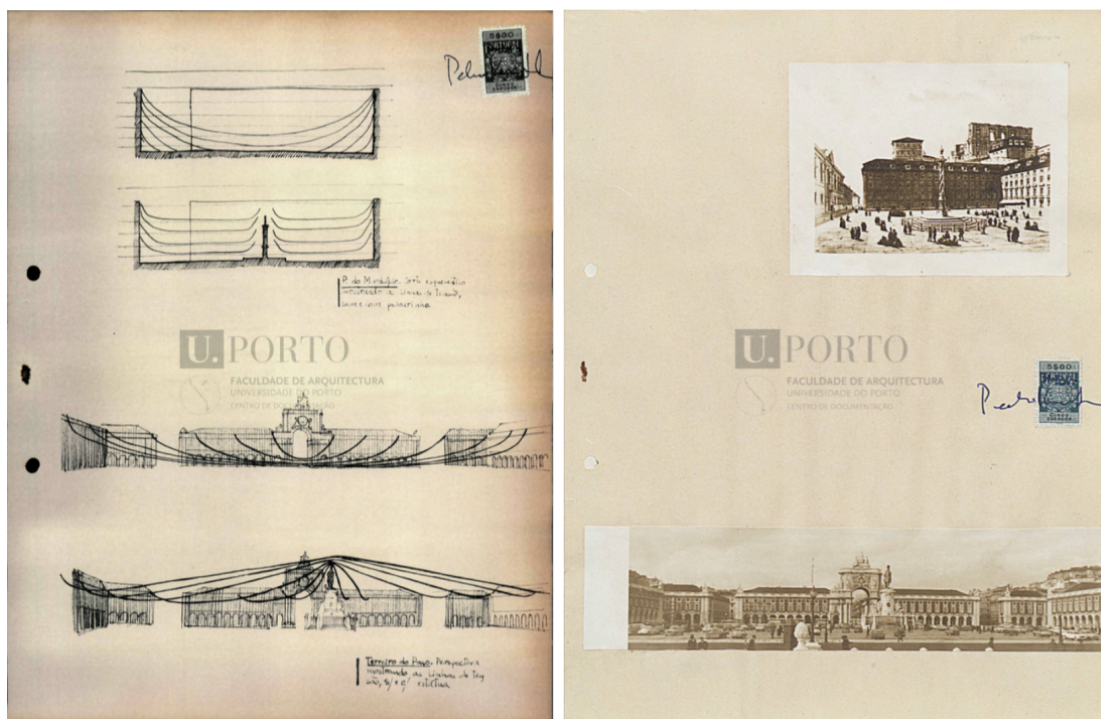


Figura 12 - Páginas do CODA com esquemas relativos à influência de um referencial na percepção espacial, que pode ser representada por linhas de tensão dos espaços. A análise representada nos esquemas (à esquerda) incide sobre a praça do município, com e sem pelourinho, (em cima) e o Terreiro do Paço, com e sem estátua (em baixo), apresentadas em imagens na página seguinte (à direita).

© Elaborado a partir do exemplar do Repositório Temático da Universidade do Porto – <https://repositorio-tematico.up.pt>

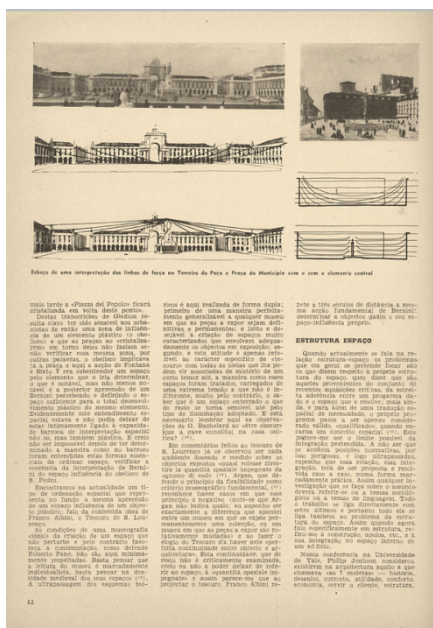


Figura 13 - Página onde são reproduzidos os esquemas e imagens referidos a cima. Em *Arquitectura*, 81 (1964), p.32.
 © Elaborado a partir do exemplar da Biblioteca da Ordem dos Arquitectos.

O primeiro artigo da versão do *Ensaio* publicado na revista *Arquitectura*⁵⁹, é reproduzido na íntegra no livro *Teoria e Crítica da Arquitectura - Século XX*⁶⁰, tendo, inclusivamente a nota do editor. A publicação de parte do *Ensaio* de Vieira de Almeida nessa obra reflecte a importância que o discurso teórico-crítico do *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* constitui no panorama arquitectónico do século XX, uma vez que integra o capítulo de ensaios da década de 60, de autores nacionais desconhecidos, nomeadamente Fernando Távora, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira. Nesse capítulo, são também publicados textos de autores relevantes no contexto internacional, tais como “A imagem da Cidade” de Kevin Lynch, “Notas sobre a síntese da forma” de Christopher Alexander, “Intenções em Arquitectura” de Christian Norberg-Schulz, “Complexidade e contradição na Arquitectura” de Robert Venturi, “A Arquitectura da Cidade” de Aldo Rossi, entre outros.

A publicação do *Ensaio*, em 2011, faz-se acompanhar por uma “nota prefatorial para a Tese de formatura”, escrita por Pedro Vieira de Almeida em 2000, quando pensou em publicar esse trabalho⁶¹. Nesta nota, o autor esclarece que a data oficial do *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*, é de 1963, sendo o “esquema da tese” de 1960-61. Em 1962, o trabalho estaria quase terminado, tendo adiado a entrega devido à greve académica desse ano, à qual aderiu.

⁵⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da Arquitectura”. Revista *Arquitectura* 79 (1963), pp.15-21.

⁶⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura”. In RODRIGUES, José M. (coord.), *Teoria e Crítica da Arquitectura - Século XX*. Lisboa: OASRS, Caleidoscópio, 2010, pp.489-501.

⁶¹ MAIA, Maria Helena – “Esclarecimento Editorial”. In *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 8

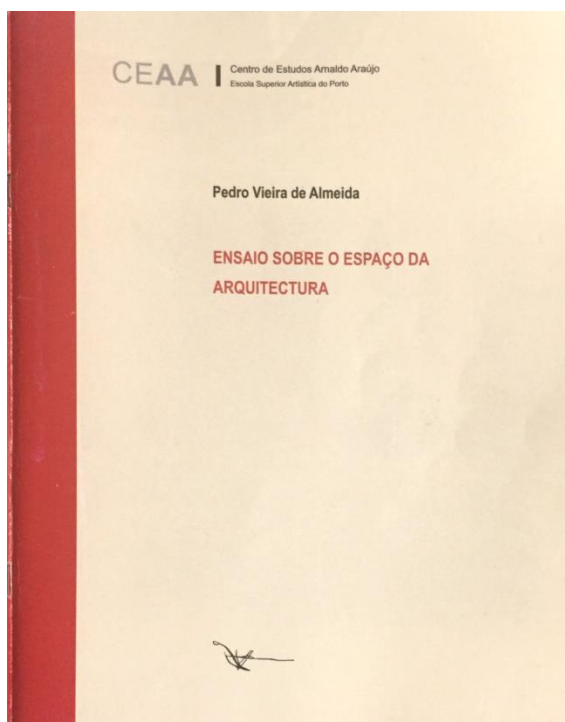


Figura 14 - Capa da publicação do *Ensaio sobre o espaço da Arquitectura*, pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo, da ESAP, 2011.

© Elaborado a partir da edição CEAA

No contexto arquitectónico dos anos de 1960, Pedro Vieira de Almeida considera que o esforço de uma teorização arquitectónica do tema do espaço, “não era entre nós nada desenvolvido, nem aceite escolarmente”⁶². Contudo, refere que o seu trabalho não fora um ato isolado no plano arquitectónico nacional daquela época, destacando como precedente o trabalho de Nuno Portas, *Arquitectura para Hoje*, publicado em 1964, em torno do tema da sociologia da habitação que, segundo Vieira de Almeida “revela uma reflexão que data dos finais da década de cinquenta e que foi fundamental para a qualidade teórica dos projectos que um pouco mais tarde nesse sector se começaram a desenvolver”⁶³. Destaca ainda o CODA de Fernando Condesso, de 1958, também em torno do tema do espaço em arquitectura e muitas vezes referido no *Ensaio*, que mesmo não concordando totalmente com a tese por ser “excessivamente filosófica, pouco operacional, na qual pretendia fundar uma ciência a «arquitectologia»”, considera apresentar a mesma “necessidade de encarar os fundamentos teóricos da linguagem arquitectónica”⁶⁴.

Nos anos 2000, Pedro Vieira de Almeida entende que o *Ensaio* “constitui com todos os defeitos e insuficiências, um documento da época. [...] uma tentativa ainda que inexperiente, de juntar num mesmo esquema operacional, espaços-volumes-pessoas, conformando aí, as

⁶² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nota Prefacial Para a tese de Formatura”. In **Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 9.

⁶³ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nota Prefacial Para a tese de Formatura”. In **Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 10.

⁶⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nota Prefacial Para a tese de Formatura”. In **Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 10.

bases de uma teoria global de arquitectura”⁶⁵. Quatro décadas depois de ter escrito esse trabalho, o autor considera “ter chegado o momento exacto para repor o problema do espaço na arquitectura, por razões críticas, e nas exactas bases em que o problema foi formulado nos anos sessenta, por razões históricas”⁶⁶, revelando o seu valor patrimonial, a importância teórico-crítica da questão do espaço na arquitectura em termos operativos e a actualidade da reflexão que propôs nos anos 60 do século XX no panorama arquitectónico do século XXI.

Considerações finais

O valor patrimonial do *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* de Pedro Vieira de Almeida prende-se por esse trabalho ser um documento exemplar da sua época, testemunho do contexto de debate arquitectónico e desenvolvimento da teoria e da crítica em Portugal, da procura de novos caminhos para a arquitectura moderna e ruptura com o paradigma técnico-funcionalista a partir das questões em torno da habitação, da cidade e da função social do arquitecto, que estão presentes no *Ensaio* e no seu propósito.

O seu “valor excepcional” encontra-se na abordagem singular que Vieira de Almeida estabelece sobre o conceito de *espaço em arquitectura*, numa proposta de significado mais complexa que aquela desenvolvida nos trabalhos que o precedem, tal como o CODA de Fernando Condesso, *Do Conceito de Espaço na Arquitectura* (1958), ou o ensaio de Fernando Távora, no âmbito da prova de agregação, *Da Organização do Espaço* (1962). No *Ensaio*, Pedro Vieira de Almeida recorre a diversos autores quer como fundamentação para análise que propõe, quer no questionamento de certas interpretações, constituindo um corpo de referências teóricas para o estudo do tema.

A interpretação de Pedro Vieira de Almeida, no *Ensaio*, prende-se com uma leitura mais profunda do *espaço* como elemento nuclear da Arquitectura, sendo relevante a reflexão filosófica de Gaston Bachelar sobre o espaço, na obra *A Poética do Espaço* (1957). Na análise que estabelece, o autor procura lançar linhas possíveis dentro da discussão arquitectónica, atenta a questões sociológicas, no encontro da Arquitectura com o Homem. Deste modo, Pedro Vieira de Almeida constrói uma interpretação profunda do *espaço em arquitectura* que se estabelece não só enquanto estudo teórico sobre o tema, mas sobretudo como operativo no debate da segunda metade do século XX e na prática arquitectónica, permanecendo actual no contexto arquitectónico dos nossos dias.

⁶⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nota Prefacial Para a tese de Formatura”. In **Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 10.

⁶⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nota Prefacial Para a tese de Formatura”. In **Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011, p. 11.

Bibliografia

- ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Ensaio sobre o espaço da arquitectura**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1962, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – Ensaio sobre o espaço da arquitectura. **Arquitectura** 79,80 (1963), 81 (1964), pp.15-21; pp.3-14, 40; pp.29-38.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de - Da Utilidade Social da Arquitectura. **Análise Social**, vol. II, 6, pp.237-248 (1964).
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – O «espaço perdido» - proposta para a sua revalorização crítica. **Jornal Letras e Artes**, de 27/01, 17/02, 26/05 e 4/08, p. 10 e 14; pp. 8-9; pp.8-10; pp.8-10.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – Un analisis de la Obra de Siza Vieira. **Hogar y Arquitectura**, 68 (1967), pp. 72-76.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – Uma análise da Obra de Siza Vieira. **Arquitectura**, 96 (1967), pp.64-67.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – Raul Lino. Arquitecto moderno. In AA.VV. - **Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 115-188.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de - A Arquitectura do séc. XVIII em Portugal. Pretexto e argumento para uma aproximação semiológica. In **Separata da Revista Bracara Augusta**, vol. XXVII, Fasc.64 (76), Braga, 1973.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Forma e Imagem no urbanismo de 700 e 800”. In **Estudos de História e Arte**. Lisboa: Vega, 1996, pp.261-266.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: O propósito de uma investigação**. Porto: CESAP/CEAA, 2010.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: Leitura crítica do Inquérito à Arquitectura Regional**. Caderno 1. Porto: CESAP/CEAA, 2010.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura. In RODRIGUES, José M. (coord.), **Teoria e Crítica da Arquitectura: Século XX**. Lisboa: OASRS, Caleidoscópio, 2010, pp.489-501.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: Leitura crítica do Inquérito à Arquitectura Regional**. Caderno 2. Porto: CESAP/CEAA, 2011.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – **A noção de espessura da parede na linguagem arquitectónica**. Porto: CESAP/CEAA, 2011.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – **Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2011.
- ARAÚJO, Arnaldo – **Formas do habitat rural – Norte de Bragança. Contribuição para a estrutura da comunidade**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1957. Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.
- CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2010 (1982).
- Carta de Atenas. Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos**. Serviço Internacional de Museus, Atenas, 1931.
- Carta de Veneza. Sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios**. II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, Veneza, 1964.
- Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural**. UNESCO, Paris, 1972.
- DIAS, Tiago Lopes – **Teoria e Desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida**. Barcelona: Universidade da Catalunha, 2017, Tese de Doutoramento.

- FILGUEIRAS, Octávio Lixa – **Urbanismo: um tema rural**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1953. Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.
- FRANÇA, José-Augusto – **A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)**. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- MONIZ, Gonçalo – **O Ensino Moderno da Arquitectura – A reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011, Tese de Doutoramento.
- OLLERO, Rodrigo – **“Letter to Raul Lino”. The Cultural Identity in the Portuguese Architecture: The “Inquerito” and the Architecture of its Protagonists in the 1960’s**. Salford: Universidade de Salford, 2001, Tese de Doutoramento.
- PEDROSA, Patrícia – **Habitar em Portugal nos Anos 1960: ruptura e antecedentes. Um caminho pelo interior do discurso**. Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 2010, Tese de Doutoramento.
- PEREIRA, Paulo – **Raul Lino – Arquitectura e Paisagem (1900-1948)**. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2010, Tese de Doutoramento.
- PORTAS, Nuno – **Habitação Social, proposta para a metodologia da sua arquitectura**. Porto: Escola de Belas-Artes do Porto, 1959, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto.
- TÁVORA, Fernando – **Da Organização do Espaço**. 5ª ed. Porto: FAUP, 2004.
- TOSTÕES, Ana – **A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa**. 1ª ed. Porto: FAUP, 2015.
- YÁÑEZ, Celia Martínez – **El Patrimonio Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización**. Granada: Universidade de Granada, 2006, Tese de Doutoramento.

Do Político ao Transcendente: Alteridade, Xamanismo e Ecologia na Arte Contemporânea

Daniela Cordovil

FCSH-UNL

daniela.cordovil@gmail.com

Paula Ribeiro Lobo

FCSH-UNL / IHA

ribeirolobo.paula@gmail.com

Resumo

Este artigo procura mapear as articulações entre estética, ecologia e transcendência na obra de artistas contemporâneos, a partir do diálogo com o xamanismo, o perspectivismo e o animismo. O xamanismo refere-se a cosmovisões ameríndias, nas quais se considera a possibilidade de perceber o mundo a partir de diversas perspectivas não-humanas, adotadas por animais, plantas e seres espirituais, que variam de acordo com o posicionamento destes seres no sistema cosmológico (Viveiros de Castro, 2002). As cosmovisões xamânicas têm atraído a atenção de artistas contemporâneos interessados em problematizar a relação entre seres humanos e o meio ambiente, à luz dos debates ecológicos. Neste artigo pretendemos abordar a influência do xamanismo e do animismo na arte contemporânea, a partir da análise de obras e de exposições realizadas entre 2010 e 2017. Pela comparação dessas propostas artísticas procurar-se-á enquadrar a ressurgência da temática do transcendente na arte do século XXI.

Palavras-chave

xamanismo, arte, ecologia, performance, alteridade.

Introdução

Este estudo procura compreender o lugar do sagrado na arte contemporânea, na sua relação com a política e a ecologia. Parte-se, para o efeito, de uma discussão sobre os deslocamentos que a noção de sagrado tem sofrido na sociedade ocidental em decorrência do processo de secularização, com a retirada gradual da religião do espaço público, deixando de interferir diretamente na política, na arte e na economia. Para Charles Taylor¹, o processo de secularização não significa um desaparecimento da crença no sagrado, mas uma recomposição das condições de crença, posto que a religião passa a ser relegada à esfera individual e não mais institucional. Como afirma Peter Berger², a religião tornou-se apenas mais um dos sistemas de plausibilidade possíveis que podem ser adotados na modernidade.

A secularização conduz também à racionalização, processo pelo qual se buscam cada vez mais explicações técnicas e científicas para os processos da vida quotidiana. Porém, a crença nestes argumentos racionais retira da vida o seu sentido profundo, antes conferido pelas cosmologias mágicas e religiosas. Por isso, a racionalização gera o desencantamento em relação ao mundo, ou seja, a sua perda de sentido³. Perante desse desencantamento que advém do papel da ciência, o sujeito moderno busca também o reencantamento, ou reintrodução da magia no mundo, o que para muitos artistas e intelectuais poderia ser alcançado através da arte.

Neste contexto, ganha força o conceito de espiritualidade, compreendida como o encontro do indivíduo com o sagrado, sem a mediação de instituições religiosas. A espiritualidade tende a ser percebida como uma experiência associada às sociedades ditas primitivas, arcaicas ou pré-modernas, nas quais a magia não se teria dissociado da vida quotidiana. Assim, o primitivo passou a ser visto como fonte do novo e de transformação social, com a religião e o sagrado a tonarem-se presentes no espaço público - já não a partir de vivências relacionadas com governos e igrejas, mas por meio de propostas ligadas a indivíduos ou grupos que tentam por essa via restaurar esse sentimento comunitário.

Apresentar-se-ão, ao longo deste texto, algumas propostas artísticas que procuram reintroduzir o sagrado na arte e as críticas que lhes têm sido feitas, analisando-se também várias exposições e práticas artísticas de anos recentes (pós-2010). O que se justifica por serem exposições e obras que revelam um crescente interesse em dialogar com temas e conceitos retirados do universo das religiões e das espiritualidades.

Arte, magia e encantamento em discursos curatoriais contemporâneos

Em 2016, a 32ª Bienal de São Paulo teve como tema *Incerteza Viva*. Centrada nos debates ecológicos e nas inquietações sobre o futuro da vida no planeta, também ali se discutiram questões políticas do contemporâneo como a diversidade social e cultural.

¹ TAYLOR, Charles - **Uma era secular**. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2010.

² BERGER, Peter - **O Dossel Sagrado. Elementos para uma Teoria Sociológica da Religião**. São Paulo: Paulinas, 1985.

³ WEBER, Max - A Ciência como Vocação. In: **Ciência e Política. Duas vocações**. 16ª ed. tradução de Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

De resto, a exposição dialogou e expandiu alguns temas já tratados na bienal de 2014, em particular a questão do engajamento e complementaridade entre arte e política, bem como a utilização de linguagens artísticas para construção de novas formas de ativismo.

Porém, o tema da incerteza e do indizível também pode ser lido sob uma perspectiva menos política e mais mística, como o indicam as inúmeras referências a noções retiradas do universo religioso - como “magia”, “encantamento”, “alquimia”, “animismo” e “xamanismo” -, presentes nos discursos de artistas e curadores. Como argumenta Claudia Linhares⁴ na sua tese sobre magia e arte, o discurso curatorial presente nas duas últimas bienais de São Paulo tangenciou implicitamente as questões da magia. Segundo a autora, o resultado foi “uma bienal sobre ‘coisas que não existem’, e faltou pouco para que se falasse abertamente de magia”⁵. Linhares demonstrou e analisou inclusive algumas das referências retiradas do pensamento mágico e místico, em especial da obra de Giordano Bruno, que influenciaram a concepção da 31ª Bienal, em 2014.

No material educativo produzido para a 32ª Bienal, o tema da ecologia destacou-se; sendo, porém, muitas vezes discutido com um contraponto de viés menos pragmático. Num dos cadernos educativos, intitulado *Cosmologia e Incerteza* e escrito por Milene Rodrigues Martins, apresentaram-se obras de Bené Fonteles, Koo Jeong e Mariana Castilho Deball, entrelaçando-se palavras da autora com trechos de entrevistas realizadas com os próprios artistas. E nestes textos o vocabulário científico divide espaço com temas provenientes dos universos místicos e religiosos, como transmutação da realidade, xamanismo e reencantamento do mundo⁶.

Na concepção da Bienal, o tema do encantamento e da relação entre magia, arte e ciência veio à tona nas articulações estabelecidas entre os artistas e os curadores, assim como nos diálogos que se estabeleceram com o público. Como pode ler-se no site da Bienal, acerca da descrição da obra *Ágora: Oca, Tapera, Terreiro* (2016):

“Dentro do Pavilhão da Bienal, [Bené] Fonteles propõe uma construção de teto de palha e paredes de taipa, materiais usados em habitações indígenas e caboclas. O título carrega o desejo de interligar vários tempos e conhecimentos, tendo o terreiro como referência a um espaço de celebrações e oferendas. A instalação abriga composições em que são usados materiais orgânicos, resquícios trazidos pelo mar, artefatos tradicionais e objetos coletados por Fonteles durante suas jornadas a diferentes regiões do país. Texturas, sons e cheiros compõem o ambiente, que abriga, em uma programação contínua, trocas entre o artista, músicos, xamãs, educadores e o público. O lugar e as práticas ali desenvolvidas são um convite para que todos atuem na transmutação da realidade e no reencantamento do mundo”⁷.

No interior desta instalação, Fonteles conduziu uma série de interações com o público inspiradas no xamanismo. Declarando mesmo, em entrevista ao jornal *Folha de São*

⁴ LINHARES, Claudia Rodriguez-Ponga. **Pequeno tratado sobre arte e magia**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

⁵ LINHARES, Claudia Rodriguez-Ponga. Op. Cit. P. 81.

⁶ Fonte: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2536>. Último acesso em 28/9/2018.

⁷ Fonte: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2536>. Último acesso em 28/9/2018.

Paulo, que se o chamaram para a bienal “é porque eles quer[ia]m outra coisa. Não é só o artista que estão convidando. Dizem que também sou um xamã”⁸.

O tema da arte política, por outro lado, também se tornou gradualmente mais presente nestas exposições. Segundo Sant’Ana, Marcondes e Miranda⁹, a Bienal de São Paulo tem evidenciado nas suas últimas edições uma propositada guinada no sentido da arte política e, no bojo dos protestos ocorridos em 2013 no Brasil, a 31ª Bienal, realizada em 2014, apresentou uma proposta de construção utópica fundamentada na busca de intervenção política e engajamento social:

“De acordo com análise qualitativa em etnografia da exposição e análise do catálogo da mostra, mais de 50% das obras exibidas faziam referência explícita a temas presentes no domínio da negociação política da esfera pública. Os conflitos que envolvem racismo, machismo, gentrificação e homofobia estão entre as práticas sociais questionadas por meio dos trabalhos apresentados”¹⁰.

No âmbito de uma parceria curatorial entre instituições portuguesas e brasileiras, a 32ª Bienal apresentou uma exposição¹¹ no Museu Serralves do Porto, realizada em 2017. Nesse mesmo ano, a Galeria Municipal do Porto exibiu *Quatro Elementos*, onde a temática da ecologia era o mote declarado do processo curatorial. Inspirando-se na linguagem aristotélica para propor um tratamento artístico da natureza, sob uma perspectiva “quase animista”, esta exposição foi estruturada a partir do convite feito a quatro curadores portugueses¹², ficando cada um deles responsável por selecionar obras que representassem um dos quatro elementos: ar, fogo, terra e água.

O catálogo de *Quatro Elementos* apresenta textos selecionados e outros escritos por cada um dos curadores para os elementos representados, tudo precedido por um ensaio visual com imagens que inspiraram o trabalho curatorial – com referências que vão de fotografias de verão nas praias portuguesas e dos incêndios florestais ocorridos em Portugal em 2017 até ao frontispício do livro *Against the Anthropocene*, sobre cultura visual e crise ecológica. O debate ecológico foi, de resto, a grande inspiração para a exposição, o que se confirma com a inclusão no catálogo de uma entrevista com as artistas Elizabeth Stephens & Annie Sprinkle, cuja prática artística e ativista as próprias designam como “sexecology”. Recorde-se que o trabalho destas artistas desafia o público a estabelecer uma relação de amor erótico com a natureza, contrapondo-se ao imaginário ecofeminista dos anos 60 e 70 do século XX, no qual a natureza era vista como equivalente a uma mãe e, portanto, distante de uma sexualização.

Assim como na 32ª Bienal de São Paulo, percebe-se na exposição *Quatro Elementos* a proposta de compreender a relação homem/natureza a partir de princípios que extrapolem os domínios da ciência convencional. Geralmente, a inspiração para esta

⁸ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1793633-para-ensaiar-vivencias-bene-fonteles-constroio-oca-em-braganca-paulista-sp.shtml>. Último acesso em 28/9/2018.

⁹ SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi - Arte e política: A consolidação da Arte como Agente na esfera pública. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 07.03, pp.825 – 849, dezembro, 2017.

¹⁰ SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. Op. Cit. p.834.

¹¹ *Incerteza Viva: Uma Exposição a partir da 32ª Bienal de São Paulo*, com obras de 14 artistas e colectivos.

¹² Ana Luísa Amaral (Água), Eduarda Neves (Terra), Pedro Faro (Fogo) e Nuno Faria (Ar).

compreensão é procurada em sociedades e universos conceituais não-ocidentais. Tal como se torna patente em trabalhos como os de Bené Fonteles - onde a figura do xamã, líder místico indígena, é a grande fonte de inspiração -, também na exposição *Quatro Elementos* é de assinalar o uso do termo “animismo” pelos curadores. O resgate da linguagem e de símbolos da alquimia medieval remete, assim, para um descontentamento com a maneira como a ciência contemporânea pensa o meio ambiente. E em todas estas propostas artísticas e curatoriais a justificativa da investida cosmológica ou espiritualista vem ao abrigo de um debate político, ambiental e ético.

Sobre os xamãs na Arte Contemporânea: o caso de Marina Abramović

Em 2010, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) apresentou *The Artist is Present*, retrospectiva da carreira de Marina Abramović. Durante três meses, o tempo que durou a exposição, a conhecida artista sérvia realizou uma performance que consistiu em sentar-se diante do público e olhar os visitantes nos olhos. A performance durou 716 horas e foi visitada por mais de 750 mil pessoas, que enfrentaram longas filas apenas para sentarem-se diante de Abramović.

Foi no decurso desta performance que a artista terá tido a ideia de criar o Instituto Marina Abramović (MAI, na sigla em inglês), que segundo a criadora pretende ser um espaço de colaboração e pesquisa sobre a arte da performance, promovendo o diálogo interdisciplinar entre os campos da arte, filosofia e ciência. Por enquanto o instituto apenas existe de forma virtual e itinerante¹³, mas tem como projeto possuir uma sede física. Uma das realizações de Marina Abramović e do MAI foi a exposição *Terra Comunal*, que ficou em cartaz em São Paulo, em 2015, no centro cultural SESC Pompeia. Nessa exposição se apresentou o Método Abramović, que consiste em levar o público a um estado de silêncio e quietude, por meio do uso dos objetos transitórios. Sendo que a proposta do método Abramović e do próprio Instituto consiste em construir espaços onde o público possa experimentar o exercício de olhar para dentro de si mesmo¹⁴.

O contato com cristais e o silêncio, proporcionado por aparelhos auditivos utilizados pelos participantes, é parte importante do referido método. No atual trabalho da artista, a proposta das suas performances consiste em fazer o público experimentar condições que não estão ligadas ao despertar de possíveis reações violentas – como veio a suceder em 1974 durante a sua performance *Rhythm 0*, na qual, entre os diversos objetos disponibilizados ao público, as armas e outros objectos capazes de infligir dor foram os mais utilizados contra Abramović, enquanto a artista permanecia em estado de absoluta passividade; após o final da performance, o público que participara ativamente retirou-se do local, não encarando nem interagindo com a artista quando esta saiu da sua posição passiva.

Em *The Artist is Present* a proposta consistiu no contrário: ao invés de utilizar o corpo da *performer* como um objeto, o público foi convidado a encarar Abramović como um ser humano, olhando-a nos olhos. Aqui, a artista oferecia a possibilidade do olhar, sem compromisso ou cobrança, tendo em vista que o público não é arbitrariamente sugestionado por nenhuma outra mensagem que não a do exercício da liberdade do

¹³ Fonte <https://mai.art/>. Último acesso em 28/9/2018.

¹⁴ Fonte <http://www.premiopipa.com/2015/03/marina-abramovic-realiza-mostra-no-brasil-com-a-participacao-de-ayrson-heraclito-mauricio-ianes-e-do-grupo-empresa/>. Último acesso em 28/9/2018.

olhar o outro e a si mesmo, sem precisar de chegar a um determinado fim ou de expor alguma conclusão.

Nesta perspectiva, o olhar não é possível de representar, pode ser apenas experienciado. O olhar invocado por Abramović é um olhar para dentro de si mesmo, semelhante ao que buscam os místicos por meio da meditação, do transe e da oração. Um olhar que reconhece a fragilidade do humano e procura transcendê-la por meio do autoconhecimento.

Demaria¹⁵ relaciona o trabalho de Abramović com a promoção de eficácia simbólica, termo cunhado por Lévi-Strauss¹⁶ para caracterizar os resultados de cura obtidos por xamãs nos seus rituais. Por se tratar de curas espirituais, Lévi-Strauss atribuiu a modificação do estado emocional e físico dos pacientes atendidos pelos xamãs à maneira como as ações dos xamãs dramatizam e simbolizam, por meio do ritual, os processos de adoecimento experimentados pelo doente. Neste sentido, a arte de Abramović poderá ser caracterizada como uma arte xamânica, tal como defende Denita Benishek: “ao tentar curar as divisões, unir os opostos e relembrar a sociedade, os xamãs e os artistas fornecem serviços à comunidade”¹⁷. De acordo com Benishek, artistas e xamãs poderão mesmo curar a sociedade, pois possuem a capacidade de ver além dos sentidos ordinários e de significar processos sociais.

A aproximação com temáticas místicas e espirituais é, aliás, sinalizada por Marina Abramović no documentário *Espaço Além* (2016), realizado por Marco del Fiori, sobre a viagem espiritual e mística da artista no Brasil¹⁸. Na primeira cena desse documentário vemos Abramović caminhando no interior de uma gruta e ouvimos em fundo sua voz, afirmando: “*I like to be in between*”. A expressão “*in between*”, que em português pode traduzir-se por “entre” ou “no meio”, pode referir-se neste contexto ao “entremundos”, um espaço entre diferentes dimensões do universo. Sistemas cosmológicos de diversas culturas acreditam na existência desses lugares, que não podem ser apreendidos pela experiência sensível, mas que podem ser visitados por pessoas especialmente preparadas. Em algumas culturas estas pessoas são designadas de xamãs.

Nas sociedades indígenas americanas, o xamã é aquele que possui a habilidade de transitar por diversos mundos e também possui a capacidade de “ver” o mundo da maneira como ele é “visto” por outros seres, animais, vegetais ou espirituais. Neste sentido, o xamã possui a capacidade de apreender a realidade sob diversos pontos de vista¹⁹.

¹⁵ DEMARIA, Cristina - The Performative Body of Marina Abramovic, Rerelating (in) Time and Space. **European Journal of Women's Studies**. Vol. 11, n. 3. 2004. Pp. 295–307.

¹⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. A Eficácia Simbólica. In: **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

¹⁷ BENISHEK, Denita - The Contemporary Artist as Shaman. **Revision**, vol 32, n. 2 & 3, Winter, 2015. P. 58.

¹⁸ As análises aqui apresentadas reconhecem as limitações dos dados apresentados pelo documentário para descrever o trabalho artístico de Marina Abramović, já que se trata de um diálogo interartes, onde um processo criativo referente à performance é documentado por meio do cinema. Neste sentido, é importante destacar o caráter de *auto mise-en-scène* do documentário, no qual a pessoa filmada produz-se a si mesma, fornecendo uma imagem intencional de si para as câmaras (Comolli, 2008, p. 56).

¹⁹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo - **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosaf Naif, 2002.

Além do título do documentário, a referência ao xamanismo está presente, de maneira explícita ou não, noutros momentos do filme. A caverna, ou gruta, é considerada como um portal onde o xamã deve entrar para encontrar os animais de poder, ou aliados místicos, que o auxiliarão nas suas jornadas de cura e de busca por conhecimento²⁰ (Harner, 1989). A cena de Marina Abramović caminhando por uma gruta surge tanto no início como no final do filme.

Espaço Além narra as diversas peregrinações da artista por lugares sagrados no Brasil como o Vale do Amanhecer²¹, as curas do médium João de Deus de Abadiânia²² e os terreiros de Candomblé em Salvador²³. No diálogo de Abramović com os sacerdotes que aparecem no filme, a artista posiciona-se como uma ouvinte e observadora de suas práticas. Muitas vezes é mesmo convidada a tomar parte nas atividades, negociando com os sacerdotes a sua participação - como quando é apresentada a João de Deus e este lhe pede que fique mais de um dia no seu templo.

Este tipo de arranjo é comum nas práticas de pesquisa etnográfica, em que o antropólogo precisa de negociar com o grupo pesquisado até onde lhe permitido ver e conhecer aquele universo cultural. Sendo este diálogo retomado no momento em que o antropólogo deve transpor os resultados do seu trabalho para o texto, segundo James Clifford²⁴ o desafio da antropologia contemporânea consiste em tornar o texto o mais dialógico possível, onde a escrita do antropólogo reflita de forma heterogênea as diversas vozes e universos culturais presentes numa pesquisa.

No caso do filme *Espaço Além*, também vemos um produto resultante de diversas dialogias: a voz de Marina Abramović em diálogo com o realizador e a equipa de produtores, e também a voz dos sujeitos com quem a equipe interage durante a sua viagem. No âmbito desta negociação, torna-se possível desvelar alguns aspectos do lugar do outro e do lugar do sagrado no processo criativo da artista.

Nas cenas iniciais do filme, o olhar de Abramović confunde-se com um mero fascínio pelo exótico. Conforme avança nas suas peregrinações, vemos a artista experimentar mais ativamente o sagrado que lhe é apresentado pelas populações com as quais convive. Após visitar vários médiuns e curandeiros, Abramović submete-se ela própria a uma sessão de xamanismo, sendo o seu corpo coberto de argila e de ervas para possibilitar um processo de cura pessoal. Por duas vezes a vemos também a ingerir a

²⁰ HARNER, Michael - **O Caminho do Xamã: Um Guia de Poder e Cura**. São Paulo: Cultrix, 1989.

²¹ Comunidade religiosa fundada por Neiva Chaves Zelaya, conhecida como Tia Neiva, em 1969 em Planaltina, Distrito Federal. A sua filosofia religiosa agrega elementos de diversas correntes como o espiritismo, esoterismo, teosofia e doutrinas orientais. Atualmente, o Vale do Amanhecer possui filiais em diversas regiões do Brasil e em várias partes do mundo (Oliveira, 2009).

²² João de Deus realiza curas por meio de tratamentos e cirurgias espirituais (realizadas enquanto o médium se encontra incorporado por espíritos), no seu templo situado nos arredores de Brasília, intitulado Casa Dom Inácio de Loyola, onde recebe milhares de visitantes, na sua maioria estrangeiros (Rocha, 2009).

²³ O Candomblé é uma religião afro-brasileira fundada em Salvador no século XIX, por escravos provenientes da região da Nigéria e Benim (Bastide, 2001). Atualmente existem centenas de terreiros (templos) de Candomblé em funcionamento em Salvador. Pela sua antiguidade e tradição alguns deles foram classificados como património histórico e tornaram-se também atrações turísticas.

²⁴ CLIFFORD, James - Sobre a autoridade etnográfica. In: Manuela Ribeiro Sanches (ed.) - **Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade**. Lisboa: Cotovia, 2005.

ayahuasca, bebida enteógena²⁵ utilizadas no xamanismo amazônico e cujo uso ritualizado deu origem à religião Santo Daime.

Nos terreiros de Salvador, Abramović fascina-se com a obra do francês Pierre Verger (1902-1996), fotógrafo convertido ao Candomblé durante as suas viagens entre o Brasil e África. Porém, ao contrário de Verger, Abramović não se iniciou nem se converteu a nenhum dos sistemas religiosos que experimentou no Brasil.

“Eu sou uma espécie de nômada moderno”, declara a artista. E é como este sujeito nômada que Abramović experimenta as espiritualidades brasileiras, recolhe elementos que lhe interessam em cada uma delas e os recorta de acordo com a sua conveniência, sem se iniciar ou filiar a nenhum deles. Esta atitude é típica da espiritualidade contemporânea, que não se prende a instituições e dogmas religiosos, e passa a ser uma livre construção individual do sujeito²⁶.

Ernesto Neto: o ténue limite entre o projeto político, o misticismo e o imaginário colonial

As armadilhas e contradições enfrentadas pela arte que adota uma perspectiva espiritual obtida a partir de um diálogo com a alteridade estão, de resto, bem ilustradas na obra e trajetória de um outro criador contemporâneo, Ernesto Neto, artista brasileiro cujo trabalho produzido a partir da colaboração com os índios Huni Kuin ganhou projeção internacional.

A partir da sua convivência com este povo indígena e no uso ritual da ayahuasca, Neto propõe instalações que utilizam padrões geométricos inspirado em grafismos indígenas e cujo universo sensorial remete o expectador para a experimentação tátil, visual e olfativa:

As matérias-primas básicas de Ernesto Neto costumam ser tecidos elásticos (que pendem do teto, como gotas); bolinhas de isopor (que preenchem partes deste tecido); e temperos (que conferem odor aos espaços). Com estes elementos, constrói ambientes envolventes que têm aspecto vivo, como amídalas ou vísceras.²⁷

Com base na sua colaboração próxima com os Huni Kuin, Neto proporciona aos visitantes das suas exposições a possibilidade de participarem em rituais com uso de ayahuasca, conduzidos pelos próprios indígenas. Tal como sucedeu na exposição *Histórias Mestiças* realizada no Instituto Tomie Ohtake, em 2014, em São Paulo, e na exposição *Aru Kuxipa | Sagrado Segredo* realizada em Veneza, em 2015. Em 2017, na Bienal de Veneza, Ernesto Neto representou o Brasil numa ala da exposição intitulada *Pavilhão dos Xamãs*, onde também foram celebrados rituais coordenados por indígenas Huni Kuin que atraíram grande atenção do público e da imprensa.

²⁵ O termo enteógeno foi proposto pelos próprios utilizadores da bebida e significa “Deus dentro”, para substituir a noção de alucinógeno, que significaria em última instância que as experiências obtidas por meio da bebida não são reais.

²⁶ HERVIEU-LÉGER, Danièle - **O peregrino e o convertido: a religião em movimento**. Petrópolis: Vozes, 2008.

²⁷ GOLDSTEIN, Ilana; LABATE, Beatriz Caiuby - Encontros Artísticos e Ayahuasqueiros: Reflexões Sobre a Colaboração Entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. **MANA** 23(3): 437-471, 2017. p.449.

Trabalhos como o de Ernesto Neto estão, todavia, sujeitos a críticas sob distintas perspectivas. Goldstein e Labate chamam atenção para a dificuldade de se respeitar questões de propriedade intelectual coletiva dos povos indígenas quando se propõe uma colaboração entre eles e artistas ocidentais. Existem também questões legais relativas ao próprio consumo da ayahuasca, que só é permitido no Brasil em contextos religiosos e chega a ser proibido em vários países da Europa.

Além da crítica ao chamado “lugar de fala” do artista, outra crítica muito comumente apontada e este tipo de arte pode ser resumida nas considerações de Bruno Marques acerca do trabalho das artistas Annie Sprinkle e Beth Stephens, que inspirou a exposição *Quatro Elementos*, no Porto. Ao analisar a performance realizada por Sprinkle & Stephens na *Documenta 14*, o autor afirma: “Apesar de suas boas intenções, o ecossexo resulta pedagógico, domesticado, convertido em um produto, numa experiência próxima do turismo cultural, do lazer e da diversão”²⁸. Ou seja, apesar de apelativa como experiência sensorial, esta arte tem pouca efetividade política.

Também Linhares tem criticado artistas que se tornaram amplamente conhecidos por fazerem referência a temas místicos e esotéricos, como Marina Abramović e Alejandro Jodorowsky:

Pode parecer que a única forma de se revincular a uma dimensão mágica na arte é vestir chapeuzinhos pretos de ponta, apunhalar cristos e se ungir em sangue. Mas, como temos visto neste capítulo, longe de serem sinais claríssimos de que o assunto sob tratamento é ‘o mágico’, acreditamos que esse tipo de comportamento pode simplesmente representar ou ilustrar clichês que se constroem sobre os mesmos preconceitos contra os quais eles pretendem se rebelar. Eis o motivo que nos impulsiona a agir com precaução e evitar, na medida do possível, esse tipo de ilustração dos clichês mágicos²⁹.

Como solução para evitar estas armadilhas, a autora propõe a busca de uma arte que construa uma relação com a magia a partir de pesquisa séria e construção de processos inspirados no pensamento mágico, ao invés da mera reprodução de estereótipos.

Nos casos que aqui brevemente analisamos, tratam-se de artistas cujo trabalho adquiriu uma certa notoriedade e legitimidade, dentro e fora do mundo da arte, por proporem formas de engajamento entre arte, vida e política por meio de um retomar de questões ligadas a um sagrado não-institucionalizado, encontrado na relação animista com a natureza. As obras destes artistas propõem engajar o público em experiências sensoriais efêmeras, porém transformadoras, seja através do uso da ayahuasca, como propõe Ernesto Neto, seja pela participação em performances semelhantes a rituais religiosos, como ocorre com Sprinkle & Stephens e Marina Abramović.

Seja de forma implícita ou mais explícita, as experiências com espiritualidade acontecem dentro do circuito da *arte*, uma esfera há muito tempo separada da religião e das suas instituições, e sem que os termos religião ou espiritual necessitem sequer de ser mencionados. Tudo acontece em nome da ecologia, do respeito à diferença ou do

²⁸ MARQUES, Bruno - Podemos levar a sério o ecossexo? **Convocarte. Revista de Ciências da Arte**. Dossiê: arte e ativismo político: teorias, problemáticas e conceitos. N.º 4, Setembro, 2017.

²⁹ LINHARES, Claudia Rodriguez-Ponga. Op. Cit. P. 87.

autoconhecimento; estes sim, temas que podem ser propostos legitimamente como parte de uma agenda política coletiva ou dos anseios existenciais do sujeito do século XXI. Por este motivo, estes artistas continuam a ser polêmicos e criticados, mas extremamente apelativos para a imprensa e para o público. As experiências que propõem adequam-se, afinal, aos desejos de uma sociedade que não sabe mais como lidar com o sentimento religioso, mas que, ao mesmo tempo, anseia por ele.

Considerações Finais

Procurou-se argumentar neste ensaio que existe um retomado interesse por temas ligados à espiritualidade na arte contemporânea, embora estes temas tendam a ser apresentados de forma velada. O assunto “espiritualidade” raras vezes é indicado como parte central destas propostas artísticas e curatoriais, que muitas vezes o tangenciam. Foram analisados igualmente alguns casos em que essas questões foram trazidas para a boca de cena no trabalho de artistas, e quais as críticas endereçadas a tal tipo de propostas.

Verificou-se que a maneira ambígua como a espiritualidade vem sendo tratada pela arte contemporânea, especialmente num período recente (pós-2010), pode ser compreendida a partir de uma análise das transformações do sentimento religioso na sociedade atual. Estas transformações têm origem no fenômeno da secularização, que retira a legitimidade da presença do religioso no espaço público sem com isso reduzir a sua importância. Pelo contrário, as crises políticas e ecológicas das últimas décadas terão gerado um anseio por uma ressignificação da espiritualidade de maneira a que ela possa fornecer respostas para as diversas crises da modernidade, especialmente a crise política, ambiental e social. Estas crises são percebidas como sinal do fracasso do paradigma racionalista, universalista e individualista do Ocidente. A busca por um encantamento do mundo, a partir de uma perspectiva relativista inspirada em formas de pensamento não-ocidentais, passa a ser vista como a melhor forma de solucionar problemas sociais.

Não cabe aqui analisar a efetividade política ou a legitimidade estética das propostas artísticas discutidas neste trabalho. O propósito deste ensaio cumpriu-se no sentido de estabelecer relações teórico-conceituais entre algumas expressões artísticas contemporâneas e as transformações da sensibilidade religiosa introduzidas pela secularização. Esperando-se, com isto, apontar mais variáveis a um debate que, por si só, já é bastante complexo e no qual estamos longe de chegar a conclusões definitivas.

Bibliografia

- BASTIDE, Roger - **Os Candomblés da Bahia. Rito Nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BENISHEK, Denita - The Contemporary Artist as Shaman. **Revision**, vol 32, n. 2 &3, Winter, 2015.
- BERGER, Peter - **O Dossel Sagrado. Elementos para uma Teoria Sociológica da Religião**. São Paulo: Paulinas, 1985.
- CLIFFORD, James - Sobre a autoridade etnográfica. In: Manuela Ribeiro Sanches (ed.) - **Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade**. Lisboa: Cotovia, 2005.
- COMOLLI, Jean Louis - **Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DEMARIA, Cristina - The Performative Body of Marina Abramovic, Rerelating (in) Time and Space. **European Journal of Women's Studies**. Vol. 11, n. 3. 2004. Pp. 295–307.
- FOSTER, Hal - O Artista como Etnógrafo. In: **O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GOLDSTEIN, Ilana; LABATE, Beatriz Caiuby - Encontros Artísticos e Ayahuasqueiros: Reflexões Sobre a Colaboração Entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. **MANA** 23(3): 437-471, 2017.
- HARNER, Michael - **O Caminho do Xamã: Um Guia de Poder e Cura**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle - **O peregrino e o convertido: a religião em movimento**. Petrópolis: Vozes, 2008
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A Eficácia Simbólica. In: **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LINHARES, Claudia Rodriguez-Ponga. **Pequeno tratado sobre arte e magia**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- MARQUES, Bruno - Podemos levar a sério o ecossexo? **Convocarte. Revista de Ciências da Arte**. Dossiê: arte e ativismo político: teorias, problemáticas e conceitos. N.º 4, Setembro, 2017.
- MARTINS, Milene Rodrigues - **Cosmologia e Incerteza**. Cadernos Educativos da 32ª. Bienal de São Paulo. São Paulo, 2016.
- OLIVEIRA, Amurabi Pereira de - Nova Era à brasileira: a new age popular do Vale do Amanhecer. **Interações: cultura e comunidade**, 2009, volume 4, n. 5. Pp. 31-50.
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e a sua relação com o racional**. (tradução: Prócoro Velasquez Filho). São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.
- QUATRO ELEMENTOS*. Catálogo. Galeria Municipal do Porto. Porto, 2017.
- ROCHA, Cristina - A Globalização Do Espiritismo: Fluxos Do Movimento Religioso De João de Deus Entre a Austrália e o Brasil. **Revista de Antropologia**, vol. 52, no. 2, 2009, pp. 571–603.
- SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi - Arte e política: A consolidação da Arte como Agente na esfera pública. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 07.03, pp.825 – 849, dezembro, 2017.
- TAYLOR, Charles - **Uma era secular**. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo - **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosaf Naif, 2002.

WEBER, Max - A Ciência como Vocação. In: **Ciência e Política. Duas vocações**. 16^a ed. tradução de Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

Ex-votos fotográficos: o retrato como expressão devocional

Milene Trindade

Doutoramento em História da Arte - Universidade de Évora
CHAIA - Centro de história da arte e investigação artística
Laboratório HERCULES - Herança cultural, estudos e salvaguarda
milene.trindade@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues

Universidade de Évora
CHAIA – Centro de história da arte e investigação artística
psr@uevora.pt

Resumo

O texto seguinte pretende aproximar-se ao retrato como temática na oferta de objetos votivos. Em santuários e ermidas no sul de Portugal é frequente encontrar ex-votos fotográficos expostos nas paredes destes lugares de devoção. Apesar da fotografia votiva surgir após a pintura votiva, e herdar parte dos seus códigos formais, ela afasta-se da sua antecessora reivindicando o espaço do retrato. Desde a segunda metade do século XIX que este tipo de oferta se tem vindo a realizar, levando à predominância do retrato nos espaços religiosos. Deste modo, pretende-se analisar a evolução do retrato como parte do universo votivo, mas sobretudo o que nos leva a optar pela imagem de alguém frente à representação de acontecimentos, no caso da pintura, ou à representação do corpo, no caso da escultura.

Palavras-chave

ex-voto, fotografia, retrato, guerra colonial portuguesa, património religioso.

Introdução

Será quase certo que já se escreveu tudo sobre o retrato e, inevitavelmente, sobre o retrato fotográfico. Se ainda há algo inovador por analisar, será porque as sociedades continuam em constante evolução assim como a nossa relação com a imagem. Este é um texto que não tem a intenção de explorar a história ou as definições do retrato. O que sim pretende é estabelecer os primeiros contactos entre a teoria da imagem e o principal tema deste artigo, o retrato fotográfico enquanto oferta votiva.

A sombra e o rosto

A representação da figura humana acompanhou a evolução do Homem, começando, talvez, pela consciência da presença da sombra. Esta, entendida como duplo, revela as ações ou simplesmente a presença da sua matriz. Numa recente exposição sobre o retrato, patente no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa¹, a pintura intitulada *Invenção da Arte do Desenho* (1776-1791), de Joseph Benoît Suvée², inicia a exposição. Nela se representa a origem dos retratos modelados em barro, descrita por Plínio, o Velho (23-79) na sua *História Natural* (XXXV, 43), por volta dos anos 77-79. Na pintura, a filha do oleiro Butades de Sicion desenha o perfil do seu amado sobre a parede, delineando a sua sombra. Desta forma, a figura ficaria retida na parede. Seu pai, iniciaria a partir desse desenho a modelação de um busto, um retrato escultórico³. Esta lenda grega trata do começo do retrato pictórico partindo da sombra e do seu limite, sendo afinal o que nos interessa. Na história e teoria da fotografia, sempre se começa pela mancha, possivelmente inspirada pela sombra, e a vontade de reter o contorno por ela dado. Thomas Wedgwood e Humphry Davy inventaram, antes de 1802, um método de copiar pinturas sobre vidro e realizar perfis por ação da luz sobre nitrato de prata⁴, Henry Fox Talbot realizou desenhos fotogénicos (*sun pictures* ou *words of light*), Joseph Nicéphore Niépce fotografou os telhados que se viam desde a sua janela, manchas difusas devido à mudança da luz ao longo da exposição, Louis Daguerre fazia espetáculos ilusórios jogando com a luz. Todos estes pioneiros da história da fotografia partiram das possibilidades dadas pela luz e pela sombra. E quando estudada a fotografia, voltamos a ela. Uma das mentes mais lúcidas que pensou a imagem fotográfica foi Susan Sontag. No texto *Na caverna de Platão*, de leitura fundamental para quem estuda a imagem, Sontag recupera a ideia da sombra explorada por Platão para referir-se ao encantamento e ao engano da imagem. Talvez com uma das frases mais marcantes escritas até hoje sobre a nossa relação com a imagem, começa o seu texto: *A humanidade permanece irremediavelmente presa na Caverna de Platão, continuando a deliciar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade*⁵. Recupera assim as experiências iniciais dos pioneiros, o desejo por reter a mancha e, muito mais além, procura em Platão o fascínio do Homem pela sombra, deixando levar-se por uma projeção da realidade.

O retrato fotográfico, que devém das sombras até aqui referidas, do contorno da forma sobre uma superfície, passa por um longo caminho até ser hoje uma tipologia mais materializada em diferentes suportes e dimensões. É portanto necessário iniciar esse caminho para entender o retrato fotográfico como entrega votiva.

¹ **Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português**, Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo de exposição, de 29 de junho a 14 de outubro de 2018. Comissariado: Anísio Franco, Filipa Oliveira, Paulo Pires do Vale.

² Joseph Benoît Suvée (Bruges, 1743 - Roma, 1807), pintor flamengo, influenciado pelo neoclassicismo francês.

³ BELTING, H. - **Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem**, p. 225.

⁴ ALMEIDA, C. S., FERNANDES, C. M. - **O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia**, p.46.

⁵ SONTAG, S. - **Ensaio sobre Fotografia**, p. 11.

O rosto define ou identifica o outro, mas também o próprio, numa teia infinita de relações cúmplices de reconhecimentos. Não se sabe ao certo quando se começaram a desenhar ou pintar retratos, algumas referências levam-nos à Grécia antiga, como vimos anteriormente, mas não existem exemplos que tenham chegado aos nossos dias⁶. Já referimos a história do retrato perfilado, desenhado a partir da sombra, mas talvez possamos começar pelos retratos de *Fayum*, de tradição greco-romana no Egipto. Estes retratos são a consequência de uma longa relação de culturas situadas no mediterrâneo, tendo sido pintados durante a ocupação romana, que se iniciou no ano 30 a.C., nomeadamente em Alexandria e em Faium, antigas colónias gregas situadas perto do rio Nilo. Os retratos, de estética grega, realizados num Egipto romanizado, são o testemunho da evolução de um elaborado ritual funerário, que começaria então a valorizar a imagem da pessoa em vida. O retrato realista, pintado em madeira de carvalho ou cedro, era colocado sobre a múmia, na zona do seu rosto. Esta imagem seria portanto entendida como um duplo, que permitiria recordar a figura de quem desapareceu, numa espécie de eternização da pessoa. Hoje continuamos a colocar o retrato dos nossos defuntos sobre a sua campa, mas agora recorreremos à fotografia. Apenas muda a técnica em que se produz a imagem, pois a comunhão que se dá com o observador continuará a gerar os mesmos sentimentos. Quando se observam os retratos de *Fayum* pela primeira vez, talvez causem simultaneamente estranheza e familiaridade (Fig. 1). A primeira porque não se espera ver pinturas da Antiguidade de tal realismo. A segunda porque nos reporta diretamente para a estética fotográfica, para o retrato de estúdio, onde o rosto é isolado de qualquer outro elemento, confrontado com a câmara e cuidadosamente iluminado. Os retratos de *Fayum* obedecem ao mesmo enquadramento e têm uma volumetria e naturalidade conseguida pelo tratamento da luz. Nestas pinturas, não se deve pensar no conceito de máscara, já que elas não tentam esconder o defunto ou dar-lhe um novo significado. Elas têm uma função de permanência da memória ou de recordação. Belting afirma que *A tristeza e a recordação reconhecem a morte como um facto irreversível, e assim transformam também as respectivas imagens nos túmulos: representam o defunto apenas como foi em vida e, portanto, como persistiu na recordação*⁷. Neste sentido, chegamos à fotografia como duplo, que permite a lembrança e confirma a ausência. Ela é um objecto que sempre representará aquilo que foi, o momento passado que já não existe, será pois um objeto que representa a morte. Tudo o que nela cabe pertence a um tempo irrecuperável. Ainda em Belting encontramos a frase: *O paradoxo das imagens reside no facto de elas serem ou significarem a presença de uma ausência (...)*⁸.

⁶ BAILLY, J.C. - *La llamada muda. Los retratos de Fayum*, p. 13.

⁷ BELTING - *Antropologia da Imagem...*, p. 198.

⁸ BELTING- *Antropologia da Imagem...*, p. 15.

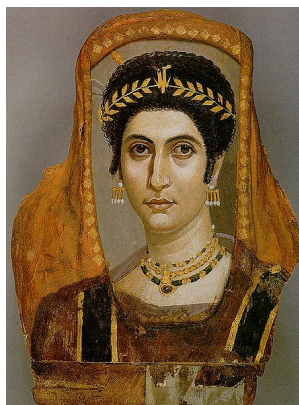


Figura 1 - Retrato de uma mulher chamada Isidora.
Pintura de *Fayum*. Adaptado de *Wikimedia Commons*.

A mimese nestas pinturas, assim como a mimese na fotografia que surge a partir do século XIX, dialogam com uma separação temporal de milhares de anos. Durante parte deste tempo, esquecemo-nos de como representar com tal naturalidade. Foi em 1615 que o explorador italiano Pietro Della Valle encontrou um retrato em Sakara-Mênfis, mas é no século XIX que se fazem as grandes descobertas destas pinturas. Curiosamente no século da apresentação ao mundo da invenção da fotografia.

Se num período ainda pioneiro da fotografia foi a retenção da sombra, ou da mancha, que inquietava ou inventores, num período de estabilização do conceito de imagem na sociedade, o retrato determinou o êxito da fotografia. Passou a ser comum fazer um retrato para oferecer à família, aos amigos ou para guardar no álbum. A imagem passou a pertencer ao meio familiar, já que nela ficariam guardadas as suas memórias, a possibilidade de rememorar o outro, que na realidade seria olhar para nós próprios, para o nosso contexto na sociedade. A fotografia passa a ser usada em diversos cenários da vida social, política ou científica, e é entendida, no caso do retrato, como a representação fiel do retratado. Deste modo, não surpreende que os retratos fotográficos se tenham usado como oferendas a figuras divinas. O rosto em retrato, que é o duplo em imagem, será o testemunho mais sincero que alguém pode usar como oferta. A fotografia certifica quem foi, passando a sua imagem a fazer parte de um espaço religioso ao qual se olha com devoção e respeito.

Fotografia como ex-voto⁹

Um ex-voto é um objecto representativo do agradecimento por uma dádiva concedida. Como ofertas votivas utilizaram-se variados meios, como a escultura, para reproduzir as partes do corpo agraciadas pela benesse divina, ou a pintura, para representar uma situação ou um acontecimento. Apesar destas ofertas serem as mais frequentes e conhecidas, foram também utilizados meios de cariz simbólico, como, por exemplo, vestidos de noiva, botas ou muletas. No caso particular dos retábulos pictóricos, normalmente oferecidos para agradecer uma cura, o doente era representado numa cama rodeada por pessoas em posição de oração, com a figuração de um santo na parte superior da imagem. Na parte inferior do retábulo, a inscrição de um texto descreve o acontecimento agraciado, com a data, o local e o nome do ofertante.

⁹ O texto desta secção é, em parte, adaptado do artigo escrito pela autora para a publicação do Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão, e intitulado **Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo**, pp. 75-86.

A origem dos ex-votos remonta ao início das civilizações, não se sabendo ao certo quando começou a relação de oferendas a entidades divinas. Eurico Gama, no seu livro *Os ex-votos do Senhor Jesus da Piedade de Elvas*, afirma que o ex-voto *é tão velho como o Homem e que a Fé, a primeira das três virtudes teológicas, esteve sempre associada ao Homem de todas as civilizações, que nos momentos cruciantes da sua vida se voltava para o Além, fosse primeiro apenas pelo pensamento, depois pela oração*¹⁰. Partindo da informação que nos é fornecida por achados arqueológicos, como o depósito votivo encontrado em 2009 na Moita da Ladra em Vila Franca de Xira¹¹, podemos referir que os objetos do quotidiano, como machados ou facas de cobre e bronze, estarão na origem dos objetos votivos. De grande importância para este estudo, torna-se ainda necessário lembrar que no baixo Alentejo foi descoberto o depósito votivo de Garvão, onde se encontraram representações de olhos em chapa de ouro e prata repuxada, descritas pelo arqueólogo Caetano M. Beirão como placas oculares (séc. IV a III a.C.)¹². E não só na Península Ibérica foram encontrados lugares de culto como o de Garvão. Em França, apesar de uma herança mais recente, é possível visitar o museu Senlis que detém a coleção de ex-votos escultóricos, representando partes do corpo humano em pedra calcária, encontrados no templo galo-romano do bosque de Halatte¹³. Por outro lado, no oriente antigo, realizaram-se oferendas a estátuas de reis. Estas encontravam-se nos templos dedicados aos deuses. Os reis garantiam em vida o culto à sua figura, pondo a sua própria imagem votiva no templo da divindade¹⁴. Talvez comece aqui a introdução de oferendas de imagem, que neste caso seria uma escultura, mas que mais tarde se tornaria numa fotografia.

Atualmente podemos verificar que existe uma predominância de igrejas com ofertas votivas na região do Alentejo, em especial nos distritos de Évora e Portalegre, como se pode verificar pelo inventário realizado por Carlos Lopes Cardoso¹⁵ entre 1977 e 1979. Não se pretende contudo menosprezar a existência de ex-votos no resto do país, em especial no distrito de Braga. A tradição de oferecer objetos como símbolo de agradecimento pode ser verificada por todo o país ou, em Espanha e Itália, e também, em países da América latina como México, Brasil ou Argentina.

A utilização da fotografia como ex-voto acompanhou a sua própria evolução tecnológica e bebeu das tendências estéticas do meio artístico. Na última parte do século XIX, houve fotógrafos que se inspiravam na pintura para compor a fotografia. Para tal, procedia-se a uma montagem fotográfica realizada no laboratório, em que era acrescentada a fotografia de um santo à composição final (Fig. 2 e 3). Esta tipologia de fotografia, que implicava a representação do agraciado quando estava doente, foi facilmente substituída pelo retrato de estúdio. São comuns os retratos de grupo ou individuais, de corpo inteiro ou de primeiro plano. Observando as coleções, podemos afirmar que o retrato foi a forma de representação que determinou o uso da fotografia como ex-voto. Não existindo outro meio capaz de reproduzir a identidade de forma tão exata, a fotografia impôs-se, designadamente em relação à pintura. Mas não podemos esquecer que o estúdio funciona como um palco e que o retrato aí

¹⁰ GAMA, E. - *Os ex-votos do senhor Jesus da Piedade de Elvas*, p. 7.

¹¹ MONTEIRO, M., PEREIRA, A. - *Moita da Ladra, o depósito votivo do bronze final. Resultados preliminares*. pp.341-365.

¹² BEIRÃO, C. M., SILVA, C. T., SOARES, J., GOMES, M. V., GOMES R. V. - *Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de escavações*, p. 84.

¹³ As esculturas votivas, encontradas no templo galo-romano do bosque de Halatte em França, foram concebidas em pedra calcária e realizadas entre o séc. I d.C. até ao séc. V d.C..

¹⁴ BELTING - *Antropologia da Imagem...*, p. 206.

¹⁵ Carlos Lopes Cardoso incluiu na sua investigação a elaboração de um inventário de igrejas em Portugal onde se podem encontrar ex-votos. Este inventário pode ser consultado na Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian.

feito, apesar de despojado de contexto, é meticulosamente trabalhado e controlado. A fotografia veio eternizar esse momento teatral em frente à câmara fotográfica, retratando a pessoa que todos reconhecerão mas deixando um registo irreal, próximo à morte. Recordemos as palavras de Roland Barthes: *É conhecida a relação original entre o teatro e o culto dos mortos; os primeiros actores distinguiram-se da comunidade ao desempenhar o papel de mortos; caracterizar-se era apresentar-se como um corpo simultaneamente vivo e morto; busto embranquecido do teatro totémico, homem de rosto pintado do teatro chinês, maquilhagem com base na pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora é esta mesma relação que eu encontro na Foto; tão viva que se esforçam por a conceber (e esta fúria de “tornar vivo” só pode ser a denegação mítica de um receio da morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos.*¹⁶



Figura 2 - Ex-voto pictórico. Elaborado pela autora.



Figura 3 - Ex-voto fotográfico. Elaborado pela autora.

É portanto inevitável que nos perguntemos sobre esta evolução. Podemos afirmar que era mais fácil e imediato, assim como menos dispendioso, e certamente temos razão. Mas devemos levar a questão mais além destas verificações. Podemos afirmar que a fotografia é entendida, por quem faz a oferta, como a representação exata daquilo que foi fotografado, significando, neste caso, o reconhecimento de uma pessoa através dos seus traços faciais. Quem oferece um ex-voto fotográfico entende que a fotografia não é apenas um símbolo, como poderia acontecer com uma escultura em cera, uma vez que a imagem revela a identidade da pessoa por quem se rezou. Deste modo, existe uma empatia por parte daquele que oferece e por parte da restante sociedade, havendo uma clara ideia de reconhecimento do outro e de reconhecer-se no outro, remetendo para o conceito de duplo. No livro *Fotografia e Narcisismo*, Margarida Medeiros aproxima-se desta problemática dentro da análise da imagem fotográfica: *Este aspecto de duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai aí encontrar a sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesma com características de realidade. Assim, a estratégia de duplicidade do sujeito exprime um descentramento de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna*¹⁷.

Existe um momento de extremo interesse na história dos ex-votos fotográficos em Portugal que vem justificar os conceitos que acabo de enunciar. Trata-se da Guerra Colonial

¹⁶ BARTHES, R. - *A câmara clara*, p. 33.

¹⁷ MEDEIROS, M. - *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, pp. 104-105.

Portuguesa, que ocorreu entre 1961 e 1974. Não houve outro momento em que a oferta fosse tão intensa como durante os anos de guerra colonial. O receio de perder um ente querido atingiu as famílias ao longo de treze anos. Com o avançar da guerra, intensificaram-se os casos de militares mortos ou feridos graves levando a que o medo e a sensação de insegurança se instalassem num ambiente já por si repleto de desconfiança. Os anos sessenta e setenta do século XX são portanto anos em que as fotografias de militares invadem as paredes das capelas, agradecendo o retorno seguro de um familiar. Pela quantidade e sistematização destas imagens, compreende-se que existia um sentimento geral de empatia, tornando a ideia de ação coletiva bastante presente nestes anos. As fotografias de militares, montadas em molduras de metal, ocupam uma grande parte do espaço expositivo nas capelas e normalmente organizam-se na mesma parede ou painel (Fig. 4). Apesar de existirem muitas imagens a preto e branco, é sensivelmente nesta época que começam a aparecer as fotografias cromogéneas. A distribuição destas imagens dentro dos espaços religiosos não obedece a parâmetros anteriormente previstos. Sendo que quando os responsáveis pelas igrejas se deparam com um número elevado de fotografias, vêm-se levados a estabelecer sistemas de organização, de forma a dar sentido às coleções e a otimizar o espaço disponível. Criam assim manchas visuais no espaço expositivo, como se se tratasse de um atlas, onde, através da materialidade das molduras e dos processos fotográficos, se descobrem os testemunhos dos familiares destes militares. Na sua maioria, foram oferecidas fotografias de estúdio, retratos de primeiro plano, mas são também comuns as fotografias feitas por amadores, normalmente num espaço exterior. As fotografias eram entregues depois do regresso do militar a Portugal, porém, com o avançar da guerra, começaram a oferecer-se imagens mesmo antes da sua partida, pedindo proteção, algo que podemos afirmar graças aos textos que acompanham as fotografias. Denota-se aqui a tomada de consciência da evolução da guerra e da sua dureza. A fotografia, e a palavra que a contextualiza, são aqui testemunho de uma mudança de mentalidades, essencial para compreender este capítulo na história contemporânea de Portugal.

Contudo, o ex-voto fotográfico chega até aos nossos dias cada vez com menos expressão. Podemos referir que a guerra colonial foi a fase de maior intensidade de ofertas, mas é certo que esta prática foi diminuindo depois dos anos oitenta do século XX. Atualmente, a integração da imagem digital na sociedade dificulta ainda mais a oferta de fotografias e, apesar do seu uso continuado, existe menos contacto com imagens impressas, questionando a futura utilização da imagem como ex-voto no século XXI.



Figura 4 - Fotografias de militares da Guerra Colonial Portuguesa.
Elaborado pela autora.

Considerações finais

A fotografia votiva alimenta-se do retrato enquanto tipologia primordial. Concentra-se na identidade do indivíduo e isola-o da realidade, funcionando como duplo cristalizado num determinado tempo. Se por um lado o retrato personaliza o fotografado, por outro, resta-lhe contexto, ficando sujeito à interpretação. Como consequência desta preocupação, os familiares entregam as fotografias acompanhadas de um texto em que é explicado o porquê da oferta, e onde se escreve o nome e a data dos acontecimentos. A imagem fica, portanto, dependente da palavra. John Berger escreveu *Ao mesmo tempo que regista o que se viu, a fotografia, pela sua própria natureza, refere-se sempre ao que não se vê. Isola, preserva e apresenta um momento retirado de uma continuação*¹⁸.

O retrato fotográfico concede uma relação de privilégio aos devotos que o oferecem, a qual não se poderia repetir com outro meio. Como foi dito ao longo do texto, o mimetismo da fotografia proporciona a possibilidade de reviver a imagem de um indivíduo num tempo futuro. Fica a memória do que aconteceu através dos traços familiares, com os quais há uma afinidade. Nenhuma outra técnica permitiria tal relação de identificação.

Na sua multiplicação em igrejas, os conjuntos de retratos que formam verdadeiros acervos, podem entender-se como álbuns de família expostos em espaços religiosos. Assim como os reis da Mesopotâmia, as imagens agora oferecidas, serão veneradas, num sentido de proteção familiar, pelos descendentes dos retratados, que possivelmente unirão mais retratos aos dos seus antepassados. Graças à acessibilidade técnica da fotografia, todos podem levar as imagens dos seus familiares a um lugar de culto, e visita-las no espaço de agradecimento divino. Apesar dos milhares de anos passados, as civilizações continuam a encontrar na representação do rosto um modo de praticar a devoção.

Milene Trindade agradece à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, POCH – Programa Operacional Capital Humano and European Union pela bolsa SFRH/BD/122626/2016.

O laboratório HERCULES e o CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística também agradecem à FCT pelo financiamento para os projetos estratégicos UID/Multi/04449/2013 e UID/EAT/00112/2013, respetivamente.

¹⁸ BERGER, J. - **Sobre las propiedades del retrato fotográfico**, p. 13.

Bibliografia

- ALMEIDA, Carlos Sousa, FERNANDES, Carlos M. - **O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia.** Lisboa: IST Press, 2015.
- BAILLY, Jean-Christophe - **La llamada muda. Los retratos de Fayum.** Madrid: Akal, 2001.
- BARTHES, Roland - **A câmara clara. Arte e Comunicação,** Lisboa: Edições 70, 2003.
- BEIRÃO, Caetano de Mello, SILVA, Carlos Tavares, SOARES, Joaquina, GOMES, Mário Varela, GOMES Rosa Varela - Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de escavações, O Arqueólogo Português, Série IV, 3, 1985.
- BELTING, Hans - **Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem.** Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- BERGER, John - **Sobre las propiedades del retrato fotográfico.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- GAMA, Eurico - **Os ex-votos do senhor Jesus da Piedade de Elvas.** Volume I Braga, 1972.
- MEDEIROS, Margarida - **Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo.** Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2000.
- MONTEIRO, Mário, PEREIRA, André - Moita da Ladra, o depósito votivo do bronze final. Resultados preliminares 33. **Arqueologia de Transição: O mundo funerário**, Évora: CHAIA, 2015.
- SONTAG, Susan - **Ensaios sobre Fotografia.** Lisboa: Quetzal Editores, 2012.
- TRINDADE, Milene, RODRIGUES, Paulo Simões, FERREIRA, Teresa, ALVES, Alice Nogueira - Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo. **Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão**, Évora: CHAIA, 2017.

Contributo para o estudo e salvaguarda do monte das serras do litoral alentejano: arquitetura e paisagem

Cláudia de Oliveira Calado Gaspar

CHAIA/UÉ – Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora
claudiagaspar7@gmail.com

Miguel Reimão Costa

CEAACP/UAlg – Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património, Campo Arqueológico de Mértola, CEPAC, Universidade do Algarve
mrcosta@ualg.pt

João Soares

Departamento de Arquitectura da Universidade de Évora
CHAIA/UÉ – Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora
sjoaosoares@gmail.com

Resumo

O presente artigo incide na arquitetura tradicional das serras do litoral alentejano, procurando contribuir para o estudo da diversidade tipológica do monte no Alentejo. Com este propósito, será considerada uma abordagem a diferentes escalas, reconhecendo a importância da interpretação deste património através de instrumentos de diferentes disciplinas. A organização do conjunto das construções tradicionais no território é marcada pela importância de distintas condições como o clima e o sistema oro-hidrográfico, na relação com a dimensão cultural da paisagem, compreendendo os diversos usos e culturas, a rede de vias e a estrutura predial. A subunidade das serras de Grândola e do Cercal não se inscreve nas áreas de preponderância do latifúndio, correspondendo a um território de características muito particulares por contraposição à peneplanície do interior alentejano. A nível do património construído, esta região é caracterizada pela presença do monte de pequenas dimensões que constitui o objeto desta investigação. Assim, num primeiro momento, procuraremos interpretar o monte no contexto da paisagem onde se integra, considerando fatores de ordem abiótica biótica e cultural e relevando a importância da transformação da estrutura predial. Num segundo momento, procederemos à caracterização do monte à escala da arquitetura, quer a nível da leitura tipológica e morfológica, quer a nível da organização da habitação, estabelecendo alguns parâmetros de comparação com a arquitetura de outras subunidades de paisagem, desde as áreas mais próximas de planície até às regiões de montanha do Algarve. E por fim, numa parte conclusiva, refletiremos sobre algumas das condições de salvaguarda, procurando introduzir uma dimensão mais prospetiva.

Palavras-chave: monte, estrutura predial, áreas de montanha, arquitetura doméstica, património vernacular

Introdução

O povoamento das serras do litoral alentejano é caracterizado por diferentes formas de dispersão e por uma compartimentação expressiva da propriedade. A arquitetura tradicional e o monte adquirem aqui um conjunto de características singulares que podem ser delimitadas à escala das diversas subunidades de paisagem. A integração no território e o contexto dos sistemas de produção tradicional constituem aspetos fundamentais a considerar no estudo tipológico do monte, entendido enquanto unidade de base do povoamento.

De um modo geral, a referência ao monte no Alentejo é entendida enquanto assento de lavoura associado à grande propriedade, implantado em elevação, numa posição sobranceira à paisagem, por vezes, ao centro da exploração¹. Esta ideia aparece assim muito vinculada aos montes das herdades, onde o conjunto edificado se assume como centro de lavoura, em lugar de controlo da propriedade e de gestão logística das diversas atividades agropecuárias. No entanto, o monte pode corresponder a estruturas bastante diferenciadas, desde o assentamento de caseiros ou da casa do pequeno proprietário, ao aglomerado de menores dimensões e ao assento de lavoura da grande propriedade². Nas áreas serranas do litoral, o monte constitui frequentemente um conjunto edificado de pequenas dimensões, associado tradicionalmente a uma exploração agrícola modesta que, como se verá, procurava beneficiar dos diversos recursos disponíveis.

O propósito deste artigo é assim o da caracterização do monte serrano do litoral Alentejano, considerado às diferentes escalas, desde a integração no território, até à relevância da estrutura predial e à organização do espaço doméstico. Pretende-se ainda, numa parte conclusiva, reconhecer algumas condições para a conservação e reabilitação do património, numa abordagem prospetiva, mas que decorre das próprias características do objeto arquitetónico e do contexto de recessão demográfica que se estende a toda a área de estudo.

Em termos metodológicos, foi conferida especial relevância ao trabalho de campo e ao levantamento de um número significativo de assentamentos, à reconstituição do processo de transformação da estrutura predial a partir da cartografia de cronologia distinta combinada com a verificação no terreno de algumas situações excecionais, à consideração das diferentes subunidades de paisagem, bem como a uma pesquisa bibliográfica que se pretendeu que desse resposta a uma abordagem integradora e alargada às diferentes disciplinas.

1. O monte e a paisagem de montanha

Um dos aspetos mais frequentemente repetidos na caracterização genérica do monte está relacionado com a importância das relações visuais entre assentamentos, mais ou menos próximos, a partir do entendimento das condições orográficas do território. Esta dimensão adquire em cada caso uma expressão particular determinada pelas características do território físico e do sistema predial que importa considerar mais detalhadamente, como a seguir se fará. As serras de Grândola e Cercal são marcadas pela característica morfologia dos solos de xistos e

¹ OLIVEIRA, Ernesto Veiga De; GALHANO, Fernando; PEREIRA, Benjamim - **Construções Primitivas em Portugal**. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994 [1969]. ISBN 9789722001960

² Cf. PICÃO, José da Silva - **Através dos campos. Usos e costumes agrícola-alentejanos (concelho de Elvas)**. Lisboa: Dom Quixote, 1947 [1903].

grauvaques do Maciço Antigo, prolongando-se para as áreas de montanha do Algarve, numa unidade de paisagem já designada por “Serras do Algarve e Litoral Alentejano”³, de onde sobressai a sucessão de cumes arredondados, comparada, por alguns geógrafos, a um mar de cabeços xistosos, de “montículos de toupeiras ou às tendas de um imenso acampamento de nómadas”⁴. No caso das serras de Grândola, esta orografia, vincada por uma erosão antiga e pela impermeabilidade dos solos de xisto, raramente ultrapassa os 300 metros de altitude⁵.

Os relevos ocidentais do Alentejo distinguem a encosta oeste, de exposição marítima, onde o povoamento disperso e disseminado é, apesar de tudo, mais rarefeito do que o das encostas a leste, voltadas para o interior de exposição geográfica mais protegida dos ventos marítimos⁶. A linha de fecho entre as duas encostas delimita a leste a bacia hidrográfica do Sado. “Cada uma das encostas é uma paisagem diferente no clima, na vegetação, na temperatura, onde o frio e o quente coexistem no espaço do vale. De um lado, sobreiros e azinheiras sendo quase mediterrâneo e do outro, o Atlântico nos carvalhos do norte. De um lado, a luz, do outro a sombra. No alto a tepidez do ar, no fundo frio e a humidade. Saídos do vale, passando a cumeada, é outro país que se nos depara”⁷.

As formas elementares do relevo, conformadas pelas linhas de água e pelas linhas de fecho, acentuam a percepção de superfícies côncavas e convexas, correspondendo, também aqui, os pontos altos ao lugar privilegiado de implantação do monte. Este lugar apresenta frequente dominância visual sobre as depressões mais favoráveis para as culturas regadas, muito confinadas, que beneficiavam das condições mais húmidas e protegidas do vento, e que eram delimitadas pelas zonas de montado denso, tão características das serras de Grândola e Cercal, combinados a nível da economia tradicional com algum cereal, pastagens e matos⁸.

2. O monte e a transformação da estrutura predial

A história do monte no Alentejo traduz a mudança da estrutura social e da propriedade, nos diferentes momentos, considerando designadamente a consolidação da estrutura predial durante

³ CANCELA D'ABREU, Alexandre; CORREIA, Teresa Pinto; OLIVEIRA, Rosário (coord.) - **Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental** (5 vols.). Lisboa: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, 2004. ISBN 9789728569280

⁴ GOUVEIA, António de Medeiros - **Algarve: Aspectos fisiográficos**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1938. Tese doutoramento, p. 22.

⁵ A orografia da faixa atlântica é caracterizada pela unidade geomorfológica do Maciço Antigo ou Maciço Hespérico, que justifica a presença frequente do xisto nas construções, e por altitudes relativamente baixas, nomeadamente nas Serras Grândola e do Cercal e, mais a sul e para Além do rio Mira, na serra de Espinhaço de Cão e na serra de Monchique. “Os relevos que servem de ‘contraforte’ à planície litoral incluem a serra de Grândola (325m) e a do Cercal (341 m) que contrastam de forma muito clara como as áreas relativamente planas que as envolvem” (Cancela D’Abreu *et al.*, 2004, vol. V, p. 161).

⁶ Cf. RIBEIRO, Orlando - **Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico**. Lisboa: Letra Livre, 2011 [1945]. ISBN 2200015937713.

⁷ MENDONÇA, Nuno José Noronha - **Para uma Poética da Paisagem – a ideia**. Vol. I. Évora: Universidade de Évora, 1989. Tese doutoramento em Artes e Técnicas da paisagem, p. 96.

⁸ Cf. PICÃO, José da Silva - **Através dos campos...**

o Antigo Regime, a extinção das ordens religiosas e a transformação do tecido social após o advento do Liberalismo e o fim do regime monárquico, as alterações associadas às políticas do Estado Novo e, mais recentemente, as consequências do período de democratização, da integração na união europeia e do acentuar das tendências de despovoamento das áreas do interior.

A grande propriedade da peneplanície alentejana é frequentemente marcada pela coexistência de estruturas construídas, mais ou menos próximas, de diferentes cronologias, tipologias e modelos arquitetónicos que, de algum modo refletem os distintos modelos de exploração dos recursos do território⁹. Em qualquer caso, é importante analisar o vínculo entre povoamento, propriedade e arquitetura, em áreas marcadas por uma estrutura predial mais compartimentada como a que caracteriza as áreas das serras do Algarve¹⁰ ou de Grândola e Cercal¹¹. De facto, ao contrário do que ocorria com as áreas do interior alentejano, onde Silva Picão (1947) registava, no início do século passado, a importância de propriedades com 70 a 1000 hectares, a faixa serrana ocidental é caracterizada por explorações mais pequenas (em que uma propriedade com mais de 40 hectares é considerada já de grande dimensão). Na faixa litoral próxima à área de estudo, as herdades e propriedades de maior dimensão concentram-se no vale do Sado, enquanto nas vertentes serranas e na orla marítima predomina a pequena propriedade, incluindo aqui foros, courelas e chãos¹².

Foi possível concluir que, nas áreas serranas, a morfologia do território e o sistema fisiográfico é decisivo no desenho da estrutura predial que, em parte, retoma as linhas de fecho e as linhas de água (fig. 1 e 2)¹³. Esta relação deve, naturalmente, ser enquadrada a partir da consideração dos outros elementos de antropização da paisagem, desde os diferentes usos e culturas, ao sistema hierarquizado de vias, às estruturas de produção, transformação e armazenamento etc.

A sobreposição da cartografia disponível para o Alentejo Ocidental correspondente a diferentes cronologias – cartas agrícolas de 1883, cartas cadastrais de 1940 e cartas militares e ortofotomapas atuais – permite confirmar o processo de parcelamento gradual da propriedade particularmente expressivo em época contemporânea. Este processo é consonante com a mudança do uso do solo registada entre 1885 e 1951, com a diminuição da charneca “em especial no Alentejo ocidental”¹⁴, onde apenas nas áreas de Alcácer do Sal e Grândola sobejaram

⁹ Cf. COSTA, Miguel Reimão (coord.) - **Mértola. A arquitetura da vila e do termo**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2015. ISBN 9789729375491

¹⁰ COSTA, Miguel Reimão - **Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve - Forma, processo e escala no estudo da arquitectura vernacular**. Porto: Afrontamento, 2014. ISBN 9789723613834

¹¹ GASPAR, Cláudia - **Arquitetura em terras ermas. Cenários no Litoral alentejano**. Évora: Universidade de Évora, 2017. Tese doutoramento.

¹² Monografia do Concelho de S.Thiago do Cacem Acompanhada dos Mappas da Estatística Agrícola do Mesmo Concelho. **Boletim da Direcção Geral de Agricultura In**, 5.º anno, n.º 9 (1894). Lisboa: Imprensa Nacional.

¹³ A inexistência de informação relativa à arquitetura vernacular deste território e de cartografia com os dados necessários ao seu estudo, levou a que, durante a investigação sobre os montes do Alentejo litoral, fossem trabalhadas e (re)desenhadas um conjunto de cartas, nomeadamente as Cartas agrícolas de Gerardo Pery (1883), as cartas de cadastro, as castas militares e os ortofotomapas, às quais de sobrepuseram as cartas das unidades de paisagem e informação relevante, com base no trabalho de campo então efetuado.

¹⁴ FEIO, Mariano - **A evolução da agricultura no Alentejo meridional. As cartas agrícolas de G. Pery. As difíceis perspectivas actuais na comunidade Europeia**. Lisboa: Colibri, 1998. ISBN 9727720048, p. 3.

algumas áreas de menor aptidão por arrotear. Segundo Mariano Feio¹⁵, este período é caracterizado por um aumento de produção significativo, nomeadamente das culturas regadas, arvenses com pousio, montado, olival e vinha (ainda que menor), com repercussões evidentes a nível do crescimento demográfico.

Na área serrana, a estrutura predial e o processo de compartimentação resultaram frequentemente em parcelas alongadas que se estendem na direção do maior declive. Tal como se havia verificado para as zonas serranas do Algarve, a orografia é decisiva na organização da propriedade, em especial, quando na divisão das pequenas explorações se procuravam garantir parcelas e recursos idênticos para os diversos herdeiros, condição que se acentua nas áreas tradicionalmente associadas a uma economia de subsistência¹⁶. Poderemos considerar, a este propósito, a distribuição dos campos regados ou de áreas florestadas com determinadas espécies relevantes para as economias tradicionais. Também aqui, no caso das parcelas que combinavam áreas florestadas densas e áreas de montado, se procurava uma divisão que proporcionasse ambos os padrões com superfície tão equitativa quanto possível a cada uma das parcelas. Evidentemente que a questão das acessibilidades e da relação com o sistema de caminhos era também determinante. Em períodos mais recentes, a importância desta ligação acentuou-se com a maior atenção conferida ao escoamento de matérias-primas, fosse para as várias fábricas da região fosse para outros centros, beneficiando da passagem da ferrovia, da estação de Ermidas-Sado e do ramal até Santiago e porto de Sines.

O método de sobreposição da cartografia de diferentes períodos combinado com o trabalho de campo permitiu ainda reconhecer as repercussões deste processo a nível do conjunto edificado. As construções constantes nas cartas de Gerardo Pery, datadas de 1883, que foi possível identificar *in situ*, encontravam-se em muitos casos abandonadas ou readaptadas a outros usos não habitacionais, tal como de resto ocorreu com outras edificações tradicionais de época posterior de construção. Do mesmo modo se confirmou a edificação de outros montes e de novas habitações que em parte decorreram do parcelamento da propriedade¹⁷.

¹⁵ FEIO, Mariano - **A evolução da agricultura no Alentejo meridional ...**

¹⁶ COSTA, Miguel Reimão (coord.) - **Mértola...**

¹⁷ GASPAR, Cláudia - Arquitetura tradicional e paisagem no Litoral alentejano. **Congresso Internacional Arquitetura Tradicional no Mediterrâneo Ocidental** In. Lisboa: Argumentum, 2015. ISBN 9789728479855, pp. 95-99.



Figura 1 – Mapa da zona das serras do litoral alentejano, resultante da sobreposição: de ortofotomapa e das principais linhas de água (sistema fisiográfico); com os limites de propriedade (Pery, 1883); e com as unidades de paisagem (Cancela d'Abreu *et al.*, 2004) destacando a unidade U120 “Serras de Grândola e do Cercal”, na zona central, onde se inscreve o presente estudo; elaborado pelo autor; adaptado de GASPAR, Cláudia. *Arquitetura em terras ermas. Cenários no Litoral alentejano*. Évora: Universidade de Évora, 2017. Tese doutoramento.

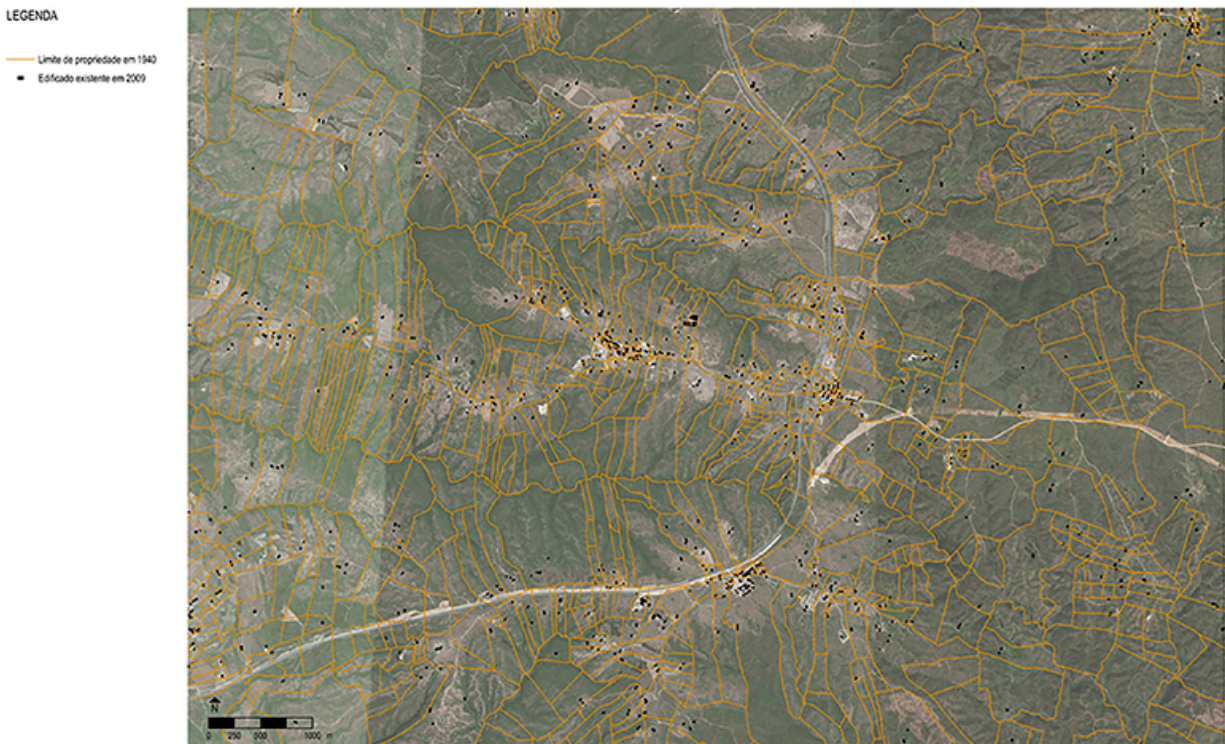


Figura 2 – Mapa de uma zona da serra de Grândola (São Francisco da Serra), resultante da sobreposição de ortofotomapa com os limites de propriedade (cartas cadastrais 1948-1951), destacando a concorrência de grande parte dos limites; elaborado pelo autor; adaptado de GASPAR, Cláudia. *Arquitetura em terras ermas. Cenários no Litoral alentejano*. Évora: Universidade de Évora, 2017. Tese doutoramento.

3. A casa das serras de Grândola e do Cercal

A faixa ocidental das regiões do Alentejo e do Algarve é caracterizada por diferentes formas de povoamento disperso que está, em grande parte, associado à preponderância da casa em linha com cobertura de duas águas com pau de fileira (fig.3). Nas suas diferentes variantes, esta morfologia é particularmente relevante na região de montanha que se estende das serras de Grândola e do Cercal até à área Norte da serra de Espinhaço de Cão, onde inflete depois para nascente, na serra de Monchique, e em especial ao longo da ribeira da Perna da Negra (fig. 4)¹⁸. A casa de duas águas com pau de fileira, com todos os espaços dispostos em linha, constitui quase sempre um monte modesto, ligado à pequena propriedade, ou constituindo uma construção secundária no interior de uma herdade ou propriedade de maiores dimensões. É uma solução que aparece aqui particularmente associada a edificações relativamente recentes, com época de construção posterior à entrada no último quartel do século XIX, ao contrário do que ocorre mais

¹⁸ Note-se como no IARP, os arquitetos integram a faixa litoral do Alentejo na zona 6 – Algarve e não na zona 5 – Alentejo, evidenciando algumas semelhanças nos tipos construção e do contexto geográfico por contraste com as zonas de planície do interior, como é evidenciado no estudo *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental* (Cancela d'Abreu et al., 2004), em que a unidade de paisagem “Serras de Grândola e do Cercal” (120) está inserida no grupo U “Serras do Algarve e do Litoral Alentejano”

para o interior, na serra do Caldeirão, onde estes alinhamentos de duas águas com pau de fileira constituíram muitas vezes o primeiro momento de construção do monte mais antigo.



Figura 3 – Monte do Outeiro da Nogueira, Santiago do Cacém. Vista sobre a linha atlântica e povoamento disperso, 2015. Fotografia do autor cg



Figura 4 – Vista de Perna Negra, Serra de Monchique, 2006. Fotografia do autor mrc

Figura 5 – Vista de Madeiras, Serra de Tavira, 2007. Fotografia do autor mrc

3.1 Forma, tipo e espaço doméstico

As variantes que encontramos nas serras de Grândola e do Cercal distinguem-se, entre outros aspetos, pela presença da chaminé larga, onde, em muitos casos, se inscrevia a data de edificação (mais uma vez, quase sempre, entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX), constituindo um elemento de contraponto à expressiva dominância horizontal do conjunto construído, com um reduzido número de vãos nas fachadas (fig. 6 e 7). É a importância desta morfologia que o Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa regista na faixa Atlântica, ao inventariar dois tipos distintos de edificações com estas características nas regiões vizinhas de Alcácer do Sal e de Santiago do Cacém (zona 6); a "habitação em fila das povoações do Vale do Sado" a Norte e a "habitação das encostas da Serra de Grândola" a Sul¹⁹. Tal como ocorre mais para sul, esta solução compreende, também aqui, o predomínio da construção em taipa sobre embasamento em alvenaria de xisto que, no entanto, nalguns casos, podia subir a toda à altura da edificação.



Figura 6 e 7 – Monte da Boavista, serra de Grândola.

Vista da entrada e do espaço exterior da habitação, orientados a sudeste (à esq.) e vista do prolongamento do edifício na vertente do telhado para tardoz (à dta.), 2015. Fotografias do autor cg

Do ponto de vista da organização interna, esta solução confirma a presença da casa de fora com fumeiro e chaminé, enquanto espaço fundamental da habitação, correspondendo aos períodos de maior permanência na habitação, onde se recebia e a partir do qual se acedia aos restantes compartimentos. Por vezes, esta casa de fora constituía o único compartimento da habitação (de ocupação sazonal ou permanente) ou aparecia combinada com um único quarto situado num dos lados. Em qualquer caso, na solução mais corrente, era ladeada por um quarto de cada lado, assumindo em termos espaciais a sua dimensão de centralidade. A nível da fachada, esta organização traduz-se na composição ao centro da porta de entrada e da chaminé (casa de fora) com uma pequena janela em cada um dos lados.

A partir desta solução de base, foram identificados dois sistemas fundamentais de ampliação do conjunto edificado²⁰ (fig. 8): um primeiro consistia na adunção axial de novas construções, que,

¹⁹ AA.VV. - **Arquitetura Popular em Portugal**. 4ªed. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004. [1.ª ed., 1961 Sindicato Nacional dos Arquitectos]. ISBN 9789729766879

²⁰ GASPAR, Cláudia - **Arquitetura em terras ermas...**, p. 463.

muito frequentemente, incluíam um forno de pão com alpendre, uma ou mais dependências de apoio às atividades de produção (quase sempre com acesso autónomo) ou, mais raramente, outros compartimentos habitacionais; e um segundo sistema contemplava a ampliação com prolongamento da vertente do telhado, quase sempre para tardoz, com adição de novos compartimentos, mais estreitos, com cobertura de uma água, que tanto poderiam servir de compartimentos habitacionais ou dependências (com acesso direto a partir da construção preexistente ou do exterior). Para além da combinação destes dois sistemas, os montes mais complexos poderiam integrar ainda outras construções dispersas em redor (entre as quais se distinguíam as pocilgas mais ou menos afastadas) (Fig. 9).



Figura 8 – Casa Acima, serra de Grândola. Vista do prolongamento do edifício na vertente do telhado para tardoz e forno adossado, 2015. Fotografia do autor cg



Figura 9 – Monte de Enxacafres, serra de Grândola. Vista principal a partir de oeste e construção dispersa em redor, 2015. Fotografia do autor cg

3.2 A transformação da casa

É assim evidente a possibilidade evolutiva dos conjuntos edificados associada ao processo de transformação nos montes que, embora mais evidente no monte de planície, também se verifica no monte da serra. O aumento do número de compartimentos do edifício original, quer por compartimentação no interior através da divisão de células existentes, quer pela adição de compartimentos adossados às empenas laterais ou tardo alteram expressivamente a volumetria do edifício original, a sua expressão formal e organização interna.

Para registar a diversidade de soluções que é possível encontrar, considerem-se os montes associados ao processo de parcelamento de uma propriedade situada na vertente oriental da serra de Grândola, perto de Santa Margarida da Serra. Trata-se de um conjunto constituído por vários montes situados na antiga Herdade das Cabeças de Cardo, como é designada na carta de Pery de 1833, mas apenas com uma superfície de cerca de 73 hectares. Naquele período existia na propriedade um único edifício. O parcelamento desta propriedade, já registado na carta cadastral de 1948-1951, resultou num desenho irregular de várias parcelas, quatro das quais pontuadas por um conjunto edificado, alterando também a toponímia de Cabeças para Cabeços de Cardo: na maior parcela identifica-se Cabeças de Cardo (que corresponde à que existia na carta de Pery), já em avançado estado de degradação, de pequena dimensão, comportando casa de fora e, possivelmente (de acordo com a volumetria e organização dos vãos), quarto e dependências; na mesma parcela, a 40 metros de distância, a noroeste, um edifício constituído por casa de fora (com chaminé com data inscrita de 1927) ladeada por dois quartos com janela, e casa de forno a norte; no mesmo alinhamento a noroeste, a 120m metros de distância, o monte de Cabeço de Cardo de Baixo (numa outra parcela que se estende a norte), com habitação e dependências, apresenta uma volumetria mais atípica no contexto da arquitetura da região, diferindo dos anteriores pela maior volumetria e altura da cumeeira e pela planta quadrangular de características muito diferenciadas; 40 metros a oeste, Cabeço de Cardo do Meio, corresponde a uma parcela muito reduzida, que pouco mais se estende que os limites dos dois edifícios de construção recente; a quarta parcela, situada a sul, mais afastada das anteriores e da estrada de acesso, Cabeço de Cardo de Cima, corresponde a um pequeno edifício em avançado estado de degradação²¹.

De facto, o trabalho de campo realizado no âmbito desta investigação permitiu também identificar outras soluções caracterizadas pela ausência do tradicional alinhamento com pau de fileira. Alguns conjuntos edificados são conformados pela combinação exclusiva de construções com cobertura de água, que tanto poderão adquirir um perímetro e uma composição mais irregulares, como resultar numa construção de duas águas com parede de cumeeira com os compartimentos em ambos os lados dessa parede²².

Estas soluções que são mais preponderantes na peneplanície do interior alentejano remetem também para outras subunidades da faixa atlântica onde se encontram, apesar de tudo, mais presentes do que na serra. Os assentos de lavoura principais dos montes das herdades das áreas aplanadas mais próximas em redor da serra, que não cabe agora tratar, correspondem, como é

²¹ GASPAR, Cláudia - **Arquitetura em terras ermas**..., pp. 262-263.

²² OLIVEIRA, Ernesto Veiga De; GALHANO, Fernando - **Arquitectura Tradicional Portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 2000 [1992]. ISBN 9789722023979, p. 162.

natural, a soluções formalmente, volumetricamente e construtivamente mais ricas²³. Mas mesmo nestes casos, os alinhamentos de casas com pau de fileira adquiriam uma importância decisiva nos conjuntos edificados secundários existentes no interior da herdade ou até noutras herdades ou courelas associadas à mesma exploração.

De facto, foram identificados alguns casos, dentro das herdades, que correspondiam à habitação em banda de trabalhadores assalariados ou mineiros, conforme se verificou, por exemplo na propriedade registada como Herdade da Caveira na carta de 1883 e identificada enquanto minas da Caveira na carta cadastral de 1948-1951: A casa do pessoal das minas da Caveira é um conjunto, num total de 6 que se encontram dispostos pela então exploração (fig.10), que configuram um alinhamento de casas contíguas, cada uma com apenas um ou dois compartimentos, marcado pela cadência regular das várias chaminés que pontuam a cobertura.



Figura 10 – Casa do Pessoal das Minas da Caveira, Grândola, 2015. Fotografia do autor cg

3.3 A orientação da casa

Uma das características mais evidentes das pequenas casas com pau de fileira da faixa atlântica está relacionada com uma clara contraposição entre o espaço frontal da habitação, para a qual se tendem a abrir os diferentes vãos, e o espaço tardoz que corresponde recorrentemente a uma fachada cega (fig.11 e fig.12). Para lá das diferentes características que assim adquirem os espaços situados em redor da habitação, que se tende a prolongar para o espaço exterior frontal, importa compreender de que modo esta condição se traduz a nível da implantação no território e da relação com a rede de vias e caminhos. Poderemos atentar num conjunto de vários montes

²³ Cf. GASPAR, Cláudia - **Arquitetura em terras ermas...**

situados a sul de Santiago do Cacém. Trata-se de um conjunto de assentamentos acessíveis a partir de uma estrada comum, ocupando diferentes lugares de festo próximos, cuja altitude que não excede os 200 metros. O desenho deste conjunto (fig.13) evidencia alguns dos aspetos referidos na descrição do tipo e suas variantes, designadamente: escala do edifício principal (uma ou duas casas de habitação, ainda que com variação do número de compartimentos); edifícios anexos (curral, poço, ou estruturas de apoio agrícola); preponderância do forno (adossado ou dissociado)²⁴.



Figura 11 – Monte de Enxacafres, serra de Grândola. Vista principal a partir de sudeste, 2015. Fotografia do autor cg

Figura 12 – Monte da Boavista, serra do Cercal. Vista principal a partir de este, 2015. Fotografia do autor cg

²⁴ Devido ao avançado estado de degradação de algumas destas construções, não foi possível fazer o levantamento detalhado de todos os montes, apenas se representando oito dos doze montes referidos em desenho: Casa Nova de A-da-Velha; Vale Lagos; Barreirinhas do Vale Gavião; Serro do Pião; Casa Nova da Nogueira; Monte da Nogueira de Cima; Serro; e Monte Outeiro da Nogueira.

Por outro lado, este desenho atesta um outro aspeto relevante para a descrição da arquitetura vernacular desta área relacionado com a sua orientação. De facto, já em anteriores publicações se registava o propósito de voltar costas aos ventos marítimos com abertura da porta de entrada a nascente²⁵. Esta condição é evidente no conjunto de doze montes localizados na vertente oeste da serra de Grândola, expostos aos ventos marítimos. No subgrupo mais a norte, foi identificado um conjunto de sete montes implantados a norte de uma linha de água principal, coincidente com as antigas herdades de Vale de Lagos e Casa Nova, onde hoje está a Casa Nova da Nogueira. Mais a sul, um segundo subgrupo de cinco montes – monte da Nogueira do Meio, monte da Nogueira de Cima, monte do Serro, monte do Outeiro da Nogueira e Courela das Oliveiras – encontra-se junto a uma segunda linha de água principal. Estes doze montes, maioritariamente assentes em linhas de fecho principais, têm uma implantação próxima ao eixo nordeste/sudoeste, confirmando a tradicional orientação dos vãos para este/sudeste que permite a proteção relativamente aos ventos marítimos. Na realidade, a maioria dos conjuntos edificados analisados encontra-se orientado a sudeste e não a nascente como é muitas vezes referido.

O tema da orientação, entendido deste modo, abre um quadro diferente de reflexão, na medida em que a solução que descrevemos na faixa atlântica é idêntica à da arquitetura tradicional de outras geografias de características muito distintas. Referimo-nos em particular aos montes da serra do Caldeirão, cujo estudo revelou a prevalência de orientação da porta de entrada da habitação a leste ou a sudeste, o que era particularmente evidente nas construções mais antigas. Ao contrário do que ocorre aqui, o monte corresponde no Caldeirão a aglomerados de pequena dimensão, por vezes com algumas dezenas de habitações, sendo interessante notar como o propósito de orientação da casa ao sol nascente acabou por condicionar a escolha do lugar e própria a morfologia do assentamento²⁶. Ou seja, na realidade esta orientação não é uma particularidade da faixa atlântica, mas inscreve-se num âmbito geográfico bem mais alargado, não se restringido à proteção em relação aos ventos dominantes, mas considerando também fatores relacionados com a exposição solar.

²⁵ AA.VV. - *Arquitectura Popular em Portugal...*, p. 611.

²⁶ COSTA, Miguel Reimão - *Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve...*

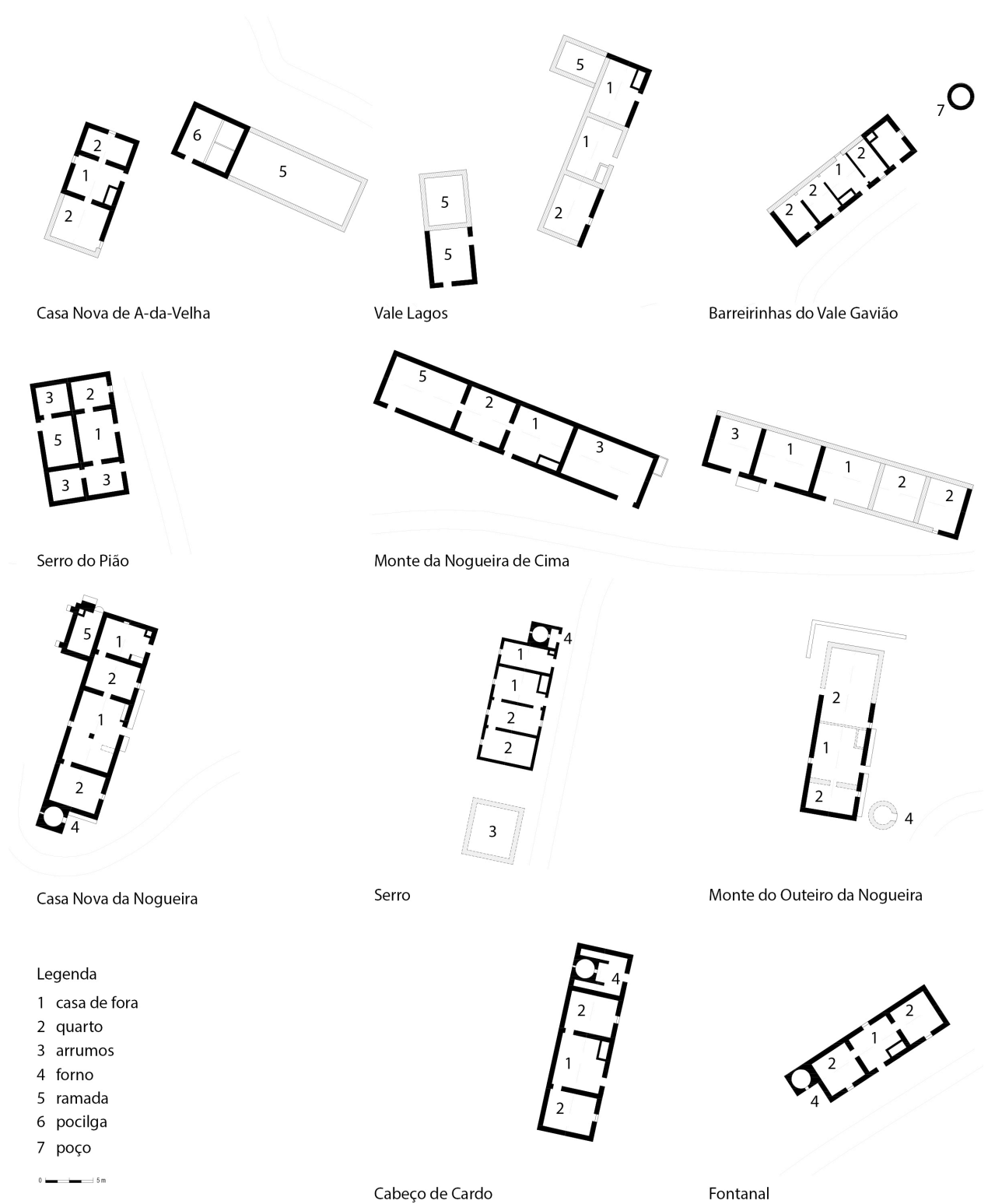


Figura 13 – Desenho de montes, resultante de trabalho de campo efetuado (2014-2015); elaborado pelo autor; adaptado de GASPAR, Cláudia. *Arquitetura em terras ermas. Cenários no Litoral alentejano*. Évora: Universidade de Évora, 2017. Tese doutoramento.

4. Considerações finais: para uma leitura prospetiva do monte das serras do litoral alentejano

Apesar de muito próximas da orla marítima, as serras de Grândola e do Cercal padecem de problemas de abandono e desocupação idênticos aos que são descritos genericamente para as regiões do interior do país. E tal como nessas regiões, designadas de baixa densidade, também aqui a conservação do património construído é equacionada necessariamente no âmbito mais abrangente da comunidade e dos usos, considerando várias abordagens: programática, infraestrutural, económica e social. A arquitetura pode ter um papel fundamental neste processo²⁷, integrando os seus domínios instrumentais específicos da construção, da organização do espaço, da leitura e integração no território. A interpretação das formas e arquiteturas tradicionais constitui uma componente fundamental deste processo, que se pretendeu aqui que ocorresse às diferentes escalas.

A preponderância dos sistemas construtivos em terra, a relativa equivalência de valor patrimonial dos conjuntos edificados inventariados e o característico povoamento disperso, remetem para uma proposta de alteração dos padrões de ocupação que terá forçosamente de considerar diferentes tipologias de intervenção considerando não apenas a conservação e a reabilitação, mas também o desaparecimento do edifício preexistente associado a outras formas de intervenção que importa equacionar. As características particulares deste território abrem assim espaço a uma transformação mais flexível quando comparada com a de outras regiões que tivemos oportunidade de considerar neste artigo, como, por exemplo, a serra do Caldeirão. Neste caso, o monte constitui um pequeno aglomerado onde se combinam e aglutinam de forma intrincada as habitações de diferentes proprietários, tornando muito mais complexo o processo de conservação e reabilitação do conjunto.

A caracterização da arquitetura tradicional do monte das serras do litoral alentejano estabelece um conjunto de instrumentos que pode ser considerado na intervenção, não apenas equacionado a sua reabilitação, através do recurso a processos construtivos tradicionais, mas retomando também os princípios de transformação e de adaptação a novas circunstâncias e condições, como de resto é próprio da história da arquitetura. Neste sentido, a importância conferida àqueles que são os aspetos disciplinares fundamentais de conservação e transformação da arquitetura deverão integrar também os meios e as tecnologias características do nosso tempo. Não se pretendeu estabelecer, a partir da conceção global desta investigação, o que por vezes é designado por manual de boas práticas, mas contribuir, tão somente, para o espaço da intervenção à escala do projeto, que consideramos ser o âmbito adequado, em cada circunstância particular, para a construção com participação tão mais integrada quanto possível dos diferentes intervenientes.

²⁷ Cf. GASPAR, Cláudia - **Arquitetura em terras ermas...**

Bibliografia

- AA.VV. - **Arquitectura Popular em Portugal**. 4ªed. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004. [1.ª ed., 1961 Sindicato Nacional dos Arquitectos]. ISBN 9789729766879
- CANCELA D'ABREU, Alexandre; CORREIA, Teresa Pinto; OLIVEIRA, Rosário (coord.) - **Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental (5 vols.)**. Lisboa: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, 2004. ISBN 9789728569280
- COSTA, Miguel Reimão - **Alguns temas para a caracterização dos assentamentos rurais no sul de Portugal. As Idades da Construção. Técnicas e saberes da construção tradicional e sua aplicação à arquitectura contemporânea**. In. Catálogo da exposição na Feira Internacional de Artesanato de Lisboa, Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, 2010. ISBN 9789896380526. pp. 95-109.
- COSTA, Miguel Reimão - **Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve - Forma, processo e escala no estudo da arquitectura vernacular**. Porto: Afrontamento, 2014. ISBN 9789723613834
- COSTA, Miguel Reimão (coord.) - **Mértola. A arquitetura da vila e do termo**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2015. ISBN 9789729375491
- FEIO, Mariano - **A evolução da agricultura no Alentejo meridional. As cartas agrícolas de G. Pery. As difíceis perspectivas actuais na comunidade Europeia**. Lisboa: Colibri, 1998. ISBN 9727720048
- GASPAR, Cláudia - **Arquitectura tradicional e paisagem no Litoral alentejano. Congresso Internacional Arquitectura Tradicional no Mediterrâneo Ocidental In**. Lisboa: Argumentum, 2015. ISBN 9789728479855. pp. 95-99.
- GASPAR, Cláudia - **Arquitectura em terras ermas. Cenários no Litoral alentejano**. Évora: Universidade de Évora, 2017. Tese doutoramento.
- GOUVEIA, António de Medeiros - **Algarve: Aspectos fisiográficos**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1938. Tese doutoramento.
- MENDONÇA, Nuno José Noronha - **Para uma Poética da Paisagem – a ideia**. Vol. I. Évora: Universidade de Évora, 1989. Tese doutoramento em Artes e Técnicas da paisagem. p. 96.
- Monographia do Concelho de S.Thiago do Cacem Acompanhada dos Mappas da Estatística Agrícola do Mesmo Concelho. **Boletim da Direcção Geral de Agricultura In**, 5.º anno, n.º 9 (1894). Lisboa: Imprensa Nacional.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga De; GALHANO, Fernando; PEREIRA, Benjamim - **Construções Primitivas em Portugal**. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994 [1969]. ISBN 9789722001960
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga De; GALHANO, Fernando - **Arquitectura Tradicional Portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 2000 [1992]. ISBN 9789722023979
- PERY, Gerardo Augusto - **Cartas Agrícolas (folhas n.169, 170,177, 178, 179, 186, 187, 188, 194 e 196; escala 1:50 000)**. Disponíveis no Departamento de Cartografia da Biblioteca Nacional. Lisboa: Conselho de Agricultura de Beja, 1883.
- PERY, Gerardo Augusto - **Estatística Agrícola do Distrito de Beja. Parte I – Concelho de Beja**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.
- PICÃO, José da Silva - **Através dos campos. Usos e costumes agrícola-alentejanos (concelho de Elvas)**. Lisboa: Dom Quixote, 1947 [1903].
- RIBEIRO, Orlando - **Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico**. Lisboa: Letra Livre, 2011 [1945]. ISBN 2200015937713

Processo(s) Criativo(s) na Alta Cozinha: Ferran Adrià e Leonel Pereira

João Pedro Moreno Costa Faria
ISCTE-IUL
joacostafaria@gmail.com

Paula André
ISCTE-IUL; DINÂMIA' CET-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Na contemporaneidade o universo da gastronomia tem sido objecto de estudo em trabalhos de análise com diversas perspectivas, sendo o foco de interesse de académicos, investigadores e profissionais que identificaram a necessidade de um maior aprofundamento teórico nesta área. Centramo-nos na relação da criatividade com o universo da gastronomia, e na importância desta dimensão no trabalho desenvolvido na alta cozinha por Ferran Adrià. Valorizando a importância da criatividade para o trabalho do chef contemporâneo, e após abordagem à conceptualização teórica de criatividade e inovação aplicada à alta cozinha, abordamos o modelo circulatorio de criatividade culinária de Horng & Hu, partindo para a análise ao processo criativo do chef Leonel Pereira, entrevistado no âmbito deste trabalho, e que nos possibilitou estruturar o seu trabalho criativo, em várias fases, desde a origem da ideia ao resultado final, passando pela criação do objecto culinário.

Palavras-chave

Processo Criativo, Ferran Adrià, Inovação, Leonel Pereira

Introdução

O mundo da cozinha está invariavelmente ligado à cultura, sendo o "ato de cozinhar uma das formas mais tradicionais de transmissão de cultura e património"¹. Partindo desse pressuposto, é também indiscutível que a figura do chef criativo é cada vez mais fonte de valorização da experiência gastronómica, fazendo da cozinha criativa um marco importante, inclusivamente para a revitalização da economia e regeneração urbana², promovendo na actualidade a relação da criatividade com a gastronomia, no geral, e com o chef, em particular. Assim, e se no passado observamos diferentes perspectivas possíveis de análise da relação do fenómeno da gastronomia com o universo artístico³, aferindo a criatividade como elemento diferenciador e capaz de atribuir propriedades artísticas a um objecto culinário, focamo-nos agora sobre o papel que Ferran Adrià desempenhou para a aceção da criatividade como dimensão imprescindível à alta cozinha, reflectindo igualmente sobre a importância exercida pela criatividade e pela inovação no trabalho do chef contemporâneo, ancorada no modelo teórico do processo criativo de Horng & Hu⁴ que adaptamos à análise do trabalho de Leonel Pereira.

Partindo da importância que a criatividade representa, como elemento central, para a diferenciação do trabalho dos chefs na alta cozinha, e tomando como ponto de partida e referência o estudo anteriormente realizado⁵, interessa-nos aqui reflectir sobre contributo de Ferran Adrià para a assunção da criatividade como elemento fundamental ao trabalho de um chef, despoletando um maior interesse por parte da comunidade académica para a criatividade aplicada à alta cozinha. Aprofundamos o conhecimento sobre o processo criativo na perspectiva do chef, com as suas várias fases de desenvolvido, da ideia à concretização do objecto culinário, tendo como caso de estudo o trabalho desenvolvido por Leonel Pereira, chef galardoado com uma estrela michelin no restaurante São Gabriel, em Almancil. A entrevista que serviu de base à análise do processo criativo deste chef ocorreu no próprio restaurante, no dia 1 de Setembro às 16h40 horas, e teve a duração de 1h04m, tendo sido gravada para posterior análise.

Estado da Arte

A vasta atenção denotada pela comunidade académica e científica ao universo da gastronomia é perceptível nos muitos estudos e artigos que se têm focado nesta área, tal como refere Antunes dos Santos: "há hoje uma obsessão pela história da mesa, fazendo com que a gastronomia saia da cozinha e passe a ser objeto de estudo com a devida atenção ao imaginário, ao simbólico, às representações e às diversas formas de sociabilidade ativa"⁶.

¹ ANDRÉ, Paula - Cidade, Criatividade, Cozinha: Os 3 Cs no Eixo 'Príncipe Real' em Lisboa, in **ACTAS ICONO14 – V Congresso Internacional de Cidades Criativas**, 2017, p.6.

² ANDRÉ, Paula - Cidade, Criatividade, Cozinha: Os 3 Cs no Eixo 'Príncipe Real' em Lisboa, in **ACTAS ICONO14 – V Congresso Internacional de Cidades Criativas**, 2017.

³ FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

⁴ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) pp. 221-230.

⁵ FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

⁶ PARREIRA, Suzana - **Design-en-place. Processo de design e processo criativo na gastronomia**. Lisboa: FBAUL, 2014, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, p102.

Na vertente do turismo, Simão Oliveira, na dissertação de mestrado *Gestão e Desenvolvimento de Turismo* onde aborda *A importância da Gastronomia na Deslocação de Visitantes*⁷ foca-se no turismo gastronómico, hoje parte integrante nas estratégias de muitas regiões - quer numa perspectiva macro ao nível de países, quer em micro escala, no âmbito municipal. Neste trabalho conclui que um dos principais factores de deslocação turística à Mealhada, o caso de estudo em apressado, deve-se a motivações gastronómicas.

Por sua vez, Rui Domingues, em a *Qualidade Percebida pelos Clientes de um Restaurante Tradicional - Estudo de caso: Casa das Enguias*⁸ desenvolve um estudo em que visa aprofundar conhecimento sobre as necessidades dos clientes dos espaços restaurativos, tendo como principal objectivo determinar quais as variáveis que influenciam a percepção por parte do consumidor do que representa a qualidade do serviço, sendo que constata a importância de variáveis como a higiene, a qualidade da comida e do serviço como determinantes para o público que frequenta o restaurante que serve de objecto de estudo a este trabalho.

Na óptica da análise ao perfil do comensal, Sandrina Lourenço, em *Perfil do Consumidor dos Estabelecimentos de Restauração no Concelho de Peniche*⁹, aborda o caso de Peniche com o objectivo de aferir o que motiva o consumo nos espaços restaurativos locais, assim como qual o perfil do consumidor destes mesmos espaços. Neste estudo recorre a uma abordagem teórica através da história gastronómica da região, do comportamento do consumidor, à análise de marketing e à satisfação/fidelização na restauração.

Através da abordagem antropológica, Pedro Silva, em *As Iscas com Elas ou Iscas à Portuguesa. Património, Gastronomia e Turismo em Lisboa*¹⁰, faz uma análise a esta proposta gastronómica portuguesa, aprofundando a relação entre o mesmo, enquanto símbolo gastronómico da cidade de Lisboa, e a forma como os espaços restaurativos têm olhado para este prato enquanto fonte de atracção turística no contexto da cidade.

Na relação entre a cidade e a gastronomia, Ana Martinho aborda no seu trabalho *A gastronomia como ferramenta para a Cidade Criativa*¹¹, a relação entre arquitectura e gastronomia enquanto forma de desenvolvimento de uma estratégia urbana criativa, observando a gastronomia como elemento passível de ser criador de uma marca identitária urbana, destacando a importância do ato de cozinhar para a transmissão de cultura e património.

⁷ OLIVEIRA, Simão - **A Importância da Gastronomia na Deslocação de Visitantes - estudo de caso: Mealhada**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008, Dissertação de Mestrado em Gestão e Desenvolvimento de Turismo.

⁸ DOMINGUES, Rui - **Qualidade Percebida pelos clientes de um Restaurante Tradicional - Estudo de Caso: Casa das Enguias**. Estoril: Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, 2013, Dissertação de Mestrado em Qualidade e Segurança Alimentar na Restauração.

⁹ LOURENÇO, Sandrina - **Perfil do Consumidor dos Estabelecimentos de Restauração no Concelho de Peniche**. Peniche: Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar, 2012, Dissertação de Mestrado em Marketing e Promoção Turística.

¹⁰ SILVA, Pedro - **As Iscas com Elas ou Iscas à Portuguesa Património, Gastronomia e Turismo em Lisboa**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2008, Dissertação de Mestrado em Antropologia do Turismo e Património.

¹¹ MARTINHO, Ana - **A Gastronomia como ferramenta para uma Cidade Criativa: Projeto de uma Cooking Factory**. Lisboa: FAUTL, 2012, Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

Também com foco na relação da gastronomia com a cidade segue o artigo de Paula André, *Cidade, Criatividade, Cozinha: Os 3 Cs no eixo “príncipe real” em Lisboa*¹², em que é estudada a relação entre a cidade, a criatividade e a gastronomia, numa perspectiva de dinâmica urbana, com foco no eixo Príncipe Real, através das afinidades electivas e artísticas, concluindo-se que “a cozinha criativa contribui para a revitalização da economia e para a regeneração urbana”.

Através do olhar da psicologia clínica, a relação entre a criatividade e a gastronomia foi estudada por Ana Ferreira, em *Criatividade e Gastronomia: Um estudo Exploratório*¹³, onde faz uma análise à perspectiva teórica da criatividade através do olhar de vários autores, entre eles Freud e Winnicott. Através de um estudo de caso, a autora relaciona o processo criativo com a gastronomia, através da entrevista a três chefs portugueses: Tiago Duarte, Rui Paula e Luís Figueiredo.

O trabalho de Suzana Parreira, *Design-en-place - processo de design e processo criativo na alta cozinha*¹⁴, apresenta-se como uma referência nacional no estudo da criatividade associada à gastronomia. Neste trabalho a autora aborda, numa perspectiva comparativa, o processo criativo na alta cozinha e o processo de design. Através do mapeamento do processo criativo de cinco chefs portugueses afere que o exercício da criatividade produz-se “de forma relativamente idêntica em outras áreas de natureza projectual”.

No mesmo sentido conclusivo seguem Peng, Lin e Baum, no artigo *The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods*¹⁵, onde demonstram que a estrutura do modelo de criatividade aplicado à gastronomia tem por base o modelo criativo geral, com a adaptação a princípios específicos da área da gastronomia, assumindo-se assim que a criatividade gastronómica pode ser incluída num modelo mais genérico da criatividade, referindo o modelo de quatro fases de Wallas.

Através da observância da história da gastronomia e da história da arte, no estudo *Alta cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico*¹⁶ analisamos a possibilidade da existência de um objecto culinário com propriedades estéticas e artísticas, concluindo que o que distingue um objecto culinário com propriedades artísticas de um outro objecto culinário comum é, entre outras variáveis, a dimensão criativa colocada em prática na sua criação.

No que diz respeito à análise estética relacionada com a gastronomia, em *Estética do Gosto*¹⁷, Tatiana Lunardelli parte do pressuposto que o belo não é uma propriedade intrínseca a um objecto mas sim parte da construção do observador - sendo este um

¹² ANDRÉ, Paula - Cidade, Criatividade, Cozinha: Os 3 Cs no Eixo 'Príncipe Real' em Lisboa, in **ACTAS ICONO14 – V Congresso Internacional de Cidades Criativas**, 2017.

¹³ FERREIRA, Ana - **Criatividade e Gastronomia: Um Estudo Exploratório**. Lisboa: ISPA, 2012, Dissertação de Mestrado em Psicologia Aplicada.

¹⁴ PARREIRA, Suzana - **Design-en-place. Processo de design e processo criativo na gastronomia**. Lisboa: FBAUL, 2014, Tese de Doutoramento em Belas-Artes.

¹⁵ PENG, Kang Lin; Ming-Chu Lin, Tom Baum - The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods, in, **Qual Quant**, vol. 47 (2013) pp.2687-2707

¹⁶ FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

¹⁷ LUNARDELLI, Tatiana - **Estética do Gosto**. São Paulo: UNESP, 2012. Dissertação de Mestrado em Artes.

estudo exploratório para outras análises na relação da gastronomia, arte e a estética, com a autora a debruçar-se no estudo de caso de três restaurantes brasileiros.

Abordando a componente do degustar, com apoio de várias disciplinas como a filosofia, sociologia, antropologia e história, Mónica Oliva Lozano, em *El Acto de Comer en el arte - del eat art a Ferran Adrià en la Documenta 12*¹⁸, analisa o sentido do gosto aplicado à gastronomia, focando-se na relação da arte com a comida ao longo da história, debruçando-se posteriormente sobre a obra de Ferran Adrià, com foco na Documenta 12, de 2007. Neste trabalho a autora renega a ideia de que o paladar é um sentido menor, afirmando a sua importância na perspectiva da apreciação da experiência artística.

A dimensão artística do trabalho desenvolvido por Ferran Adrià é também abordada por Jean Nihoul em *De gustibus non est Disputadem: the Culinary Arts, Ferran Adrià and Documenta 12*¹⁹, onde através de várias perspectivas, entre as quais a estética, o autor analisa a participação de Adrià na Documenta 12, referindo a possibilidade do trabalho de Ferran Adrià poder ser observado enquanto obra artística.

Ferran Adrià, Criatividade e Gastronomia

O estudo da criatividade aplicada ao mundo da cozinha, implica uma análise ao trabalho desenvolvido por Ferran Adrià no restaurante elBulli, pois foi ele quem elevou a dimensão criativa aplicada ao objecto gastronómico, pela diferenciação na forma como utilizou a ciência e a criatividade na criação culinária²⁰. O trabalho criativo desenvolvido por Ferran Adrià teve como base a procura por novas técnicas, conceitos e ingredientes²¹. A persistência e gosto em aliar a criatividade à ciência - num primeiro momento de forma informal - originou o aparecimento de várias técnicas atualmente disseminadas na alta cozinha.

O processo criativo de Adrià parte da ideia de provocar, surpreender e extasiar o comensal, através do jogo com os sentidos, as expectativas e a percepção. Com métodos criativos que vão desde o desconstrutivismo ao *trompe-l'oeil*, ilude o comensal com propostas gastronómicas que, esperando-se quentes, são servidas em forma de gelado, elementos que sugerem caviar a apresentarem-se como esferificações de frutas, com esparguete feito de queijo e não de massa, utiliza estes e outros jogos de percepção com o propósito de surpreender e/ou chocar²².

A percepção da importância do desenvolvimento da criatividade aplicada à gastronomia começou quando Ferran Adrià ouviu Jacques Maximin, numa conferência em Nice, em 1987, afirmar que "creativity means not copying", num período em que muitos chefs replicavam receitas do passado, sem grande capacidade

¹⁸ LOZANO, Mónica - **El acto de comer en el arte - del eat art a Ferran Adrià en la Documenta 12**. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2013, Tese de Doutoramento.

¹⁹ NIHOUL, Jean - **De Gustibus non est Disputadem: the Culinary Arts, Ferran Adrià, and Documenta 12**. Connecticut, University of Connecticut, 2014, Dissertação de Mestrado em Artes.

²⁰ OPAZO, M.P. - Discourse as driver of innovation in contemporary haute cuisine: The case of elBulli restaurant, **International Journal of Gastronomy and Food Science**, 1, (2003), pp.82-89.

²¹ DOMENE-DANÉS, M - El Bulli: Contemporary Intersections Between Food, Science, Art and Late Capitalism, **BRAC- Barcelona Research Art Creation**, Volume 1, (1), (2012)

²² HAMILTON, Richard e Vicente Todolí - **Food for Thought, Thought for food**. Barcelona: Actar, 2009.

de inovar e de criar²³. A meio da década de 90 Adrià formou uma equipa dedicada ao desenvolvimento criativo, tendo em 1997 criado o eLBullitaller, laboratório criativo onde se dedicava à investigação com o objectivo de criar novos conceitos, técnicas e pratos. Anualmente resultavam mais de 5.000 experiências, com 500 pratos a serem elaborados, dos quais 24-50 a serem incluídos no menu de degustação do ano seguinte. Da experiência e do conhecimento obtido, chegou à estruturação dos 8 passos essenciais entre a ideia e a catalogação, no processo de criação de um novo prato:

- 1) surgimento de uma ideia para um novo conceito, prato ou técnica;
- 2) desenvolvimento da ideia através de um método criativo ou por intuição;
- 3) testes documentando todos os procedimentos através de fotografias e notas;
- 4) análises aos resultados obtidos no ponto anterior, muitas vezes através das combinações de sabores e comparação com resultados de outras experiências;
- 5) testes finais e construção de um protótipo
- 6) verificação através de testes com convidados, sendo posteriormente analisado feedback;
- 7) execução de refinamentos por forma a facilitar a degustação, alteração de texturas e/ou testar diferentes empratamentos;
- 8) Catalogação do resultado final²⁴.

Ferran Adrià utilizava três distintos métodos criativos, agrupados em três categorias:

Métodos criativos I - cozinha tradicional e local; influência de outras culturas gastronómicas; procura de novas técnicas-conceitos e a aplicação das mesmas à cozinha.

Métodos criativos II - associação; inspiração; desconstrução; minimalismo; alterações na estrutura do menu; procura de novos ingredientes.

Métodos criativos III - sentidos como ponto de partida; o sexto sentido; simbiose entre o salgado e o doce; novas formas de servir comida; mudanças na estrutura dos pratos²⁵.

Não sendo um processo estanque, os métodos criativos foram sendo desenvolvidos e sintetizados ao longo de 20 anos de trabalho, com os modelos criativos a estarem em constante mutação, sendo muitas vezes difícil de o definir num estágio inicial do processo.

Para a elaboração deste processo e por forma a melhor estruturar e organizar o método de trabalho na vertente criativa, foi necessário o recurso ao estudo de diversas áreas do conhecimento, como química e física. O estudo detalhado dos ingredientes é também fundamental, originando a criação de um código de classificação, por forma a facilitar o processo de sistematização do processo criativo.

²³ PLANELLAS, Marcel e Silviya Svejenova - **Creativity: Ferran Adrià, ExpoManagement**. Madrid: ESADE, 2007. GARCIA-SEGOVIA, P; M. D. Garrido; A. Vercet, et al - Molecular Gastronomy in Spain, **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 12, (4), (2014), pp. 279-293. ADRIÀ, Ferran - Documenting Documenta, (Vídeo) Realizado por David Pujol, Girona, Spain, 2011. HAMILTON, Richard e Vicente Todolí - **Food for Thought, Thought for food**. Barcelona: Actar, 2009. ADRIÀ, Ferran; Juli Soler e Albert Adrià - **A day at elBulli**. Nova Iorque: Phaidon, 2008.

²⁴ ADRIÀ, Ferran; Juli Soler e Albert Adrià - **A day at elBulli**. Nova Iorque: Phaidon, 2008

²⁵ ADRIÀ, Ferran; Juli Soler e Albert Adrià - **A day at elBulli**. Nova Iorque: Phaidon, 2008.



Figura 1 - Ferran Adrià, Código de figuras utilizado no elBulli²⁶

Esta classificação de ingredientes em diferentes famílias de produtos ajudou na aplicação da criatividade, assumindo que se determinado processo ou método culinário funciona para determinado ingrediente isso significa que pode ser aplicado a outro que se encontre inserido dentro da mesma família²⁷.

Para Adrià, os métodos criativos aplicados à alta cozinha podem vir do campo artístico: "a more general study of the creative methods used in the fields of music, art and fashion (...) shows that many of the same methods can be applied to creativity in cuisine. In the same way, some of the creative methods detailed here could be shared with other artistic disciplines. Some of the terminology used is also employed in those disciplines: «deconstruction»"²⁸.

Ferran Adrià, Criatividade e a Documenta '12

Foi precisamente na ligação ao universo artístico, com a participação na Documenta '12, que a vertente criativa de Adrià ganhou uma maior atenção fora do universo da gastronomia, tendo então sido foco de interesse por parte do mundo artístico, em particular, mas também por parte comunidade científica e académica.

²⁶ ADRIÀ, Ferran; Juli Soler e Albert Adrià - **A day at elBulli**. Nova Iorque: Phaidon, 2008.

²⁷ HAMILTON, Richard e Vicente Todolí - **Food for Thought, Thought for food**. Barcelona: Actar, 2009.

²⁸ ADRIÀ, Ferran; Juli Soler e Albert Adrià - **A day at elBulli**. Nova Iorque: Phaidon, 2008. pp. 136-137.

São várias as analogias possíveis de realizar entre o trabalho que Ferran Adrià e o universo artístico. Foi devido ao trabalho desenvolvido no elBulli que Adrià se tornou no mais prestigiado chef do séc. XXI, tendo chamado à atenção dos agentes do universo da arte, de tal forma que foi convidado a participar na Documenta 12, sendo-lhe reconhecida uma linguagem própria, significativa, conceptual e capaz de transmitir emoções. Até então, nunca outro chef tinha dedicado tanto tempo ao trabalho criativo.



Figura 2 - Ferran Adrià, Green Olives, 2005²⁹

Assim, foi no ano de 2006 que o paradigma na alta cozinha - mas também no universo artístico - se alterou, com o convite feito a Adrià para participar na Documenta 12, uma das maiores exposições de arte contemporânea do mundo e uma das mais prestigiadas. A exposição, que ocorre todos os 5 anos, teve início em 1955 e contou com Picasso e Kandinsky como as grandes notoriedades desse ano³⁰. Exibições de grande dimensão como a Documenta são pensadas como veículos de validação e confrontação sobre o que constitui e o que faz parte do universo artístico, sendo uma das exposições mundiais que mais fronteiras quebra, definindo normas artísticas assim como as últimas tendências do mundo da arte³¹. Curioso com o paralelismo entre a experiência de olhar para um objecto de arte e a experiência de degustar um prato, a partir da observação em que ambas as atividades trabalham com os sentidos,

²⁹ Fonte: **ElBulli Chef Ferran Adria: I Was No Different From Any Other Dishwasher**, Forbes. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/hannahelliott/2014/03/06/elbulli-chef-ferran-adria-i-was-no-different-from-any-other-dishwasher/>

³⁰ CARLIN, John - If the world's greatest chef cooked for a living, he'd starve. *The Guardian*, (Online), Publicado a 11 de dezembro de 2006

³¹ NIHOUL, Jean - **De Gustibus non est Disputadem: the Culinary Arts, Ferran Adrià, and Documenta 12**. Connecticut: University of Connecticut, 2014, Dissertação de Mestrado em Artes. p. 19. ADRIÀ, Ferran - **Documenting Documenta**, (Vídeo) Realizado por David Pujol, Girona, Spain, 2011.

emoções e intelecto, Adrià mostrou-se motivado em explorar os pontos de interligação entre a arte contemporânea e a alta cozinha.

A apresentação do trabalho de um chef como obra de arte levou à divisão da crítica e à discussão sobre a pertinência da sua participação num certame artístico de importância ímpar para a arte contemporânea³². Tanto Richard Hamilton, artista plástico pioneiro do movimento Pop Art e durante décadas cliente do elBulli, como Vicente Todolí, que foi diretor do Museu de Serralves e da Tate Gallery, ambos os editores do livro *Food for Thought, Thought for Food*, defendem Ferran Adrià enquanto artista contemporâneo, comparando o trabalho dele ao de vários artistas pós-modernistas, como Alison Knowles e Daniel Spoerri³³.

Aquando do convite, Roger Buergel desafiou Adrià defendendo que criar uma nova técnica culinária era tão complexo como pintar um grande quadro:

"I have met the organiser Roger Buergel who believes that to create a new cooking technique is as complicated and challenging as painting a great picture. He says that he sees the work we do as a new artistic discipline. He says that our work shows cuisine should be a new art form"³⁴.

Com a participação de Adrià na Documenta, teve início um novo capítulo na história da arte e na história da gastronomia. A comunidade artística abriu-se, novamente, ao debate sobre a tradicional definição do que constitui uma obra de arte, da mesma forma que no passado ocorreu, sempre que novos movimentos quebravam as ideias e normas estabelecidas do mundo da arte.

Desde então o foco da importância da criatividade colocada no objecto gastronómico intensificou-se, com vários autores - assim como o próprio Adrià - a estudarem o processo criativo aplicado à alta cozinha, estruturando-o e percebendo de que forma a sua análise poderia potenciar a evolução do universo da gastronomia³⁵.

Actualmente, e mesmo após o fecho do restaurante elBulli, em 2011, Ferran Adrià continua a ser reconhecido como o chef que maior impacto teve na construção teórica sobre a dimensão criativa aplicada à alta cozinha³⁶.

A criatividade e a inovação em prol da gastronomia

A dimensão artística é, assim, elemento indispensável ao desempenho e ao status do chef com aspirações na elite da alta cozinha, tendo em conta que a gastronomia é também uma forma de produção estética e uma experiência sensorial, sendo muito mais do que apenas uma técnica capaz de ser aprendida: "Food is judged not merely

³² ADRIÀ, Ferran - **Documenting Documenta**, (Vídeo) Realizado por David Pujol, Girona, Spain, 2011. HAMILTON, Richard e Vicente Todolí - **Food for Thought, Thought for food**. Barcelona: Actar, 2009.

³³ HAMILTON, Richard e Vicente Todolí - **Food for Thought, Thought for food**. Barcelona: Actar, 2009.

³⁴ CARLIN, John - If the world's greatest chef cooked for a living, he'd starve. **The Guardian**, (Online), Publicado a 11 de dezembro de 2006

³⁵ FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

³⁶ SOLIER, Isabelle de - Liquid nitrogen pistachios: Molecular gastronomy, elBulli and foodies, **European Journal of Cultural Studies**, 13, (2), (2010) p.160.

as a technical product but also as an aesthetic, sensory one"³⁷. A técnica diz respeito à habilidade do chef, já a componente artística diz respeito aos aspectos criativos, como a inovação, a criatividade e o sentido estético.

A criatividade necessária à criação de um novo prato, de uma nova técnica, ou de um novo conceito, advém de diferentes fontes de inspiração, como a música, obras de arte, cores, texturas e ainda emoções³⁸.

A alta cozinha tem na criatividade uma das ferramentas para a inovação e, conseqüentemente, para o seu desenvolvimento, para que seja possível fazer cada vez mais, melhor e diferente. A criatividade e a inovação geradas são as principais características observadas como fundamentais ao sucesso dos chefs e uma estratégia significativa para a sobrevivência dentro desta exigente³⁹. Foi precisamente na procura por maior criatividade que teve origem a revolta contra as ideias base da *cuisine classique*, por parte daqueles que deram início à *nouvelle cuisine*, rejeitando as regras estabelecidas, despoletado uma maior liberdade criativa⁴⁰.

A alta cozinha representa apenas 0,5% de toda a indústria da restauração a nível mundial sendo, no entanto, o grande motor para o desenvolvimento de qualidade e inovação. A produção criativa, de uma forma geral, é vista como um recurso económico e, nesse sentido, na aplicação ao universo da gastronomia, podemos dividi-la numa vertente interna e externa, sendo que a interna diz respeito à perspectiva do chef e a externa à relação com mercado:

"o internal aspect, culinary creativity is to develop chefs' talent and self-achievement and to organization is to make maximum profit for long term operation. To external aspect, culinary creativity is to meet the market demand and satisfy customers in order to create a competitive business strategy"⁴¹.

É na alta cozinha que surgem os desenvolvimentos tecnológicos ocorridos da relação de trabalho e parceria entre chefs e cientistas. A cada vez mais elevada expectativa do comensal, na procura por novas experiências e emoções, leva a que a exigência criativa por parte dos chefs seja cada vez mais relevante para a apresentação de conceitos e propostas de vanguarda⁴².

As definições sobre criatividade são diversas, variando consoante o autor e a área de estudo. Nas ciências sociais é consensual definir-se criatividade como o ato de gerar ou criar uma inovação ou uma ideia original: "the generation or creation of novel and

³⁷ SOLIER, Isabelle de - Liquid nitrogen pistachios: Molecular gastronomy, elBulli and foodies, **European Journal of Cultural Studies**, 13, (2), (2010) pp160.

³⁸ ALBORS-GARRIGOS, J; V. Barreto; P. Garcia-Segovia, et al - Creativity and Innovation Patterns of Haute Cuisine Chefs - **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 11 (2013) pp. 21.

³⁹ PENG, Kang Lin; Ming-Chu Lin, Tom Baum - The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods, in, **Qual Quant**, vol. 47 (2013) pp.2694

⁴⁰ RAO, Hayagreeva; Philippe Monin e Rodolphe Durand - Institutional Change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an Identity Movement, in, **French Gastronomy. American Journal of Sociology**, 108, (4), (2003), pp. 795-843. FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

⁴¹ PENG, Kang Lin; Ming-Chu Lin, Tom Baum - The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods, in, **Qual Quant**, vol. 47 (2013) pp.2694

⁴² HU, Meng-Lei - Discovering culinary competency: An innovative approach, **Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education**, Volume 9, (1), (2010), pp. 65-72. STIERAND, Marc; Dörfler, Viktor e Jillian MacBryde - Creativity and Innovation in Haute Cuisine: Towards a Systemic Model, **Creativity and Innovation Management**, Volume 23, (1), (2014) pp. 15

original ideas"⁴³, resultando num produto, método, solução ou numa obra de arte. Está diretamente relacionado com a imaginação, com a paixão, e resulta geralmente da inspiração individual, ainda que podendo também ser um processo⁴⁴.

Na criatividade aplicada à área da gastronomia são necessárias maiores competências e técnicas do que na aplicação da criatividade de uma forma genérica, sendo fundamental a habilidade com os diversos utensílios culinários, conhecimentos científicos e técnicos, regras de higiene, métodos de cocção e até conhecimentos no âmbito da história da alimentação⁴⁵.

Para Teresa Amabile, criatividade é o processo de onde idealmente resultará a inovação - criatividade é o surgimento de novas e úteis ideias, enquanto que inovação é a implementação bem sucedida dessas mesmas ideias: "you can't have innovation without a healthy mix of creativity on the front end, and solid systems in place to foster that ingenuity"⁴⁶.

Ao abordarmos a criatividade aplicada à alta cozinha carece observar a componente da inovação, um dos factores comumente aceites como motor de sucesso no meio empresarial e com grande influência ao nível do crescimento económico. Sendo a criatividade precursora, a inovação é o resultado do processo de implementação dessas ideias e apenas as que são tidas como inovadoras e úteis podem ser consideradas criativas⁴⁷.

Assim, a inovação culinária tem por base o surgimento de uma nova ideia que soluciona um problema, por vezes não estruturado⁴⁸.

É com base na ciência, e nas parcerias geradas entre chefs e cientistas, que surgem muitas das inovações ao nível das texturas, fragrâncias, confecção de ingredientes menos óbvios e suas combinações, que originam novos pratos e se dá o factor "novidade", pelo qual anseia o comensal que procura estas experiências gastronómicas⁴⁹.

⁴³ SLAVICH, Barbara; Rossella Cappetta e Severino Salvemini - Creativity and the Reproduction of Cultural Procuts: The Experience of Italian Haute Cuisine Chefs, **Strategic Management**, Volume 16, (2), (2014) pp.30

⁴⁴ SLAVICH, Barbara; Rossella Cappetta e Severino Salvemini - Creativity and the Reproduction of Cultural Procuts: The Experience of Italian Haute Cuisine Chefs, **Strategic Management**, Volume 16, (2), (2014) pp.31

⁴⁵ PENG, Kang Lin; Ming-Chu Lin, Tom Baum - The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods, in, **Qual Quant**, vol. 47 (2013) pp.2695

⁴⁶ GOLEMAN, Daniel - **Creativity and Innovation: What's the Difference?**, (Online). Daniel Goleman. Publicado a 7 de janeiro de 2015.

⁴⁷ STIERAND, Marc; Dörfler, Viktor e Jillian MacBryde - Creativity and Innovation in Haute Cuisine: Towards a Systemic Model, **Creativity and Innovation Management**, Volume 23, (1), (2014) pp. 15-28. BOUTY, Isabelle e Marie-Léandre Gomez - Creativity in Haute Cuisine: Strategic Knowledge and Practice in Gourmet Kitchens. **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 11, (1), (2013) pp. 80-95.

⁴⁸ ALBORS-GARRIGOS, J; V. Barreto; P. García-Segovia, et al - Creativity and Innovation Patterns of Haute Cuisine Chefs - **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 11 (2013) pp.20-21. PETRUZZELLI, Antonio M. e Tommaso Savino - Search, Recombination, and Innovation: Lessons from Haute Cuisine, **Long Range Planning**, Volume 47, (4), (2014), pp. 224-238.

⁴⁹ ALBORS-GARRIGOS, J; V. Barreto; P. García-Segovia, et al - Creativity and Innovation Patterns of Haute Cuisine Chefs - **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 11 (2013) pp.33

Envolvido no desenvolvimento de inovações gastronómicas, o perfil do chef é geralmente caracterizado pela mestria na conjugação de ingredientes não tradicionais, assim como pelo conhecimento que tem na utilização de diferentes equipamentos, materiais e técnicas de criação de texturas e combinação de sabores⁵⁰.

A importância da criatividade e, em concreto, na inovação, é tida como fundamental e é nesse sentido que segue a posição de Leonel Pereira, entrevistado no âmbito deste estudo, já que o conhecimento do indivíduo é fundamental, na conjugação com a criatividade, para a obtenção de resultado final de qualidade: “Assumo-me como uma pessoa criativa, exijo à minha equipa que caminhe nesse sentido e tenho um espaço criativo [um laboratório que possui no São Gabriel onde coloca em prática e testa as suas ideias] (...)”. Indo além da simples componente criativa, Leonel Pereira desenvolve um importante trabalho de parceria com a comunidade científica, de onde resultam diversas inovações, as quais, de forma directa ou indirecta, podem muitas vezes ser observadas nas propostas servidas ao comensal.

O processo criativo na alta cozinha

Numa breve análise a alguns dos estudos existentes sobre processos de criatividade e inovação na gastronomia, segundo Suzana Parreira são notórias duas perspectivas⁵¹. A primeira, que se refere à criatividade individual, tem por base as aptidões pessoais dos chefs no exercício da sua profissão. Exemplos disso são os conceitos de competência culinária em Hu⁵² e o processo criativo exemplificado em Horng e Hu⁵³. A segunda perspectiva foca-se na relação do chef com o ambiente e a estrutura onde se insere, dando-se aqui relevância ao contexto envolvente na elaboração de ideias para o processo criativo, como é o caso de Stierand et al.⁵⁴.

Assim, o processo criativo na alta cozinha é referido por Horng e Hu⁵⁵ num estudo que tem por base o modelo criado por Graham Wallas⁵⁶, uma das primeiras análises referentes ao processo criativo e que tem como pressuposto que a criatividade é um processo dinâmico envolvendo 4 fases: 1) preparação da ideia 2) incubação 3) iluminação 4) avaliação.

⁵⁰ LINDEN, Erik van der; D. J. McClements e J. Ubbink - Molecular Gastronomy: A Food Fad or an Interface for Science-based Cooking?”, **Food Biophysics**, 3, (2), (2008), p. 249.

⁵¹ PARREIRA, Suzana - **Design-en-place. Processo de design e processo criativo na gastronomia**, Lisboa: FBAUL, 2014, Tese de Doutoramento em Belas-Artes.

⁵² HU, Meng-Lei - Discovering culinary competency: An innovative approach, **Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education**, Volume 9, (1), (2010), pp. 65-72.

⁵³ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) pp. 221-230.

⁵⁴ STIERAND, Marc; Dörfler, Viktor e Jillian MacBryde - Creativity and Innovation in Haute Cuisine: Towards a Systemic Model, **Creativity and Innovation Management**, Volume 23, (1), (2014) pp. 15-28.

⁵⁵ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) pp. 221-230.

⁵⁶ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) p. 222. PARREIRA, Suzana - **Design-en-place. Processo de design e processo criativo na gastronomia**, Lisboa: FBAUL, 2014, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, p.32.

Neste estudo os autores utilizam um modelo com contribuições de Finke, Ward, e Smith⁵⁷. Assumem-se, nesta análise (Figura 3) quatro fases no modelo circulatório de criatividade culinária proposto pelos autores⁵⁸:

1. Preparação de novas ideias - combinação entre a experiência existente e novos conhecimentos e informações obtidas;
2. Incubação de ideias - selecção da ideia e sua síntese, passando de uma ideia vaga a um perfil concreto;
3. Desenvolvimento de Ideias - definição dos principais atributos e resolução de problemas através de um processo complexo de estruturação;
4. Verificação do trabalho culinário - avaliação dos conceitos e técnicas utilizadas até à obtenção do produto final;

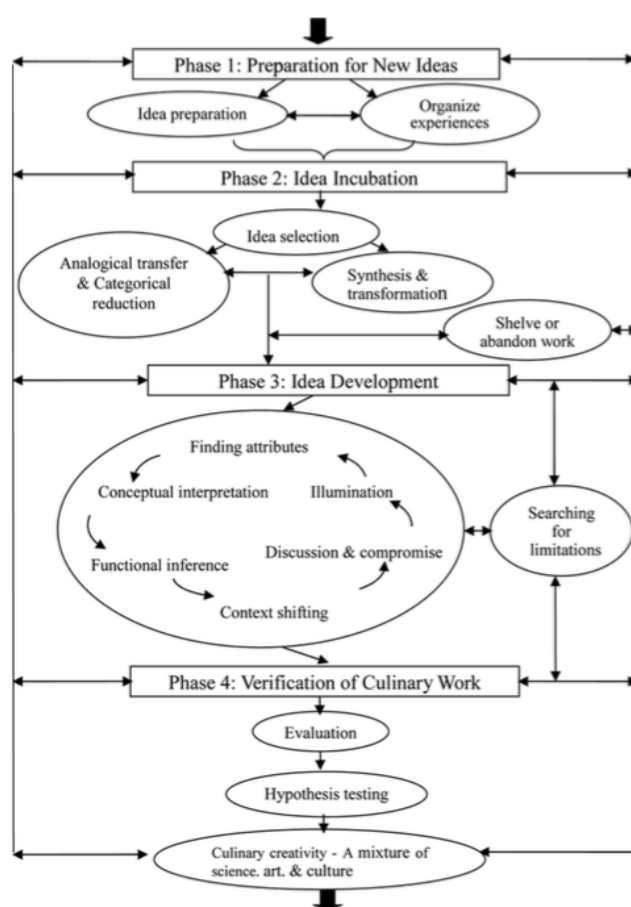


Figura 3 - Modelo circulatório de criatividade culinária⁵⁹

⁵⁷ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, *Creativity Research Journal*, Volume 20, (2), (2008) p. 221.

⁵⁸ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, *Creativity Research Journal*, Volume 20, (2), (2008) p. 225.

⁵⁹ Fonte: HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, *Creativity Research Journal*, Volume 20, (2), (2008) p. 225.

Neste sentido, os autores defendem que o modelo de quatro fases, proposto por Wallas, é a ferramenta analítica mais estandardizada para a análise da criatividade, sendo utilizada nos seus termos gerais por diversos autores, mesmo que por vezes modificado e refinado⁶⁰.

Leonel Pereira, criatividade e inovação

É precisamente com base neste modelo, e de forma simplificada, que estruturamos o processo criativo do chef Leonel Pereira, através de informações obtidas na entrevista realizada em Setembro de 2018, por forma a melhor entender o processo criativo deste chef português que no restaurante São Gabriel se destaca pela criatividade que alia ao conhecimento científico, e que coloca ao dispor do comensal que o visita.

Nas palavras do artista plástico Douglas Fitch, o trabalho de Leonel Pereira apresenta uma forte componente artística, chegando mesmo a comparar o trabalho do chef português ao de Marinetti e ao trabalho que desenvolveu na primeira metade do séc. XX com o seu movimento Futurismo Italiano:

“O que muitas pessoas não sabem é que Marinetti tinha um restaurante, um sítio experimental, criado a partir da ideia de que a comida é medium artístico muito nobre. No futuro iríamos buscar os nossos nutrientes a ondas rádio, o que libertaria a comida ou a ideia de refeição para uma experiência puramente estética. É o que está a acontecer com os nossos amigos no Algarve. É exactamente o que está a acontecer na cozinha do Leonel. Só não estamos — e acho que isso nunca irá acontecer — a ser alimentados por ondas rádio”⁶¹.

Leonel Pereira disponibiliza no seu restaurante um menu de cariz criativo, com momentos de experimentalismo, composto por 16 pratos onde promove um estilo próprio que conjuga a criatividade com o background que possui ao nível da técnica e conhecimento científico.

Leonel Pereira recusa o estatuto de chef artista, chegando mesmo a afirmar que se sente incomodado com os chefs que almejam esse estatuto como um fim a atingir: “Assumo uma posição que a cozinha não é uma arte”, mas, no entanto “não sou contra a posição das outras pessoas, como o seu caso e o de outras pessoas [nota: os agentes do universo artístico] poderem achar que a cozinha é uma arte. “Isto mesmo vai de encontro ao que identificamos⁶² como sendo a forma mais consensual para definir o que é arte dentro do universo da cozinha, e quem tem a autoridade e sabedoria para o fazer: agentes do universo artístico. Assim foi no caso de Ferran Adrià e, defendemos, assim deve ser, já que esta é uma questão teórica complexa⁶³.

Separando a ideia de artista do trabalho que desenvolve, assume a criatividade como ferramenta indispensável no seu método de trabalho:

“A gastronomia é um estado de espírito, que mexe com as emoções, que mexe com a parte criativa (...) Mas a arte e criatividade são dois caminhos diferentes (...). Eu trabalho na cozinha porque tenho a possibilidade de ser esse criativo dentro da

⁶⁰ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) p. 222.

⁶¹ LUCAS, Isabel - Vamos brincar com comida, **Público**, (Online), publicado a 21 de Junho de 2015.

⁶² FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

⁶³ CHARNEY, Noah - Are Chefs Also Artists? Ferran Adrià Answers, **Fine Dining Lovers**, (Online), publicado a 7 de Março de 2018. FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

cozinha (...). Assumo-me um criativo a 100%. O dia em que eu não pudesse criar, o dia que tivesse de depender de uma carta conservadora clássica, como muitos restaurantes no mundo têm, com 2 ou 3 estrelas michelin, a fazer a vida toda o mesmo, era o dia em que deixava de ser cozinheiro. Provavelmente poderia ser pedreiro que tinha uma área mais criativa do que essa, desde que pudesse fazer tijolos e montar tijolos à maneira que eu quisesse (...).”

O processo criativo de Leonel Pereira

O processo criativo aqui traduzido na Figura 4 segue em consonância com o trabalho realizado por Parreira⁶⁴, em que a autora analisa o processo criativo referente em design e o processo criativo na alta cozinha.

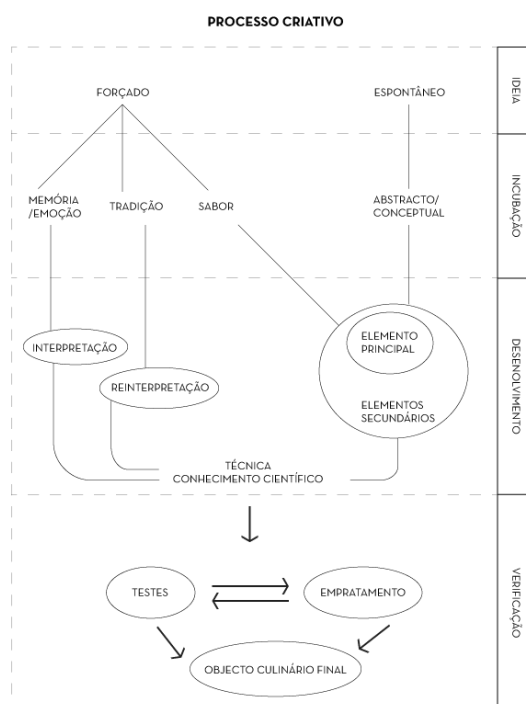


Figura 4 - Diagrama do processo criativo de Leonel Pereira⁶⁵

Na análise à primeira fase, momento em que tem origem a ideia, torna-se relevante referir a importância dos sistemas criativos, que vão desde a natureza, às cidades, aos países, às instituições. Cada sistema resulta da interação dos seus componentes, com as ideias a resultar da interligação e interação dos elementos que compõem os sistemas de conhecimento e dos processos que esses sistemas executam. É por isso difícil aferir qual das partes de um sistema tem maior preponderância na origem de uma ideia, já que as mesmas ocorrem das várias interações produzidas⁶⁶.

⁶⁴ PARREIRA, Suzana - **Design-en-place. Processo de design e processo criativo na gastronomia**. Lisboa: FBAUL, 2014, Tese de Doutoramento em Belas-Artes

⁶⁵ TSCHIMMEL, Katja - **Processo Criativos - A Emergência de ideias na perspectiva sistémica da criatividade**. Matosinhos: Edições ESAD, 2011.

⁶⁶ TSCHIMMEL, Katja - **Processo Criativos - A Emergência de ideias na perspectiva sistémica da criatividade**. Matosinhos: Edições ESAD, 2011.

A primeira fase do processo criativo, onde se desencadeia a ideia que serve de mote a todo o processo, surge da combinação de vários factores, onde também se incluem as próprias características individuais do chef (da personalidade à motivação) ao conhecimento existente (científico, cultural, social). Leonel Pereira divide esta fase em dois possíveis momentos: um de carácter mais espontâneo, semelhante a momento “eureka”, e um outro de dimensão mais rígida, em que o processo se dá de forma forçada. Nesta fase, mas também ao longo de todo o processo, a imaginação mostra ter um papel fundamental, como refere Horng & Hu: “One potentially important finding was that - especially in the two middle stages, but even in the first and final phases - our participants seemed to feel that imagination played a more vital role than preexisting knowledge”⁶⁷.

Na segunda fase, referente à incubação, é a altura em que a ideia é amadurecida, trabalhada e onde se definem as estratégias para que a mesma seja concretizada com sucesso. Cria-se uma estratégia, definem-se possibilidades, fazem-se escolhas. Escolhe-se o método criativo a aplicar. No caso de Leonel Pereira, e no âmbito da ideia forçada, temos 3 categorias de análise:

O sabor, sempre presente no trabalho do chef de forma transversal, é aqui o elemento que inicia a criação do prato, é a base desse processo, iniciando-se com a escolha de um ingrediente, para que daí seja retirado todo o potencial, sendo essa a principal nota de sabor que servirá de base ao resultado final.

A tradição, a reinterpretação de um prato tradicional através, por exemplo, da desconstrução, ou ainda a memória/emoção, em que o Leonel Pereira pretende dar a conhecer ao comensal algo que lhe é íntimo e pessoal, sem que exista a preocupação - pelo menos não de forma óbvia - de que a mesma seja entendida por parte de quem degusta. Exemplo disso é utilização de camarinhas:

“Quando criei o snack das camarinhas que hoje toda a gente usa - mas fui a primeira pessoa a usar os mini camarões - era uma memória de quando fui a primeira vez a Lisboa e parava em Alcácer do Sal. (...) Toda a gente hoje a usa, e ainda bem. Mas a primeira vez que começou a ser vista num restaurante foi no Panorama, quando eu lá estava. Fiz uma apresentação no Peixe em Lisboa com elas vivas a saltar por cima de toda a gente. Ainda nenhum cozinheiro as usava. Portanto estamos a falar de uma memória. Eu queria ter essa memória no prato e dar às pessoas (...)”.

Outro exemplo da variante da emoção e memória é a proposta do “Polvo da Feira”, um elemento muito típico nas feiras do Algarve, em que o polvo é seco ao ar:

“(...) sem passar por água, é seco, fica salgadíssimo, e é grelhado seco. (...) Um gajo rói e rói e rói, quase até partir os dentes. Mas aquilo é muito bom, essa é uma memória que tenho desde os 4 ou 5 anos de idade. A ideia não é nada mais do que tentar transpor aquilo para a mesa de uma forma que a pessoa possa comer tranquilamente sem sofrer aquilo que eu sofro, mas ainda a semana passada comi na feira. Continuo a comer aquilo na feira. A ideia é (...) desmistificar este processo, mas que o resultado final em termos de textura não seja igual não seja igual mas tudo o resto seja sim”.

⁶⁷ HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) p.229.



Figura 5 - Polvo da Feira, São Gabriel⁶⁸

Segue-se a fase do desenvolvimento, onde tem lugar a maior parte da experimentação, das combinações, da aplicação de diferentes ingredientes até que, descartando o excesso e o acessório, obtém-se um primeiro resultado satisfatório. Tendo por base o processo iniciado através da incubação da ideia de “sabor”, o chef exemplifica como decorre esta fase:

“Começamos com Robalo, queremos criar a partir do robalo. Depois arranjamos um ingrediente ou dois e sabemos que têm de ser explorado. Funciona ou não funciona. E aqui começam os testes. Há duas certezas já, quero ter robalo, quero fazer prato diferente de robalo e sei que ele tem de ter sabor. Mas depois começa o combate entre cruzamentos de várias coisas. E é aqui que começa o verdadeiro processo criativo, já sei o que quero, que aquele é o ingrediente principal e já sabemos que temos ingrediente e sabor. E depois começam os testes e saber o que vai combinar com robalo, fora daquilo que é o óbvio. Depois se juntarmos ingredientes à volta excessivos temos que começar a eliminar. Imagine que fizemos um blend e depois desse blend queremos quase uma monocasta... cortamos e cortamos e terminamos com 2 ou três elementos”.

Na fase da verificação dá-se a parte final dos testes, com foco na execução e empratamento e onde se fazem algumas provas com a equipa de sala e de cozinha, por forma a chegar ao resultado final. Na opinião de Leonel Pereira, muitos chefs iniciam o seu processo criativo erradamente por esta fase, resultando num trabalho esteticamente agradável mas sem o conteúdo e sabor desejados:

“Técnica de empratamento. Essa arte de apresentar o prato é a última coisa no nosso processo criativo. O que é a primeira coisa em muita gente, por isso é que

⁶⁸ Fonte: Fotografia de João Faria

se produzem em muito restaurantes em Portugal e no mundo comida sem sabor. Porque eles acham-se artistas, querem fazer um prato bonito cheio de estilos, esquadrinhos e de cores (...). Acham-se verdadeiramente "picassos" e querem espalhar tudo dentro do prato de uma forma provocadora e depois é que vão de encontro aos sabores. Mas aí já o cliente comeu e pagou caro a factura de estar a ser cobaia destes artistas”.

Da provocação à ciência

A associação da arte à alta cozinha foi primeiramente adoptada por chefs vanguardistas, sendo regularmente associada a propostas culinárias experimentais que dramaticamente alteram a ideia e percepção de determinado ingrediente ou produto por parte do comensal, desafiando as expectativas do comensal, através da provocação. A aplicação do método científico pode dar azos a acusações de falta de criatividade, com acusações de falta de autenticidade a poderem ser tidas em consideração:

"By employing classically 'scientific' attributes like skepticism and objectivity to characterize and legitimate their process of discovery, modernist chefs risk undermining their own autonomy as artists. (Once the 'perfect' way to cook a dish has been identified, after all, any deviation from this method is by definition suboptimal.) And because scientific knowledge and methods are often regarded as antithetical to the aesthetic considerations of artists, those who employ science for creative ends are likely to face accusations that their actions lack authenticity"⁶⁹.

No trabalho de Leonel Pereira estas duas variantes encontram-se bem definidas ao longo do seu processo criativo. A investigação científica pode ser fonte para o desenvolvimento de uma nova ideia ou conceito, mas não a percebemos como elemento principal do processo criativo, ainda que o resultado do conhecimento obtido possa ser aplicado ao elemento principal do objecto culinário criado. Aferimos isso mesmo no prato referenciado na Figura 8, já que é através do conhecimento científico resultante da aplicação e experiência com diversas formas de cocção que foi possível concretizar, na proposta culinária em análise, a utilização da alforreca. Se para Adrià o método científico, através gastronomia molecular, foi parte integrante no desenvolvimento do processo criativo, no caso de Leonel Pereira o trabalho que tem desenvolvido e aprofundado com a parceria realizada com a CCMAR tem sido fundamental na construção da sua narrativa.

⁶⁹ BORKENHAGEN, Cha - Evidence-Based Creativity: Working Between Art and Science in the Field of Fine Dining, in, **Social Studies of Science**, vol. 47(5,) (2017) p.649.



Figura 6 e 7 - Laboratório Criativo de Leonel Pereira, São Gabriel⁷⁰

Num desses projectos colaborativos entre o chef e o CCMAR, dedicado à sustentabilidade do Rio Guadiana e ao estudo e controlo das espécies invasoras, Leonel Pereira estuda a forma como podem estas espécies ser trabalhadas gastronomicamente. Através da experimentação de diferentes técnicas tenta aprimorar qual a melhor forma para atribuir a uma espécie invasora valor gastronómico. É o caso da alforreca:

“Era o que mais o Guadiana tinha. Isso levou-nos a estudar aquilo de todas as maneiras. (...) Não há previsão de a ter em carta, porque tenho de a investigar muito mais para chegar a um nível aceitável. (...) Se eu conseguir tirar o sal já é um grande passo que vamos dar”.



Figura 8 - Xarêm de Tetra Selmis, Carabineiro, Alforreca⁷¹

⁷⁰ Fonte: Fotografias de João Faria

⁷¹

Num mesmo prato, junto com o carabineiro, encontra-se uma micro-alga, a *tetra selmis*, que ainda não se encontra certificada para consumo mas já com claro potencial de utilização percebido nos testes realizados. É, no entanto, a alforreca a estrela do prato:

“Naquele prato o prato vale por tudo que tem, tem a *tetra selmis*, tinha o carabineiro e a alforreca. A alforreca seria a parte da alta provocação. O carabineiro fica sempre bom, mas depois o primeiro ponto é o *tetra selmis* que não está ainda para consumo mas que é uma explosão como comer um saco inteiro de percebes, e o ponto alto é a alforreca, provar a alforreca pela primeira vez da vida. Mais por provocação”.

No final da entrevista, o chef conclui em sentido provocador e de forma irónica, em referência à questão sobre se um objecto culinário pode ser um objecto artístico: “Sou aquele artista que [o seu trabalho] passado três horas acaba na sanita.” Mas, como no passado verificamos⁷², nem a efemeridade referida por Leonel Pereira serve hoje para desqualificar um objecto da suas propriedades artísticas.

Considerações Finais

Criatividade e inovação são os principais factores de diferenciação na alta cozinha, sendo relevantes para o sucesso de um restaurante e do seu chef. Através da análise do trabalho desenvolvido por Ferran Adrià observou-se uma crescente valorização da dimensão criativa, também imprescindível à arte, característica que contribui para a aproximação da cozinha ao universo artístico. O contributo de Ferran Adrià e a sistematização do seu trabalho criativo foi fundamental para impulsionar a visão de que "creativity means not copying", frase proferida em 1987 pelo chef Jacques Maximin. Desde então a alta cozinha modernizou-se, aproveitou o que de melhor a ciência tinha para lhe oferecer. A entrada de Adrià no mundo da arte legitimou a gastronomia e os seus elementos como sendo capazes de absorção de características artísticas, de uma dimensão estética, proporcionando uma emoção estética. O processo criativo de Adrià foi alvo de diversos estudos académicos, e o tema não mais deixou a actualidade.

Partindo desse contexto, observamos a criatividade como elemento imprescindível ao trabalho do chef criativo com ambições na alta cozinha e aferimos a investigação científica como central para que da criatividade seja possível resultar a inovação culinária. Analisamos a estruturação do processo criativo para a melhor compreensão deste fenómeno adaptado à alta cozinha, através do caso de estudo de Leonel Pereira, e tendo como base o modelo de Wallas. Constatámos, como observado por Peng et al.⁷³, que a adaptação de um modelo geral de criatividade é passível de ser transposto para a alta cozinha, ainda que com modificações que variam consoante o sujeito criativo, tendo na base as mesmas 4 fases do processo, desde o aparecimento da ideia até à conclusão final. Um estudo sem pretensões exaustivas mas que poderá servir novas investigações na área da criatividade e da gastronomia.

⁷¹ Fonte: Fotografia de João Faria

⁷² FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.

⁷³ PENG, Kang Lin; Ming-Chu Lin, Tom Baum - The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods, in, **Qual Quant**, vol. 47 (2013) pp.2687-2707.

Bibliografia

- ABRAMS, Joshua - Mise en Plate: The scenographic imagination and the contemporary restaurant, **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**, Volume 18, (2013), pp. 7-14.
- ADRIÀ, Ferran - **Documenting Documenta**, (Vídeo) Realizado por David Pujol, Girona, Spain, 2011.
- ADRIÀ, Ferran; Juli Soler e Albert Adrià - **A day at elBulli**. Nova Iorque: Phaidon, 2008.
- ALBORS-GARRIGOS, J; V. Barreto; P. García-Segovia, et al - Creativity and Innovation Patterns of Haute Cuisine Chefs - **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 11 (2013) pp. 19-35.
- ALVA, Cecilia - **Historia de la gastronomía**. Tlalnepantla: Red Tercer Milenio, 2012.
- ANDRÉ, Paula - Cidade, Criatividade, Cozinha: Os 3 Cs no Eixo 'Príncipe Real' em Lisboa, in, **ACTAS ICONO14 – V Congresso Internacional de Cidades Criativas**, 2017.
- BONA, Fabiano Dalla - Comida como obra de arte: da revolução futurista à nouvelle cuisine, **Revista X**, 2 (2007) pp 52-60.
- BORKENHAGEN, Cha - Evidence-Based Creativity: Working Between Art and Science in the Field of Fine Dining, in **Social Studies of Science**, vol. 47(5,) (2017) pp.630–654.
- BOUTY, Isabelle e Marie-Léandre Gomez - Creativity in Haute Cuisine: Strategic Knowledge and Practice, in, **Gourmet Kitchens. Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 11, (1), (2013) pp. 80-95.
- BUERGEL, Roger M. - elBulli is a Documenta 12 Venue. **Documenta 12 Press Release**. (Online), Publicado a 13 de junho de 2007. Disponível em: http://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/Adria_%20en.pdf
- CARLIN, John - If the world's greatest chef cooked for a living, he'd starve. **The Guardian**, (Online), Publicado a 11 de dezembro de 2006 Disponível em: <http://observer.theguardian.com/foodmonthly/futureoffood/story/0,,1969713,00.html>
- CARNEIRO, Henrique - Comida e Sociedade: significados sociais na história da alimentação, **História: Questões & Debates**, (42), (2005), pp.71-80.
- CASTRO, Maria - **Estética e Teorias da Arte**. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2013. Provas de Agregação.
- CHARNEY, Noah - Are Chefs Also Artists? Ferran Adrià Answers, **Fine Dining Lovers**, (Online), publicado a 7 de Março de 2018. Disponível em: <https://www.finedininglovers.com/stories/ferran-adria-interview/>
- CLINTBERG, Mark, **The Artist's Restaurant: taste and the Performative Still Life**. Montreal: Concordia University, 2013. Tese de Doutoramento em Filosofia
- COELHO, Alexandra P. - Ser criativo? Adrià, Bottura e Aduriz explicam como se faz, **Público**, (Online), publicado a 15 de setembro de 2014 Disponível em: http://lifestyle.publico.pt/artigos/339005_ser-criativo-adria-bottura-e-aduriz-explicam-como-se-faz
- CONSTANTINE, Wyatt, - **Un histoire Culinaire: Careme, The restaurant, and the birth of modern gastronomy**. Texas: State University-San Marcos, 2012. Honors Thesis
- DIEZ-GARCIA, Rosa e Inês Castro - A Culinária como objeto de estudo e de intervenção no campo da Alimentação e Nutrição, **Ciência & Saúde Coletiva**, volume 16, (1), (2011)
- DOMENE-DANÉS, M - El Bulli: Contemporary Intersections Between Food, Science, Art and Late Capitalism", **BRAC- Barcelona Research Art Creation**, Volume 1, (1), (2012)

- DOMINGUES, Rui - **Qualidade Percebida pelos clientes de um Restaurante Tradicional - Estudo de Caso: Casa das Enguias**. Estoril: Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, 2013. Dissertação de Mestrado em Qualidade e Segurança Alimentar na Restauração.
- FARIA, João - **Alta Cozinha e Arte, da nutrição ao degustar artístico**. Lisboa, ISCTE-IUL, 2015, Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura.
- FERREIRA, Ana - **Criatividade e Gastronomia: um Estudo Exploratório**. Lisboa: ISPA, 2012. Dissertação de Mestrado em Psicologia Aplicada.
- FLANDRIN, Jean Louis e Massimo Montanari - **História da Alimentação Vol. I - Dos primórdios à Idade Média**. Lisboa: Terramar, 1998.
- FREELAND, Cynthia - **Pero ¿esto es arte?: una introducción a la teoría del arte**. Madrid: Cátedra, 2003.
- GARCIA-SEGOVIA, P; M. D. Garrido; A. Vercet, et al - Molecular Gastronomy in Spain, **Journal of Culinary Science & Technology**, Volume 12, (4), . (2014), pp. 279-293.
- GOLEMAN, Daniel - Creativity and Innovation: What's the Difference?, (Online). Daniel Goleman. Publicado a 7 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.danielgoleman.info/daniel-goleman-creativity-and-innovation-whats-the-difference/>
- HAMILTON, Richard e Vicente Todolí - **Food for Thought, Thought for food**. Barcelona, Actar, (2009).
- HORNG, Jeou-Shyan; Meng-Lei Hu, - Mystery in the Kitchen: Culinary Creativity, **Creativity Research Journal**, Volume 20, (2), (2008) pp. 221-230.
- HU, Meng-Lei - Discovering culinary competency: An innovative approach, **Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education**, Volume 9, (1), (2010), pp. 65-72.
- IPIRANGA, Ana; Luma Lopes; Elnivan Souza e Luis Frota - A experiência estética em uma organização gastronômica, **XXXVII Encontro da ANPAD**. Rio de Janeiro: 2013.
- JORDAN, Rick - Food That's Out of This World, **Traveller**, (Online), publicado a 30 de abril de 2013. Disponível em: <http://www.cntraveller.com/news/2013/april/el-celler-can-roca-el-somni-restaurant>
- LINDEN, Erik van der; D. J. McClements e J. Ubbink - Molecular Gastronomy: A Food Fad or an Interface for Science-based Cooking?", **Food Biophysics**, 3, (2), (2008), pp.246-254.
- LOURENÇO, Sandrina - **Perfil do Consumidor dos Estabelecimentos de Restauração no Concelho de Peniche**. Peniche: Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar, 2012. Dissertação de Mestrado em Marketing e Promoção Turística.
- LOZANO, Mónica - **El acto de comer en el arte - del eat art a Ferran Adrià en la Documenta 12**. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2013. Tese de doutoramento.
- LUCAS, Isabel - Vamos brincar com comida, **Público**, (Online), publicado a 21 de Junho de 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/06/21/sociedade/noticia/vamos-brincar-com-a-comida-1699484>
- LUNARDELLI, Tatiana - **Estética do Gosto**. São Paulo: UNESP, 2012. Dissertação de Mestrado em Artes.
- MALLORY, Heather A. - **The Nouvelle Cuisine Revolution: Expressions of National Anxieties and Aspirations in French Culinary discourse 1969 - 1996**. Duke University, 2011. Tese de Doutoramento em Filosofia.
- MARTINHO, Ana - **A Gastronomia como ferramenta para uma Cidade Criativa: Projeto de uma Cooking Factory**. Lisboa: FAUTL, 2012. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

- MOURA, Vítor - **Arte em Teoria - Uma antologia de estética**. Ribeirão: Edições Húmus, 2009.
- NAVARRO, José - La cocina de vanguardia, una nueva forma de arte, **Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicacion Social**. Universidad de Laguna, 2011.
- NIHOUL, Jean - **De Gustibus non est Disputadem: the Culinary Arts, Ferran Adrià, and Documenta 12**. Connecticut: University of Connecticut, 2014. Dissertação de Mestrado em Artes.
- OLIVEIRA, Simão - **A Importância da Gastronomia na Deslocação de Visitantes - estudo de caso: Mealhada**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. Dissertação de Mestrado em Gestão e Desenvolvimento de Turismo.
- OPAZO, M.P. - Discourse as driver of innovation in contemporary haute cuisine: The case of elBulli restaurant, **International Journal of Gastronomy and Food Science**, 1, (2003), pp.82-89.
- PARREIRA, Suzana - **Design-en-place. Processo de design e processo criativo na gastronomia**. Lisboa: FBAUL, 2014. Tese de Doutoramento em Belas-Artes.
- PENG, Kang Lin; Ming-Chu Lin, Tom Baum - The constructing model of culinary creativity: an approach of mixed methods, in, **Qual Quant**, vol. 47 (2013) pp.2687-2707
- PETRUZZELLI, Antonio M. e Tommaso Savino - Search, Recombination, and Innovation: Lessons from Haute Cuisine, **Long Range Planning**, Volume 47, (4), (2014), pp. 224–238
- PLANELLAS, Marcel e Silviya Svejnova - Creativity: Ferran Adrià, **ExpoManagement**, Madrid: ESADE, 2007.
- RAO, Hayagreeva; Philippe Monin e Rodolphe Durand - Institutional Change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an Identity Movement, in, **French Gastronomy. American Journal of Sociology**, 108, (4), (2003), pp. 795-843.
- SILVA, Pedro - **As Iscas com Elas ou Iscas à Portuguesa Património, Gastronomia e Turismo em Lisboa**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2008. Dissertação de Mestrado em Antropologia do Turismo e Património.
- SLAVICH, Barbara; Rossella Cappetta e Severino Salvemini - Creativity and the Reproduction of Cultural Procuts: The Experience of Italian Haute Cuisine Chefs, **Strategic Management**, Volume 16, (2), (2014) pp. 29-41.
- SOLIER, Isabelle de - Liquid nitrogen pistachios: Molecular gastronomy, elBulli and foodies, **European Journal of Cultural Studies**,13, (2), (2010) pp.55-150.
- STIERAND, Marc; Dörfler, Viktor e Jillian MacBryde - Creativity and Innovation in Haute Cuisine: Towards a Systemic Model, **Creativity and Innovation Management**, Volume 23, (1), (2014) pp. 15-28.
- TSCHIMMEL, Katja - Processo Criativos - **A Emergência de ideias na perspectiva sistémica da criatividade**. Matosinhos: Edições ESAD, 2011.

Do desejo da memória à reconfiguração do futuro.
Um exercício de desfragmentação da relação da arte com a noção de
verdade¹

Rui Mourão

FCSH-UNL

mourao.rui@gmail.com

Paula Ribeiro Lobo

FCSH-UNL / IHA

ribeirolobo.paula@gmail.com

Resumo

Este estudo ensaia um enquadramento problematizador da relação entre a arte e a noção de verdade, procurando estabelecer articulações entre legados histórico-filosóficos, perspectivas teóricas procedentes de vários campos disciplinares e paradigmas dominantes na pós-modernidade. Tomando o ponto de vista do artista-investigador como eixo central para abordar as interrogações e desafios que hoje se colocam à própria arte, o texto estrutura-se em três partes: 1) Um olhar retrospectivo: a crise da verdade e a necessidade de remontar a História; 2) Ver as luzes e as sombras: do inconsciente da arte ao medo do inconsciente; 3) Olhar para o futuro: a verdade da entrega e o compromisso com a incorporação ética e biológica na arte.

Palavras-chave

arte, verdade, pós-verdade, representação, performatividade.

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do seminário “Arte e Investigação”, co-orientado por Paula Ribeiro Lobo, no programa de doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações da FCSH-UNL. Razão pela qual se mantém, nesta publicação, a escrita na primeira pessoa do singular.

Parte I

Um olhar retrospectivo: a crise da verdade e a necessidade de remontar a História

“[...] não há desejo sem trabalho de memória, não há futuro sem reconfiguração do passado.”²

1 - Onto-verdade

Em 1940, em plena II Guerra Mundial, Brecht refletia sobre a *Guernica* de Picasso afirmando: “buscar algo novo é antiquado, o novo consiste em buscar o antigo”³. Tal não traduzia um anseio conservador de regresso ao passado. Segundo Didi-Huberman reconhecia-se apenas que para avançar seria necessário, diante dos escombros da guerra, reconfigurar uma montagem anacrônica dos diversos fragmentos (tal como o cubismo da figuração fragmentada de Picasso representava o presente com base em linguagens miticamente “primitivas”). Sem essa remontagem histórica não seria possível reconstruir uma identidade. E obviamente que não poderia ser uma identidade qualquer. Teria de se sentir como verdadeira na sua legitimação de correspondência com as origens.

Se transpusermos para o mundo contemporâneo o problema dos escombros identitários — já não por excesso de ideologia beligerante mas por desabamento dos valores de crença — eis que a necessidade de ir ao encontro do que continua a fazer sentido na arte nos confronta uma vez mais com a necessidade de remontar os fragmentos. Em termos artísticos a reidentificação com o autêntico implica remontar os fragmentos chegados das verdades construídas e destruídas ao longo dos tempos. De acordo com Didi-Huberman:

“[...] isto significa que não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem rupturas e retecer dos vínculo de filiação, sem reexposições de toda a História anterior. Eis aqui porque o elemento mais “vanguardista”, em [Walter] Benjamin, nunca existe sem o anacronismo da sua junção com algo como uma ‘arqueologia’”.⁴

A procura do anacronismo com base numa metodologia arqueológica pode ser autêntica, mas nunca é inteiramente neutra, imparcial. Mesmo que procure ser objetiva - num compromisso ético do investigador ao nível do método - não deixa nunca de, paradoxal e inevitavelmente, partir das escolhas no processo de pesquisa, documentação, montagem e narrativa. É desse posicionamento que parte a energia que empurra o “anjo da História”⁵, esse *Angelus Novus* que progride olhando para o passado enquanto o amontoado de ruínas cresce. O que inclui o próprio conceito icônico de *Angelus Novus*, mítico para a História e que por sua vez foi inspirado num

² Tradução do original em espanhol: “no hay deseo sin trabajo de memoria, no hay futuro sin reconfiguración del pasado”. DIDI-HUBERMAN - **La Interposición de los Campos: Remontar la Historia**, p. 256.

³ Tradução do original em espanhol: “buscar algo nuevo es anticuado, lo nuevo consiste en buscar lo antiguo”. DIDI-HUBERMAN, op.cit., p.163.

⁴ Tradução do original em espanhol: “esto significa que no hay fuerza revolucionaria sin remontajes de los lugares genealógicos, sin rupturas y retejer de los vínculos de filiación, sin reexposiciones de toda la historia anterior. He aquí por qué el elemento más "vanguardista", en [Walter] Benjamin, nunca existe sin el anacronismo de su junción con algo como una "arqueología”. DIDI-HUBERMAN, op.cit., p.157.

⁵ BENJAMIN - **Theses on Philosophy of History**, p.257.

desenho de Klee também ele já referência histórica. Curiosamente, no desenho de Klee o anjo encara frontalmente e de asas abertas o espectador, pelo que a escolha da referência artística com que Walter Benjamin ilustra a sua tese revela que o olhar da História é uma visão que encara sempre quem a vê:

“But a storm is blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high. That which we call progress, is *this* storm.”⁶

Se, tal como nos aponta Walter Benjamin, a abordagem histórica parte sempre dum consciente ou inconsciente posicionamento para o futuro, esse posicionamento será o mais ético possível quanto mais claro for. Quanto mais claro for o enfoque da procura mais determinada será também a direção do devir e potente o resultado do esforço. É, portanto, fundamental identificar o foco de onde se projeta a remontagem histórica do conhecimento, de cada conhecimento, do conhecimento que procuro. Do meu ponto de vista, posiciono-me segundo uma ontologia que indica vontade de ir ao olho do furacão epistemológico da arte para diante da atual crise de valores redesenhar uma atitude ética no seio da relação desarticulada da arte contemporânea com a verdade. Procurando dessa forma ganhar sentido. Ou sentidos. É uma busca de compreensão da arte que, com base numa correspondência com o que existe, caminha já para uma ontologia de reaproximação entre arte e vida. É uma interpretação estruturada e estruturante em ideais de união da estética à ética do que é ser humano. É uma História da Arte pela arte da utopia. A utopia de não se abandonar chegar à verdade, abandono onde parece que a arte caiu.

Na procura de chegar a alguma verdade através da arte, é seguramente útil o diálogo com as ciências, por serem especializadas no apuramento da verdade. Porém sem submeter a arte à ciência. Historicamente não faltam exemplos de experiências interessantes. Siegfried Zielinski, por exemplo, defende essa ligação de mútua estimulação num sentido laboratorial enquanto prática de metodologias experimentais para o conhecimento. O autor destaca, entre outros, os casos de Ritter e as suas experiências com eletricidade⁷, ou do desenvolvimento de um tipo único de flauta no laboratório dos irmãos Muhammad, Ahmad e Al-Hasan, filhos de Musa bin Shakir na Bagdad do séc. IX⁸. Há ainda hoje métodos de equilíbrio artístico-científico que são legados históricos ativos (da chamada “regra de ouro” matemática vinda da Antiga Grécia ao uso da perspectiva geométrica desenvolvida no Renascimento, ambas as técnicas usadas na composição de imagens e objetos). Outros legados estão a construir-se na contemporaneidade, como por exemplo cruzamentos da arte com a engenharia genética, robótica e vida artificial⁹, da performatividade com os meios digitais em rede¹⁰ ou da antropologia visual com a videoarte¹¹.

⁶ BENJAMIN, op.cit., pp.257-258.

⁷ ZIELINSKI - **Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment**, p. 294.

⁸ ZIELINSKI – op.cit., p. 304.

⁹ REICHLER - **Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics and Artificial Life in Contemporary Art**.

¹⁰ COLEMAN - **Hello Avatar: Rise of the Networked Generation**.

¹¹ Sobre este assunto e a importância do recurso à videoarte para representar patrimónios culturais imateriais em museus de ciência (nomeadamente etnológicos) e/ou museus de artes performativas, ver

Procurando cruzar arte e investigação na compreensão da própria construção cultural da arte, tenho pesquisado quer através da prática artística, com características experimentais no sentido descrito por Henk Borgdorff¹²; quer de forma teórica em diálogo com o trabalho artístico, usando meios das ciências sociais. Foco-me nesta primeira parte na perspectiva da História, que de todos os domínios das ciências sociais foi a que constituiu de forma mais substancial um corpo de saberes ligado à arte: a História da Arte. Esta, como lente de desfragmentação¹³ de movimentos artísticos passados, dá a ver antecedentes e causas da atual crise de valores, estabelecendo bases para uma compreensão da identidade fragmentada da arte contemporânea. Soma-se ainda o facto de como artista já ter trabalhado anteriormente com questões históricas¹⁴. Nesse tipo de práticas artísticas é possível ser identificado com o que Godfrey chamou de o “artista como historiador”¹⁵. Refere o autor que o interesse pela História tem sido uma tendência recorrente (por exemplo recorrendo aos dispositivos do arquivo ou do *reenactment*) nas criações de artistas contemporâneos (ex: Carol Bove, René Green, Thomas Hirschhorn, Simon Starling, Fred Wilson, etc) e que as práticas com a representação histórica têm acontecido nos mais diversos *media*: performance, objetos, cinema, vídeo ou fotografia. Muitos deles chegam a incluir as suas próprias narrativas de vida de alguma maneira¹⁶. Tal como foi o intenso envolvimento pessoal num projeto artístico transformador que me levou ao olhar retrospectivo sobre o sentido de fazer arte¹⁷. Olhar que obriga a remontar os fragmentos da evolução histórica dos critérios de validação da arte (a que procederei no ponto 2). Nesse exercício é a verdade do *ontos*¹⁸ que se reflete na perspectiva da montagem.

2 - Trans-verdade, Anti-verdade e Pós-verdade

Na habitual eleição do *Oxford Dictionaries* para palavra internacional do ano a escolhida para 2016 foi “Pós-verdade”. Os editores do dicionário definem a palavra como “relativa ou denotando circunstâncias em que factos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e crença pessoal”¹⁹. Segundo a mesma fonte, a exponencial expansão da palavra deve-se ao alarme nos meios de comunicação social com a manipulação de informação ligada ao

MOURÃO – O Carnaval é um Palco, a Ilha uma Festa: Da performance cultural à exposição da sua metaperformance videográfica (<https://midas.revues.org/582>)

¹² BORGdorFF - *The Production of Knowledge in Artistic Research*, pp.44-63.

¹³ Conceito apropriado da informática e que descreve o ato ou efeito de reescrever em locais contíguos informação previamente dispersa em locais separados. Conceito técnico disponível online em site da especialidade: <http://searchwindowserver.techtarget.com/definition/defragmentation>

¹⁴ Sempre com base no olhar da câmara de vídeo. Como exemplo, veja-se o projeto *As Botas de Estaline*, realizado em Budapeste, no Parque Memento, um museu ao ar livre convertido em parque de atrações para turistas onde se encontra reunida uma vasta coleção de estátuas do período comunista da Hungria (1949-1989). Daí resultou uma videoinstalação sobre a queda de mitos e grandes narrativas ideológicas e a sua apropriação pelos vencedores da História. Vídeo disponível *online*: <https://vimeo.com/79116319>

¹⁵ GODFREY - *The Artist as Historian*.

¹⁶ GODFREY, op.cit., pp.143-144.

¹⁷ A experiência artística partiu da ocupação ativista do MNAC - Museu do Chiado e a necessidade de remontagem histórica está em diálogo com o seguinte projeto de vídeo que avançará paralelo ao trabalho de doutoramento: <https://vimeo.com/172826349>

¹⁸ Do grego: ser, indivíduo

¹⁹ Tradução a partir do original em inglês disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

Brexit e à eleição de Donald Trump. Contudo esse é o aspeto que me parece menos interessante do ponto de vista etimológico, tendo em conta que os apelos à emoção e às crenças, mesmo aliados à manipulação da informação, sempre foram usados na política (basta ler Maquiavel). Especialmente na Democracia, onde o uso dos meios de comunicação, do marketing, da dramatização e das deturpações da verdade são elementos recorrentes para captação de eleitorado (como a Escola de Frankfurt bem estudou e já Sócrates criticava na retórica sofista). Uma vez que não existe comunicação emocionalmente neutra (muito menos se for propaganda política) e que sempre houve inverdades, o que me parece mais interessante é, em si, a própria emergência da palavra *pós-verdade*. Faço esta interpretação com base na seguinte informação disponibilizada pelos editores do dicionário:

“The compound word *post-truth* exemplifies an expansion in the meaning of the prefix *post-* that has become increasingly prominent in recent years. Rather than simply referring to the time after a specified situation or event – as in *post-war* or *post-match* – the prefix in *post-truth* has a meaning more like ‘belonging to a time in which the specified concept has become unimportant or irrelevant’. This nuance seems to have originated in the mid-20th century, in formations such as *post-national* (1945) and *post-racial* (1971).

Post-truth seems to have been first used in this meaning in a 1992 essay by the late Serbian-American playwright Steve Tesich in *The Nation* magazine. Reflecting on the Iran-Contra scandal and the Persian Gulf War, Tesich lamented that ‘we, as a free people, have freely decided that we want to live in some post-truth world’. There is evidence of the phrase ‘post-truth’ being used before Tesich’s article, but apparently with the transparent meaning ‘after the truth was known’, and not with the new implication that truth itself has become irrelevant.”

Há aqui duas deduções que me parecem importantes. Por um lado, o relativismo *pós-moderno* — descrente da verdade como elemento objetivo — é já um pensamento partilhado em larga escala no Ocidente. Cria-se até um neologismo que implica que a verdade em si se tornou irrelevante num tempo de abundantes *pós-*. Alie-se tal descrença ao legado modernista de recusa de valores tradicionais e aos atuais individualismo e materialismo capitalistas, para que se instale toda uma crise de valores. Por outro lado, note-se que a palavra *pós-verdade* é geralmente usada de forma depreciativa, revelando que paralelamente emerge uma maior consciência pública da necessidade ética de reaproximação das conceções do mundo à realidade²⁰. Sobre a relação ética da busca de verdade com a arte discorrerei mais à frente. Interessa-me primeiro tornar claro que a relação dominante da arte com a realidade e com a identidade tem sido problemática desde a modernidade²¹. Segundo Boris Groys:

“The politics of modern and contemporary art is the politics of nonidentity. Art says to its spectator: I am not what you think I am (in stark contrast to: I am what I am). The desire for nonidentity is, actually, a genuinely human desire - animals accept their identity but human animals do not. It is in this sense that we can speak about the paradigmatic, representative function of art and artist.”²²

²⁰ Realidade enquanto “qualidade pertencente aos fenómenos com que reconhecemos haver uma existência independente da nossa vontade” – Cf. BERGER *et al* - **A Construção Social da Realidade**.

²¹ Os artistas têm vindo inclusive a recusar serem catalogados pela História da Arte – Cf. BELTING -

The End of the History of Art?

²² GROYS - **The Truth of Art**.

Em contraste, e de acordo com o mesmo autor, no paradigma pré-moderno a arte tinha a função de exaltação de concepções claras e bem definidas do mundo e dos poderes que o regiam:

“[...] we should see the whole art of the premodern past as, actually, not art but design. Indeed, the ancient Greeks spoke about ‘*techne*’ - not differentiating between art and technology. If one looks at the art of ancient China, one finds well-designed tools for religious ceremonies and well-designed everyday objects used by court functionaries and intellectuals. The same can be said about the art of ancient Egypt and the Inca Empire: it is not art in the modern sense of the word, but design. And the same can be said about the art of the Old Regimes of Europe before the French Revolution - here we also find only religious design, or the design of power and wealth.”²³

A arte tem as suas raízes ligadas ao sagrado e a representação simbólica era um meio de sublimar a ligação do terreno ao transcendente. Foi usada como meio de representação religiosa (a igreja católica, por exemplo, usava as imagens nos seus templos para representar as histórias da Bíblia a uma população maioritariamente analfabeta), mas também como meio de legitimação dos poderes (tanto religiosos como profanos). O extraordinário encantamento da beleza dos objetos e das imagens servia para colocar os membros da aristocracia e do poder real, assim como do clero e mais tarde da burguesia, sublimados de forma simbólica. A estética era apropriada e trabalhada para exaltar os poderosos acima da vulgaridade do povo ligado em grande medida à terra e ao trabalho físico. A estética do sublime visava legitimar - sublimar - a excepcionalidade de personalidades e classes sociais face aos restantes mortais.

É com o Renascimento que os artistas começam a assinar as suas obras, procurando desligar-se duma mera atividade técnica de ofício artesanal para através da arte procurarem uma via de explorar caminhos próprios ligados ao conhecimento intelectual (sobretudo científico e filosófico), recuperando o legado cultural da Antiguidade Clássica (incluindo a *Poética* de Aristóteles). Desde então, ao longo de séculos, os artistas foram intelectualmente ganhando um reconhecimento crescente como autores, tendo o Romantismo se empenhado em emancipar a arte de servir o sublime aos poderosos para o colocar exclusivamente em prol da criação de “arte pela arte”²⁴. O desejo de liberdade dos artistas face aos poderes dominantes (em conexão com os ideais libertários do Iluminismo que inclusive levaram à Revolução Francesa e Americana e às suas réplicas não só no continente europeu, como na luta anti-colonial) veio extremar-se nas rupturas radicais das chamadas vanguardas históricas do séc. XX. Enquanto as rupturas faziam o seu caminho, os projetos políticos e económicos modernistas das sociedades burguesas geravam choques nacionalistas com terríveis conflitos armados: as grandes guerras mundiais. Entretanto, continuava a expansão reverberadora da mais estrondosa ruptura do Homem com a noção de verdade - a “morte de Deus” - declarada por Nietzsche em 1882:

“O Homem Louco [...] Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos

²³ GROYS - **On Art Activism**.

²⁴ Conceito cunhado por Benjamin Constant em 1804.

limpará este sangue? Com que água poderíamos nos lavar? Que ritos expiatórios, que jogos sagrados teremos de inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmo nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve um ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então.”²⁵

Ao ateísmo seguiu-se o niilismo da desvalorização de todos os valores e a supressão da própria possibilidade de verdade. Entre a busca da liberdade do Homem, a recusa da sociedade burguesa e a descrença pela morte de Deus, caem todos os cânones da arte. No séc. XX conceitos como figuração, perspectiva, virtuosismo técnico ou beleza são não só postos em causa (num processo começado a esboçar no séc. XIX), como são desconstruídos ou mesmo destruídos, recusando representações identitárias de padrões únicos, tradicionais ou elitistas. As linguagens incorporam o “primitivo”, o “em movimento”, o infantil, o grotesco, o abstrato, o minimal, o pop, etc. As artes afirmam-se como questionamento e contracultura (não obstante sempre terem existido artes comerciais e de regime e tudo se contaminar constantemente).

O desencanto com as grandes narrativas ideológicas após a II Guerra Mundial (sobretudo à direita) e a queda do Muro de Berlim (sobretudo à esquerda) tornaram o capitalismo hegemónico (aliado ao estado democrático, que hoje em dia o próprio capitalismo parece corroer). Unido ao desencanto emerge um pós-modernismo que tudo coloca num prisma subjetivo e relativo. Em paralelo, e uma vez que a Filosofia e os movimentos artísticos anteriores já tinham derrubado tudo o que eram critérios de aferição de valor, cresce o movimento conceptual, que faz do discurso o grande legitimador da arte (o que já vinha num crescendo desde os *ready-made* de Duchamp). É o tempo da exponencial especulação financeira da arte, onde a criação artística é em grande medida tomada nos seus ideais libertários ou de busca de sentido, mas estimulada na sua produção e circulação. À conceptualização da arte (que já não acredita em verdades inerentes e as reconstrói conceptualmente) e à especulação do seu valor pelo mercado, soma-se na sociedade a crescente mediatização da perceção do mundo por imagens. O que ocorre primeiro com os órgãos de comunicação social de massas e posteriormente com a virtualidade individual da internet, onde redes sociais contrapõem à crescente institucionalização da arte vista como tal pelos especialistas, a possibilidade de todos serem de alguma maneira artistas e curadores em permanente exposição (enquanto produtores de fotos, textos e vídeos que compõem nos seus perfis digitais de construção identitária).

Ora, tendo em conta a mudança de relação do Homem com a verdade ao longo dos tempos e tomando a Modernidade como referência pela sua ruptura com verdades absolutas e identidades definidas, estabeleci uma divisão histórica em três grandes enquadramentos para a conceção de arte: Pré-modernidade, Modernidade e Pós-modernidade. O percurso faz-se desde a exaltação de verdades em prol de Deus e dos poderes pré-modernos, passando pelo questionamento ao poder e à identidade feito pelas vanguardas modernistas, até chegarmos à pós-moderna conceptualização de pós-verdades. Aplicando como critério organizador os princípios da Sociologia e da Antropologia, que percecionam a obra de arte como “testemunho de uma relação

²⁵ NIETZSCHE – *Ciência Gaia*, p. 125.

social”²⁶ e de um “sistema cultural”²⁷, os três paradigmas históricos que têm vindo a ser aprofundados no âmbito da investigação para doutoramento poderiam sintetizar-se do seguinte modo:

- Paradigma Pré-moderno: a arte como transcendência de verdades
 - A representação simbólica como meio sublimador do poder
 - A emancipação da representação simbólica como arte do sublime
- Paradigma Moderno: a arte como ruptura de verdades
 - Da ruptura com a tradição à ruptura com as utopias
 - As vanguardas artísticas como ruptura contra-verdade
- Paradigma Pós-moderno: a arte como conceptualização de pós-verdades
 - O relativismo pós-moderno e o triunfo da pós-verdade
 - A arte como especulação conceptual e capitalista

Parte II

Ver as luzes e as sombras: do inconsciente da arte ao medo do inconsciente

“The central question to be asked about art is this one: Is art capable of being a medium of truth? This question is central to the existence and survival of art because if art cannot be a medium of truth then art is only a matter of taste. One has to accept the truth even if one does not like it. But if art is only a matter of taste, then the art spectator becomes more important than the art producer. In this case art can be treated only sociologically or in terms of the art market - it has no independence, no power. Art becomes identical to design.”²⁸

1 – Verdadoscopia

Dum ponto de vista delimitador e normativo, encontrar na busca do sentido da arte a verdade do *ontos* (como apontado no ponto 1 da Parte I), pode ser considerado insuficiente para explicar a arte no seu todo, porém quando inicialmente usei a metáfora do olho do furacão, esta tanto se integra com a ontologia de compreensão da História dada por Walter Benjamin, como com uma ontologia antiga, exterior ao Ocidente, que nem é positivista e objetificadora, nem relativista e subjetivista: a do perspectivismo ameríndio²⁹. Segundo esta ótica há uma mesma matriz de origem que permanece ativa no fluxo relacional dos ecossistemas (que aqui aplico aos ecossistemas culturais) mas que é vivenciada segundo diferentes pontos de vista, com base nas formas que se corporalizam, nas experiências que se têm e nas posições que se ocupam. É no contexto cultural dos índios uma ótica antropocêntrica³⁰, mas parece-me que não o será mais do que a visão de Benjamin, da História e do Ocidente. É sempre o olhar do Homem. De cada homem. Da posição no todo de que faz parte. O que é fascinante é essa posição funcionar como *scopia*, no sentido etimológico de ato ou instrumento que dá a ver algo à partida ininteligível. Aliás, esta palavra estabelece bem a relação entre arte e verdade, tendo em conta as criações

²⁶ BAXANDALL - **O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**, p.11.

²⁷ GEERTZ – **Arte como Sistema Cultural**.

²⁸ GROYS - **The Truth of Art**.

²⁹ CASTRO - **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**.

³⁰ CASTRO, op.cit., p.381.

artísticas permitirem perceber a(s) verdade(s) do momento, isto é, as crenças vigentes. As quais dependem sempre de várias causas e efeitos. De vários contextos, motivações e condicionamentos. De inúmeras forças motrizes. Frequentemente complexas, diversificadas e até contraditórias, mas cujo balanço, cujo flexível eixo de ajustamento, obriga a uma permanente dinâmica de construção e destruição da identidade do Homem - de cada homem -, à qual as expressões da construção cultural a que se convencionou chamar de arte automaticamente reagem ou precedem. Nesse sentido é como se a arte fosse um barómetro, um indicador do sentido de construção de verdades para onde no presente tende ou pretende tender o Homem. Cada homem. Funciona socialmente como um abstrato rizoma de eixos para onde tende(m) o(s) estado(s) com que se identifica(m) cada artista e a sociedade no seu todo. A arte reflete, portanto, sínteses (e variações) dos sentimentos, questões e posicionamentos que constroem os indivíduos e as sociedades de cada época.

Apesar de romper frequentemente os limites de contenção social para expandir o seu campo de liberdade e aproximar-se à vida³¹, a arte tem que manter sempre um vínculo mínimo fora do que se considera ser real para poder continuar a existir como arte e desse modo experimentar, trabalhar e expressar o que de outra forma não teria lugar para ser expressado ou experimentado. Uma vez operados através da arte, esses conteúdos têm uma possibilidade de existência: uma existência ficcional (dentro da herança estabelecida de construções culturais históricas e do que se pode expandir a cada presente) negociando psicologicamente o que o artista e/ou a sociedade ainda não pode(em) ou deseja(m) que efetivamente seja real. De acordo com Adorno, o valor cultural da arte reside precisamente nesse seu carácter epistémico (*Erkenntnischarakter*) de revelar a verdade oculta acerca de temáticas sombrias do Eu e da sociedade³². Mesmo se a arte enquanto alegoria parece não ser real, quando é honesta flui encriptada no jogo de enganos. Existe como verdade íntima apenas perceptível pelos que emocionalmente entram em empatia com a obra. Como argumentou Kant:

“[...] representation of the imagination which induces much thought, yet without the possibility of any definite thought whatever, namely concept, being adequate to it, and which language, consequently, can never get quite on level terms with or render completely intelligible.”³³

Usa-se frequentemente o simbólico ou o simulacro como forma de aceder às verdades interiores que não se vêem. Que por vezes até se dissimulam. Mark Godfrey apresenta vários casos de artistas contemporâneos (entre os quais, Jeremy Deller, Francis Allÿs ou o Atlas Group) que trabalham com a ficção (recorrendo a dispositivos como o arquivo de imagens ou o *reenactment*) enquanto estratégia artística mais adequada para transmitir situações tabu, que se querem esquecer ou que são dolorosas³⁴.

³¹ Há inclusive uma tradição histórica realista: desde o recurso à figuração na pintura e na escultura até ao documentarismo fotográfico, cinematográfico e videográfico ou ao realismo no geral, como estilo transversal a todos os *media* artísticos (que *in extremis*, no caso da performance, chega a ter o próprio artista a abdicar do recurso à personagem, entregando-se a uma determinada situação que é criada por si mas onde assume a sua verdadeira subjetividade).

³² Cf. BORGDORFF, op.cit., p. 50.

³³ KANT - *Critique of Judgment*, p.49.

³⁴ GODFREY, op. cit, p.145.

Como escrevia em 1930 Fernando Pessoa no seu poema *Autopsicografia*: “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. Essa dor até pode ser uma dor inconsciente ao artista. Há toda uma série de processos mentais e culturais que não são conscientes na arte, ou que o não são imediatamente e que as ciências sociais têm precisamente procurado consciencializar.

A Psicologia, em particular, baseia a análise da arte nas manifestações subliminares da psique humana - podendo aplicar desde uma perspectiva mais freudiana (ex^o: analisando pulsões do *id*, *ego* e *super-ego*) à de Jung (ex^o: pelos *arquétipos*), entre outras. Fá-lo sobretudo ao nível da criação, mas também da sua receção. E no sentido inverso a arte também tem incorporado saberes da Psicologia. Veja-se o exemplo mais assumido dos surrealistas, e o caso de Magritte que pintava “o mundo como se tivesse uma cortina na frente dos olhos”³⁵. A psicologia freudiana teve grande impacto pelo estudo do inconsciente, da sexualidade e da interpretação dos sonhos. Aliás, toda a arte está intimamente ligada à dimensão de sonho e ao facto de indiretamente poder despertar verdades. Kandinsky afirmou mesmo que quando se “trata de verdadeiras formas de arte” estas constituem “um alimento para o espírito” e o “espectador pode encontrar nelas um eco de sua alma”, onde “o clima (*stimmung*) da obra ainda pode aprofundar e sublimar a receptividade do espectador”³⁶.

2 – Verdadofobia

Na arte contemporânea tem-se abdicado em grande medida de um *stimmung* emocionalmente envolvente, subliminar, sedutor. Por um lado, como oposição a um mero decorativismo superficial das formas, desvinculado de uma filosofia existencial que o sensível da arte idealmente pretende estimular a um nível mais profundo. Por outro lado, pelo paradigma ainda dominante da “arte pela arte” imprimir ou legitimar o receio de a arte manipular politicamente através das emoções. De acordo com Alfred Gell, a arte é uma “tecnologia do encanto”³⁷ que transporta em si um inerente poder agenciador que funciona como arma numa guerra psicológica.

A consequência de tantos receios é que, apesar do crescente interesse da arte contemporânea pelo político³⁸, os seus mediadores³⁹ de alguma forma desenvolveram atitudes críticas face a dispositivos estéticos que pelo encantamento fomentam sentimentos de entrega do espectador. Há da parte dos intelectuais o receio de que a arte veicule pelo encantamento crença em verdades ligadas a projetos políticos totalitários. A que se soma em geral todo um ceticismo de fundo verdadofóbico (do historial modernista e pós-modernista de ruptura e relativismo). Por sua vez, ao

³⁵ PAQUET - **Magritte**, p.45.

³⁶ KANDINSKY - **Do Espiritual na Arte**, p.29.

³⁷ GELL - **Art and Agency: An Anthropological Theory**.

³⁸ Veja-se, por exemplo, como na referencial Bienal de Veneza 2015 o curador Okwui Enwezor assumiu um posicionamento político mais vincado do que o habitual, comissariando obras como a performance/instalação do artista Rirkrit Tiravanija, onde se produziam tijolos com caracteres chineses apelando a que não se trabalhe (à venda ao público por 10€/cada, revertendo o dinheiro para uma organização não-governamental de apoio à luta pelos direitos dos trabalhadores na China). Ver: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/>; <http://www.labiennale.org/en/mediacenter/video/56-44.html>

³⁹ Curadores, museus e centros de arte contemporânea, espaços independentes, crítica da arte, académicos e, por reboque conceptual e oportunidade comercial, também muitos galeristas.

desencanto defendido pelos intelectuais alia-se o interesse do *status quo*, que, desejando que a arte não veicule crenças contrárias aos seus interesses, vê garantida essa impossibilidade enquanto a arte se mantiver num ponto que inibe desde o princípio veicular qualquer tipo de convicções.

Comparativamente com o paradigma anterior ao Pós-modernismo em que a arte questionava profundamente o *status quo*, a atual situação é-lhe bastante mais confortável e amplamente incentivada. Deste modo, a partir de motivações diferentes - intelectuais receosos do poder e poderes receosos de o perder - ambos convergem na distanciação à possibilidade da arte incluir envolvimento emocional. Como resultado temos “*artistas comprometidos? Talvez*”!⁴⁰ Promove-se na arte a dúvida, a crítica e o *Talvez*, mas não a adesão a crenças (que na sua ligação à sociedade inevitavelmente originam ou são consequência de projetos políticos, atualmente chamados de forma depreciativa no meio da arte contemporânea como formas “panfletárias”⁴¹).

A dimensão política que a arte inevitavelmente tem manifesta-se assim sob formas muito limitadas, contraditórias, “politicamente corretas” ou em teorias políticas despolidizadas de posições. O apelo é sempre à fragmentação de verdades e não à sua busca. A arte deve ser vivida com base na distanciação intelectual, idealmente mediada pelo texto, pela verdade do curador. O próprio “regime estético da arte” constitui “espaços neutralizados”⁴², onde o espaço expositivo é o mais possível neutro, luminoso, minimalista, puro e assético, sobrepondo-se às obras de arte (e legitimando-as) segundo a normatividade do *white-cube*⁴³, portanto sacralizado como uma igreja (legado pré-moderno) e frio como um laboratório de química (legado moderno)⁴⁴. Na prática, o meio deve fomentar distanciação ao objeto e não adesão. Expurga-se a paixão. Expurga-se o desejo de ação do corpo. Expurga-se um verdadeiro envolvimento. Diante da possibilidade do amor, inclusive do amor de

⁴⁰ *Artistas Comprometidos? Talvez* foi o título de uma exposição paradigmática da problemática em causa. Esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian em 2014, no âmbito do programa *Próximo Futuro*, com curadoria de António Pinto Ribeiro. Em declarações à imprensa, o curador afirmou: “É hoje uma evidência o excesso de mediação entre os artistas, o público e as instituições. E isso tem uma razão de fundo que é grande diversidade e a ausência de cânones da arte contemporânea. Cabe muito do poder de selecção aos curadores. Mas o problema não são os curadores, e sim o excesso da sua influência e autoridade, que vai personificando um star-system”. A este problema, acrescem outros obstáculos que desvirtuam a produção artística: “Há muitas situações de promiscuidade entre curadores, responsáveis por colecções e críticos. E isso não é nada saudável para os artistas e as programações”. O mesmo curador, à pergunta de José Marmeleira – “Que sentido tem a palavra ‘comprometidos?’” - respondeu que é “profundo”, mas sobretudo “para a expressão de uma certa alegria, de uma ideia de festividade”, e que “as obras e actividades dos artistas desta exposição não são militantes ou panfletárias”. Na continuação da notícia referiu ainda que os artistas “estão inseridos num processo histórico onde o mercado e as galerias se lhes impõem, não permitindo outro tipo de orientações” – Cf. Público, 20/06/2014, disponível online: <https://www.publico.pt/2014/06/20/culturaipsilon/noticia/a-energia-da-inquietacao-1659534>).

Sublinhe-se a relação entre a ausência de comprometimento na arte com qualquer tipo de crença e o desejo de ausência desse comprometimento por curadores e instituições culturais.

⁴¹ Sobre esta questão, ver MOURÃO - **Performances Artistas: Incorporação duma Estética de Dissensão numa Ética de Resistência**, disponível online em: <https://cadernosaa.revues.org/938>

⁴² RANCIÈRE – **O Espectador Emancipado**, p. 96.

⁴³ O'DOHERTY - **Inside the White Cube**, p. 14.

⁴⁴ Curiosamente nas artes performativas o minimalismo também foi integrado, mas com a black-box domina o interior, escuro e cavernoso, que transporta para um maior intimismo humano.

chegar a uma verdade humana, ou à verdade do próprio amor⁴⁵, instalou-se não só a dúvida, como o medo. Porque desde logo não se confia no outro, nem se ousa perder o controlo⁴⁶.

Perante a falta de confiança, segundo um questionador e conceptual domínio intelectual do objeto artístico, até o recetor deve ser um “espectador emancipado”⁴⁷. Incentiva-se a sempre em guarda atitude cautelosa, crítica e distanciada, mesmo se de alguma forma participativa porque senão nem sequer é recetor. Mas queremos permanentemente viver emancipados, neutralizados ou descomprometidos do que nos toca? Do que na arte de verdadeiro nos é oferecido? Duma partilha entre emissor e recetor que se for bem sucedida nos dá a sensação de identificação, de pertença a um sentir comum, de aproximação, encantamento, intensidade? Se é certo que intelectualmente se “exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da ‘história’ e dela fazerem a sua própria história”⁴⁸, por outro lado não chegarão a tocar a emoção proposta se não se abrirem a ela. Só nos enamoramos por algo que nos arrebatava, que não controlamos, que nos leva a um lugar diferente do nosso domínio. Face a uma emancipação que exige uma mera conversão em “traduttori traditori”, sem deixar a sensibilidade encontrar uma língua comum, é discutível até que ponto se ganha ou perde liberdade e conhecimento. Seguramente dará uma sensação de poder, mas não de partilha, de ligação essencial, profunda. E a vocação da arte é essa coisa contraditória de ser a busca ativa por uma correspondente entrega, é ser desejo de encontro entre quem expressa e quem assiste. Mesmo quando falha. E falha muito.

“If the artistic research programme were to confine itself solely to explicating this non-propositional knowledge, it would, as a consequence of its epistemological gaze, risk losing the research object along the way. It would risk shrinking the programme into a sort of decoding exercise, rendering it doubtful whether the research would even be useful at all to art practice and our understanding of it.”⁴⁹

Muitos artistas visuais contemporâneos, alguns espectadores e, sobretudo, os mediadores da arte pretendem inibir o poder psicológico do que é artístico traduzindo-o analiticamente, objetificando e sobreconceptualizando. Distanciam-se para apreender o que ao seu espírito crítico é verdade. Mas o que de mais único a arte tem para nos oferecer (face por exemplo à ciência) só se apreende pela entrega. À sua verdade só se chega pelo envolvimento, pela empatia, pela busca do encontro. Se uma obra é executada ou recebida com não-entrega, não toca o ser humano. Na pior das hipóteses engana. Engana-se. Perde ligação consigo, com o outro e com a vida.

⁴⁵ A própria palavra amor, como um tabu, raramente ou nunca aparece escrita num texto sobre artes visuais. Curiosamente, por contraposição, na música (da popular à erudita) tal é extremamente comum. Talvez porque as artes visuais sejam mais exclusivamente elitistas, conceptualizadas e mediadas.

⁴⁶ Basta constatar como de todos os ideais revolucionários de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, a fraternidade, ou seja, o amor, foi a que menos mobilizou a modernidade. Tanto na sociedade e na política, como nas artes visuais. Provavelmente por estas serem de todas as artes aquelas que sempre estiveram mais diretamente dependentes do poder para poderem existir, necessitando, portanto, de se centrar mais na luta pela Liberdade.

⁴⁷ RANCIÈRE, op. cit.

⁴⁸ RANCIÈRE, op. cit., p.35.

⁴⁹ BORGDORFF, op. cit., p. 59.

Parte III

Olhar para o futuro: a verdade da entrega e o compromisso com a incorporação ética e biológica na arte

“Part of the significance and singularity of artistic research seems to lie in its appraisal and articulation of this pre-reflective knowledge as embodied in art practices and products.”⁵⁰

1 - Para-verdade e Ambi-verdade

Há que reconhecer que escrever um texto teórico sobre arte advogando a sua não objetificação é em certa medida paradoxal, mas é *para-doxal*⁵¹ porque não é apenas um texto sobre arte, mas em grande medida para a arte. Para encontrar sentido na arte. Tal, contudo, só é possível com uma ética de compromisso. Compromisso de honestidade, rigor e empenho. Primeiro que tudo consigo mesmo, para ser fiel a essa busca. Há verdade quando há correspondência entre a prática artística e o que são os conceitos, valores e ideais que norteiam essa prática. Quando a arte está particularmente especulada e tudo é considerado arte, já nada tem o valor de arte (a não ser por lógicas alheias à própria arte, como as de negócio, poder ou *status*), perdendo a arte o seu propósito enquanto arte. Ora, a partir do momento em que se crê que se vive na *pós-verdade* há já uma consciência de que se está a descurar a verdade e de que ela existe. O passo seguinte é naturalmente o de procurar qual é então o caminho ético para a verdade na arte e através da arte. Dentro da lógica a que me propus de desfragmentação, como evolução opositora à dominante *pós-verdade* proponho um compromisso com um sistema de *para-verdade* e *ambi-verdade*. O primeiro como gênese e como objetivo. O segundo como método e como prática.

Optei pelo prefixo de origem grega *para* por significar proximidade, semelhança, intensidade. Aliei-o a *verdade*, que significa correspondência com a realidade, ou seja, define algo que tem validade. *Para-verdade* funciona, portanto, como termo que sintetiza a ética de fazer corresponder uma criação artística a uma representação identitária individual e/ou coletiva que se considere verdadeira. Verdadeira no sentido de *para-lela*⁵² a impulsos internos e externos das relações sempre em mudança de cada homem consigo próprio, com o outro, com a comunidade e com a existência. Varia, pois, de acordo com inúmeros fatores, mas a busca é estabelecer uma metáfora⁵³ com alguma verdade original (enquanto específica, portanto diferente, e na origem, portanto comum). Claro que esse esforço de originalidade não deve recusar o que é múltiplo. Eticamente deve evitar impor o esclerosamento aglutinador *pró-verdade* única que resulta sempre em totalitarismos.

Resumindo, defino *para-verdade* como a busca de tocar a cambiante e polimorfa verdade humana. Tocando-a, faz-se parte. Isso é algo que as artes performativas

⁵⁰ BORGDORFF, op. cit., p. 59.

⁵¹ Do grego: *para* (junto de) + *doxa* (opinião): *paradoxon*.

⁵² Da expressão grega: *para* (junto de / ao lado de) + *allelois* (outro), “um ao lado do outro”. Esta palavra estabelece bem o desejo de relação *para-lela* entre arte e verdade no conceito de *para-verdade*.

⁵³ Metáfora é um termo chave na arte. No latim, *meta* significa “algo” e *phora* significa “sem sentido”. Esta palavra foi trazida do grego onde *metaphorá* significa “mudança” e “transposição”.

reproduzem corporalmente na sua efemeridade e as artes plásticas vão captando e cristalizando enquanto objeto. Como trabalho com a gravação de vídeo de performatividades do real, procuro captar os movimentos do que interpreto como verdades humanas da vida real - portanto com uma intensidade de vida que me interessa - através da captação documentalista do olho da câmara, que depois remonto pela edição de vídeo e o dispositivo de projeções da videoinstalação. Inclusive faz parte da minha praxis artística usar dispositivos duplos de imagens onde visio obter combinações de sentidos além da simples soma das imagens individuais (em que não seja apenas: imagem A + imagem B = sentido AB; mas sim: imagem A + imagem B = sentido ABC). Tal indicia já um processo *ambi*-guo entre uma dimensão tecnológico-científica e uma dimensão artística. Assim entramos no processo que operacionaliza a *para*-verdade: a *ambi*-verdade.

A *ambi*-verdade é uma prática e um método com base na *ambi*-valência. Optei aqui pelo prefixo de origem latina *ambi* por significar: duplicidade, de um e de outro lado, em torno. De alguma forma pode inscrever-se numa tradição de compreensão do mundo com base em oposições que se complementam. É uma perspectiva que tanto reporta para filosofias orientais (com lógicas do tipo *Yin e Yang*), como para filosofias ocidentais (da dialética filosófica dos diálogos socráticos de Platão ao método de oposição entre tese e antítese, transcendida na síntese, usados por Fichte ou Hegel). A ambivalência do processo exerce-se para dentro e para fora do sujeito em busca do que é singular e universal, exceção e regra, privado e público. Começa por se fazer pelo olhar reflexivo para o passado através da História, em direção ao futuro da utopia. Faz-se equilibrando razão e emoção pelo diálogo da teoria e da prática, do cientificamente distanciado e do artisticamente envolvido. Daí que se por um lado defendo o acesso a verdades profundas pela entrega à eloquência do sensível na arte, não pretendo abdicar do raciocínio na procura de compreensão do real. Interessa-me complementá-los. Esse é o meu compromisso como artista-investigador.

Tendo adotado um processo *ambi*-direcional com um fim *para*-descoberta, tanto o método como o objetivo último, tanto a teoria como a prática, me servem para a pesquisa artística da dupla descoberta de me descobrir e de descobrir o outro. Há todo um envolvimento para através da arte chegar à compreensão da natureza humana. Do que nos faz seres humanos. Do que nos dá valores humanos.

2 - Bio-verdade

Tendo em conta o atual paradigma pós-moderno, como estabelecer a reconstrução do sentido da arte para além do seu aprisionamento pela especulação capitalista e conceptual? O mercantilismo como fim e a legitimação pela retórica e pela institucionalização são elementos que, no seu conjunto, estruturaram uma moldura para a arte mas minam o seu entendimento pela comoção, pela verdade da emoção. Ainda que tudo se desdobre noutra coisa, se multiplique, se desconstrua e reconstrua, não se pode estilhaçar o ADN cultural da arte. De acordo com Umberto Eco, uma obra de arte mesmo em ruptura com normas anteriores não pode romper com todas, se quer ainda assim ser reconhecida como arte⁵⁴. Tal deixa um fio condutor, mesmo se exponencialmente rizomático, que transporta um património genético de época para época e de artista para artista, apesar de constantes mudanças conceptuais e de

⁵⁴ Cit. KIRSHOF - *Transmidialidade e Estilo de oposição na arte pós-moderna*, p. 5.

inúmeras variações formais. Esse fio condutor reproduz-se em cada criação de formas materiais ou imateriais que tenha como fim transmitir emoções para explorar - e tanto quanto possível atingir - formas de sentir que sejam interessantes para a busca de algo intimamente verdadeiro na relação consigo, com os outros, com o mundo. Busca-se uma filosofia de verdade sensorial, no sentido de uma estimulação à consciência existencial pela manipulação da percepção dos sentidos. Ora, mesmo sendo sobretudo uma busca, negá-la é negar o próprio poder da arte. Poder nada negligenciável tendo em conta o seu potencial de nos tocar. Tocar em algo profundo, sensível, autêntico - de forma harmoniosa ou conflituosa - ao qual o artista manipulando se oferece e o espectador só se envolvendo recebe. A arte opera, pois, com o poder de nos fazer compreender as coisas pelos sentidos, pelas emoções, pela vibração no corpo.

Embora o termo arte venha do latim *ars*, significando técnica / habilidade - portanto invocando o saber fazer, a ação pelo corpo - desvinculou-se da técnica artesanal e a partir do Renascimento aproximou-se da intelectualidade por via da razão e da filosofia, mas centrando-se na estética. Ora a própria origem da palavra estética deriva de um termo grego (*aisthēsis*: percepção, sensação, sensibilidade) que apelando ao sentir não deixa de ser do domínio do corpo. Com o triunfo romântico da “arte pela arte”⁵⁵, vinca-se o saber fazer sentir. E sentir é algo que envolve o corpo. Mesmo que recorra à razão ou à lógica, necessita de as ultrapassar, de as contradizer se for preciso. Só assim abarca aquilo a que o intelecto não chega. Jung escreveu:

“O sonhador então acorda. Aqui também ele almeja alcançar alturas luminosas, mas depara primeiro com a necessidade de mergulhar numa profundidade escura, que se revela como condição indispensável para uma ascensão maior. O homem prudente percebe o perigo nas profundezas e o evita, mas também desperdiça o bem que conquistaria numa façanha corajosa, embora imprudente. O testemunho do sonho encontra uma violenta resistência por parte da mente consciente, que só conhece o ‘espírito’ como algo que se encontra no alto. O ‘espírito’ parece sempre vir de cima, enquanto tudo o que é turvo e reprovável vem de baixo. Segundo esse modo de ver o espírito significa a máxima liberdade, um flutuar sobre os abismos, uma evasão do cárcere do mundo *ctônico*⁵⁶, por isso um refúgio para todos os pusilânimes que não querem ‘tornar-se’ algo diverso. Mas a água é tangível e terrestre, também é o fluido do corpo dominado pelo instinto, sangue e fluxo de sangue, o odor do animal e a corporalidade cheia de paixão. O inconsciente é a psique que alcança, a partir da luz diurna de uma consciência espiritual, e moralmente lúcida, o sistema nervoso designado há muito tempo por ‘simpático’⁵⁷. Este não controla como o sistema cérebroespinal a percepção e a

⁵⁵ Sendo um conceito do Romantismo em grande medida ainda hoje vigente, as vanguardas históricas introduziram na arte um maior cunho de intervenção sociopolítica e o capitalismo foi-se apropriando financeiramente do valor imaterial da arte.

⁵⁶ Do grego *χθονιος khthonios*, “relativo à terra”, “terreno”. Designa ou refere-se aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas. Por vezes são também denominados “telúricos” (do latim *tellus*).

⁵⁷ O sistema nervoso autónomo é formado pelo sistema nervoso simpático e pelo sistema nervoso parassimpático. As mensagens viajam através do sistema simpático num fluxo bidirecional. As mensagens eferentes (que saem do sistema) podem desencadear mudanças em diferentes partes do corpo simultaneamente. Por exemplo, o sistema nervoso simpático pode acelerar os batimentos cardíacos, dilatar as passagens dos brônquios, diminuir a motilidade do intestino grosso, restringir vasos sanguíneos, aumentar o peristaltismo do esófago, causar a dilatação da pupila, piloereção e transpiração, além de aumentar a pressão sanguínea. As mensagens aferentes (que chegam ao sistema) podem transmitir sensações como calor, frio ou dor. De modo geral, os sistemas nervosos simpático e parassimpático têm funções contrárias, antagónicas. Um corrige os excessos do outro. Por exemplo, se

atividade muscular e através delas o meio ambiente; mantém, no entanto, o equilíbrio da vida sem os órgãos dos sentidos, através das vias misteriosas de excitação, que não só anunciam a natureza mais profunda de outra vida, mas também irradia sobre ela um efeito interno. Neste sentido, trata-se de um sistema extremamente coletivo: a base operativa de toda *participation mystique*, ao passo que a função cérebro-espinhal culmina na distinção diferenciada do eu, e só apreende o superficial e exterior sempre por meio do espaço. Esta função capta tudo como ‘fora’ ao passo que o sistema simpático tudo vivência como ‘dentro’.”⁵⁸

Com a arte joga-se a possibilidade dos contrários se tocarem e, desse modo, nos tocarem. Desde logo porque se procura tocar o sentir do eu e do outro, o viver relacional. Incluindo de forma diferida: em diferentes espaços, em diferentes tempos. Esse elo contém em si a empatia de nos levar a reaproximar do que é essencial, de nos fazer sentir que uma coisa é da mesma natureza que outra. E que nessa outra coisa estamos em sintonia com a nossa identidade, com algo idêntico e autêntico que a partir do sensorial mexe connosco. As formas como a consciência emocional é estimulada variam, mas não as emoções que chegam à consciência pelas formas⁵⁹.

“After all, the dynamic of art practice seems to be inseparably bound to its categorical *je ne sais quoi*; secrets have a constitutive function both in the creative process and in the artistic outcome.”⁶⁰

Ao longo deste ensaio defendi um reequilíbrio nas artes visuais, dando um maior lugar ao que está além, ou aquém, das conjecturas verbalizáveis. Chegando ao que transcende ou é imanente ao pensamento. Complementando-o. Envolvendo-o por via da estética, da sensibilidade, da emoção. Caso contrário é literalmente a morte do artista. E dos estímulos emocionais que o mesmo pode oferecer no corpo social em que se insere. Note-se que corpo que perde emoção é corpo que perde ânimo⁶¹, e um processo prolongado de existência desanimada leva conseqüentemente a uma crise de perda de motivação, de crença e, em última instância, sucumbe. Segundo Damásio:

“[...] viver uma emoção não é nenhuma misteriosa qualidade mental, mas sim, em grande parte, o resultado da percepção direta de uma paisagem específica: a do corpo. (...) Dado que o impacto dessa paisagem exterior se justapõe, com o tempo, à percepção ou à lembrança de outras coisas que não fazem parte do corpo - um rosto, uma melodia, um aroma - as emoções acabam por se transformar em

o sistema simpático acelera demasiadamente as batidas do coração, o sistema parassimpático entra em ação, diminuindo o ritmo cardíaco. Se o sistema simpático acelera o trabalho do estômago e dos intestinos, o parassimpático entra em ação para diminuir as contrações desses órgãos. O sistema nervoso simpático, de modo geral, estimula ações que mobilizam energia e a ativação do metabolismo geral do corpo. Fontes consultadas:

https://www.sciencedaily.com/terms/sympathetic_nervous_system.htm;

<http://www.afh.bio.br/nervoso/nervoso4.as>; https://en.wikipedia.org/wiki/Sympathetic_nervous_system;

[https://www.infopedia.pt/\\$sistema-nervoso-simpatico](https://www.infopedia.pt/$sistema-nervoso-simpatico)

⁵⁸ JUNG - **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**, p. 29.

⁵⁹ Vários estudos científicos têm vindo a confirmar que há sete emoções universais: felicidade, tristeza, surpresa, raiva, nojo, desprezo e medo. Os atores, por exemplo, usam-nas de forma empírica a partir de certas técnicas dramáticas. Ver, por exemplo: <http://news.stanford.edu/news/2010/march/wilkins-faces-research-032510.html>; <https://www.sciencedaily.com/releases/2010/01/100125173234.htm>

⁶⁰ BORGDORFF, op. cit., p.59.

⁶¹ Basta pensar na própria origem etimológica da palavra *anima*, que em latim quer dizer alma, o princípio imaterial que dá vida, que anima o ser.

‘qualificadores’ dessa outra coisa. [...] Funcionam como guias internos e ajudam-nos a transmitir aos outros certos sinais que também podem guiar os seus comportamentos. [...] É o resultado de uma curiosa conciliação fisiológica com a qual o cérebro se transformou num público atento, obrigatório, prisioneiro mesmo, das atividades teatrais do corpo.”⁶²

A apreensão das coisas pelo Homem faz-se através dos sentidos, constituindo os sentimentos a base de referência biológico-mental para a atividade do cérebro e da cognição⁶³. É aí que a arte pode operar. Como uma construção para os sentidos que vise autênticas cognições. Cognições que apelem ao envolvimento com a informação. Que na comunicação artística não valem menos do que as cognições numa atitude de fria distanciação da informação (que também envolvem uma emoção: a de tranquilizador controlo). O legado moderno de objetificação pela razão e o legado pós-moderno de conceptualização desvinculada da ligação direta à visão, audição, tato, paladar ou olfato, são legados que estão já integrados nas artes, mas têm de ser doseados para não descorporalizar a presença da emoção na arte. Sob pena de se levar à fria morte da sensível verdade que vive no corpo da arte. Como defendeu Nietzsche:

“Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras do seu mundo de deuses.”⁶⁴

Ressoando o arcaico ocidental, no fundo apenas emerge uma vez mais o confronto clássico entre as dimensões apolínea e dionisíaca, entre a etérea estética racional e o humano coração das paixões. Porém num extremo onde nunca antes o coração esteve tão arredado das artes visuais. Ao contrário do que acontece por exemplo com a música, que nunca abandonou a emocionalidade e tanto identifica micro-subculturas como leva enormes estádios ao delírio. Talvez essa desvinculação ao emocional tenha tornado tão pouco intensa a relação da população com o que a produção plástica do seu tempo oferece. Em todo o caso, o problema nunca está no uso das emoções, mas na sua finalidade. Na criação visual contemporânea a emoção transferiu-se em grande medida para o entretenimento audiovisual, o *infotainment*⁶⁵ e as imagens publicitárias. Se a arte quer ter relevância, urge que o fim seja a busca de verdade de e pelos sentidos. Partindo do sensível como bio-verdade de identificação com o que existe, com o que se imprime e vive em nós gerando identidade. A grande vantagem da arte - da arte que desperta interesse, que nos toca nalguma verdade - é que quando estamos diante dessa autenticidade a consciência emocional do corpo reconhece-a de forma mais perspicaz do que o uso da razão elabora.

⁶² DAMÁSIO - **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano**, pp. 18-20.

⁶³ DAMÁSIO, op. cit., p. 213.

⁶⁴ NIETZSCHE, op. cit., p. 27.

⁶⁵ Do inglês: information + entertainment. Conceito aplicado aos conteúdos que integram elementos de carácter jornalístico e de entretenimento, os quais têm gerado fenómenos de espetacularização visual e / ou emocional da informação nos *mass media* e na internet. Cf. JURIS - **Conceptualizing Culture in Social Movement Research**, p. 242.

Em suma, os legados da racional objetificação e da apolínea conceptualização nas artes visuais não podem arrefecer e rarefazer tudo à sua volta. Sob pena de arrefecerem a ligação da arte ao calor do corpo, ao que é humano. Sob pena de rarefazerem o que anima a arte, lhe dá vida. Sob pena de extinguirem a pulsão que aponta sentido à identidade. Que faz avançar. Nos faz avançar a todos.

Bibliografia

- BELTING, Hans - **A verdadeira Imagem** (trad. Artur Morão). Porto: Dafne Ed., 2011 [obra original publicada em 1955].
- BELTING, Hans - **The End of the History of Art?** (trad. Christopher Wood). Londres /Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- BENJAMIN, Walter - Theses on Philosophy of History, in **Illuminations** (trad. Harry Zohn). Nova Iorque: Schocken Books, 1968.
- BAXANDALL, Michael - **O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T.; GRANOVETTER, M. e GARFINKEL, H. - **A Construção Social da Realidade**, (trad. Floriano Fernandes). Petrópolis: Vozes, 2004.
- BLACKMAN, Christine - **Scientist Studies Emotion in Psychology, Art and Acting to Help Autistics**, Stanford Report [em linha], March 2010. Disponível internet: <https://news.stanford.edu/news/2010/march/wilkins-faces-research-032510.html>
- BORGENDORFF, Henk - The Production of Knowledge in Artistic Research, in **The Routledge Companion to Research in the Arts**. Londres e Nova Iorque: Routledge Ed., 2011
- CASTRO, Eduardo Viveiros de - **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. Cosacnaify BSCSH / UFRGS, 2002.
- COLEMAN, Beth - **Hello Avatar: Rise of the Networked Generation**. Cambridge e Londres: MIT Press, 2011
- DAMÁSIO, António - **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2011
- DIDI-HUBERMAN, Georges - La Interposición de los Campos: Remontar la Historia, in **Cuando las Imágenes Toman Posición. El Ojo de la Historia, Tomo I** (trad. Inés Bértolo). Madrid: Antonio Machado Ed., 2008.
- GEERTZ, Clifford - Arte como Sistema Cultural, in **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 142-181.
- GELL, Alfred - **Art and Agency: An Anthropological Theory**, Oxford: Clarendon, 1998.
- GODFREY, Mark - **The Artist as Historian**, in October 120, Spring 2007, pp. 140-72.
- GROYS, Borys - **On Art Activism**, in e-flux, Journal #56, June 2014. Disponível internet: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>
- GROYS, Borys - **The Truth of Art**, in e-flux, Journal #71, March 2016. Disponível internet: <https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>
- JUNG, Carl - **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- KANDINSKY, Wassily - **Do Espiritual na Arte** (trad. Álvaro Cabral, Antonio Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JURIS, Jeffrey - **Conceptualizing Culture in Social Movement Research** (eds. B. Baumgarten, P. Daphi, P. Ullrich). Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 227-246.
- KANT, Immanuel - **Critique of Judgment** (trad. J.H. Bernard). Nova Iorque: Hafner Publishing, 1951.
- KIRSHOF, Edgar - **Transmidialidade e Estilo de oposição na arte pós-moderna**, comunicação apresentada no I Congresso Nacional e II Regional de História da UFG - Universidade Federal de Goiás, 2008. Disponível internet: [http://congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(23\).pdf](http://congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(23).pdf)
- MCLUHAN, Marshall - The Medium is the Message, in **Understanding Media: the**

- Extensions of Man. part I** (1), Cambridge e Londres: The MIT Press, 1964, pp. 7-21.
- MOURÃO, Rui - **O Carnaval é um Palco, A Ilha uma Festa: Da performance cultural à exposição da sua metaperformance videográfica**, in MIDAS [Online], 3 | 2014, posto online no dia 03 novembro 2015, consultado no dia 27 Setembro 2018. URL : <http://journals.openedition.org/midas/582>; DOI : 10.4000/midas.582
- MOURÃO, Rui - **Performances Artistas: Incorporação duma Estética de Dissensão numa Ética de Resistência**, in Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 4, No 2 | 2015, posto online no dia 01 outubro 2015, consultado a 27 Setembro 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cadernosaa/938>; DOI : 10.4000/cadernosaa.938
- NIETZSCHE, Friedrich - **Ciência Gaia** (trad. Paulo Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- OBRIST, Hans Ulrich - **Ways of Curating**. UK Penguin Books, 2014
- O'DOHERTY, Brian - Inside the White Cube, in **The Ideology of the Gallery Space**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1999.
- PAQUET, Marcel – **Magritte** (trad. Lucília Filipe). Lisboa: Ed. Taschen, 2004.
- PARTSCH, Susanna – **Klee** (trad. Casa das Línguas). Lisboa: Ed. Taschen, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques - **O Espectador Emancipado** (trad. Luís Leitão). Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2010.
- REICHLE, Ingeborg - **Art in the Age of Thechnoscience: Genetic Engineering, Robotics and Artificial Life in Contemporary Art**. Nova Iorque: SpringerWien, 2013.
- ZIELINSKI, Siegfried - Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment, in **The Routledge Companion to Research in the Arts** (trad. Gloria Custance). Londres e Nova Iorque: Routledge Ed., 2011.
- Wellcome Trust - **Everybody Laughs, Everybody Cries: Researchers Identify Universal Emotions**, ScienceDaily (online), 26 January 2010. Disponível internet: <https://www.sciencedaily.com/releases/2010/01/100125173234.htm>

A narrativa histórica na azulejaria.
A Rainha Santa Isabel, a Princesa Santa Joana e Dom Afonso Henriques

Maria Teresa Canhoto Verão
CHAIA/UE; CIEBA/FBA/UL
teresaverao@gmail.com

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Uab; CHAIA/EU
agagodacamara@sapo.pt

Luísa D'Orey Capucho Arruda
FBA/CIEBA/UL
luisa.capucho@gmail.com

Resumo

Na azulejaria barroca encontramos conjuntos de azulejos que narram eventos históricos ou episódios da vida de personalidades destacadas. O significado destes conjuntos é mais amplo do que a exposição de acontecimentos ou de eventuais propósitos morais e religiosos. Através do estudo dos núcleos presentes na Capela da Rainha Santa em Estremoz, no Mosteiro de Jesus em Aveiro e na Real Basílica de Castro Verde, pretendemos mostrar como eles reflectem a historiografia consagrada na época e, num outro sentido, como podem assumir finalidades ideológicas e políticas.

Palavras-chave

Azulejaria, historiografia, Santa Isabel, Santa Joana, D. Afonso Henriques

Introdução

O presente trabalho resulta das investigações que têm vindo a ser desenvolvidas no âmbito do doutoramento em História da Arte da Universidade de Évora, obedecendo ao tema: “*Uma História contada em imagens: A Narrativa histórica na azulejaria*”.

De norte a sul do país encontramos múltiplos núcleos azulejares com representações de temática histórica. Até ao momento, foi possível identificar 38 núcleos, presentes em igrejas, conventos, palácios e, até, no espaço público. Através deste trabalho de inventário é possível perceber algumas constantes, ao nível das temáticas e da sua ubiquação.

A nível metodológico, o inventário é uma fase preliminar para um trabalho interpretativo, onde se procura compreender a narrativa elaborada ao longo dos painéis de azulejos que compõem os diversos núcleos. Esta narrativa tem significados mais amplos do que a simples exposição da história de determinadas personagens ou de eventos significativos. Ela reflecte o contexto em que as obras foram produzidas, os propósitos dos encomendadores, e pode ter significações mais vastas, de âmbito cultural e político.

No caso da azulejaria de temática histórica, os delineadores dos programas socorriam-se de obras literárias e históricas, que serviam de base para a narrativa representada. Assim sendo, acabavam por reproduzir o conteúdo e sentido dessas obras, que consagravam o conhecimento histórico da época. Concomitantemente, estes programas detinham significados ideológicos, que se prendem com questões de afirmação de poder ou com determinados objectivos políticos e sociais que se pretendiam alcançar.

Para compreendermos como esta leitura se processa em cada caso, após uma introdução geral, iremos dedicar a nossa atenção a três núcleos significativos: A Capela da Rainha Santa em Estremoz, O Mosteiro de Jesus em Aveiro e a Basílica Real de Castro Verde.

Desenvolvimento

A representação de eventos históricos na azulejaria surge no período posterior à Restauração. As batalhas da Restauração são representadas em painéis de azulejos que visam exaltar os feitos militares das famílias nobres que neles se destacaram e enfatizar a sua proximidade ao poder. Ao primeiro exemplo, a *Sala das Batalhas* do Palácio dos Marqueses de Fronteira (c. 1672), seguem-se os azulejos da Quinta do Calhariz, perto de Sesimbra ou, posteriormente, o conjunto do Palácio dos Marqueses de Olhão, em Xabregas. A memória da Restauração vai ser revivificada nos três painéis dos jardins do Palácio da Independência, já do terceiro quartel do século XVIII, onde se relembra a reunião dos conjurados ocorrida naquele mesmo espaço e a proclamação da independência no Terreiro do Paço.

Em contexto religioso, vamos encontrar episódios relacionados com as casas religiosas e seus membros mais destacados. A título de exemplo, podemos referir a Igreja do Convento de Nossa Senhora da Quietação, em Lisboa, onde se narra a vinda das religiosas flamengas para Portugal e a criação da casa religiosa, ou o claustro do Convento da Graça de Torres Vedras, em que o destaque é concedido à história de Frei Aleixo de Menezes, um dos elementos mais destacados desta casa e da sua congregação.

Estes conjuntos de azulejaria de temática histórica vão reflectir o modo como a história era entendida e produzida nos séculos XVII e XVIII, inspirando-se em crónicas, biografias e diversas obras de temática histórica que iam sendo redigidas. No século XVII, às crónicas régias juntam-se as crónicas monásticas, com incidência para a “escola de Alcobaça”, personificada por Frei Bernardo de Brito e seus continuadores. Nestas obras, as narrativas históricas são atravessadas por factos sobrenaturais e miraculosos, não havendo distinção

entre a história puramente humana e a história divina. Os milagres encadeiam-se nos acontecimentos históricos, sem distinção entre uns e outros e gozando de idêntica credibilidade.

Paulatinamente, com as novas correntes de pensamento que vão chegando ao reino, ganha relevância um distinto entendimento da história, que se quer dotada de base científica e assente em factos e provas concretas. Este novo influxo vai ter concretização na criação da Real Academia de História em 1720.¹ Embora se conceda uma importância fundamental ao cotejamento das fontes escritas e a uma crescente objectividade, os mitos fundamentais e consagrados da história permanecem incólumes. E vai ser necessário esperar pelo século XIX para se proceder ao seu questionamento.

Propomo-nos, de seguida, analisar mais detalhadamente alguns núcleos de azulejos dedicados a três figuras míticas da história de Portugal, que unem a estirpe real com virtudes morais e religiosas, sendo a combinação perfeita entre religião e política.

A Capela da Rainha Santa, Estremoz

A Capela da Rainha Santa, em Estremoz, construída no preciso lugar onde Isabel de Aragão teria falecido em 1336, começou por ser espaço de devoção da Rainha D. Luísa de Gusmão, criado presumivelmente em acção de graças pela vitória na Batalha das Linhas de Elvas. Algum tempo depois, o espaço foi totalmente renovado por iniciativa da Coroa. Francisco Tinoco da Silva, arquitecto régio, desenhou o retábulo da capela-mor e conduziu a empreitada.² A explosão do paiol do castelo, seguido de incêndio, atingiu a capela, que teve que ser novamente reconstruída. O padre oratoriano Manuel Pereira foi o responsável por esta nova fase das obras. Estas teriam que estar terminadas quando ocorreu a cerimónia solene de transladação da imagem da Rainha Santa para a Capela, em 1715. Em simultâneo, D. João V integrou a capela no padroado régio e dotou-a de receitas próprias, manifestando o seu interesse na protecção do espaço.

Os painéis de azulejos foram executados antes desta cerimónia, datando de cerca de 1710-1715. Estão atribuídos a Teotónio dos Santos³ e representam milagres efectuados pela Rainha Santa Isabel: *O Milagre do túmulo de Santa Iria*; *O Milagre da Criança salva das águas* e a *Lenda da Mulinha*, no qual D. Isabel teria corajosamente irrompido pelos campos da batalha

¹ Sobre esta temática ver: COSTA, Mária Alberto Nunes Costa – **Heurística e Historiografia na Academia Real da História Portuguesa**. Lisboa: M. A. N. 2002; TORGAL, L. R., MENDES, J. M. Amado e CATROGA, F. – **História da História em Portugal**, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p. 24-27. CUNHA, Norberto Ferreira da – **Elites Académicas na Cultura Portuguesa Setecentista**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001; MOTA, Isabel Maria Henriques Ferreira da – **A Academia Real de História. A história e os historiadores na primeira metade do século XVIII**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001; SERRÃO, Joaquim Veríssimo Serrão - **A historiografia portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1974; MARQUES, A. H. de (org.) – **Antologia da Historiografia Portuguesa. Das Origens a Herculano**. Publicações Europa-América, 2 Vols., 1974.

² Sobre a intervenção de Francisco Tinoco da Silva ver: COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos - **Os Nunes Tinoco, uma dinastia de arquitectos régios dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Vol. I, pp. 102-105. Tese de doutoramento; COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos - Um concurso para o provimento do lugar de Arquitecto das Ordens Militares. A propósito de um curriculum do Padre Francisco Tinoco da Silva. **Monumentos**. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.º 7 (Setembro 1997) pp. 103-107.

³ Sobre Teotónio dos Santos, ver: MECO, José - **O Azulejo em Portugal**. Publicações Alfa, 1989, p. 229; MECO, José - Teotónio dos Santos. In **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 442

onde o príncipe D. Afonso se opunha ao seu pai, o Rei D. Dinis, tendo conseguido reconciliar pai e filho desavindos. Além de evidenciar as virtudes morais da Rainha, este episódio destaca de igual modo a sua intervenção nos negócios do reino.

Por cima dos painéis de azulejos encontram-se telas representando outros tantos episódios da biografia da rainha santa, aqui num ambiente mais cortesão: *Milagre das Rosas*; *Milagre do Vinho e da Água*; *Santa Isabel toma o hábito*; *Cura da Criança Cega*; *D. Isabel serve as freiras de Santa Clara* e *Morte de Santa Isabel*. O programa decorativo completa-se no tecto, com uma *Apoteose* da Rainha Santa a ser recebida pela Virgem e a Santíssima Trindade. Os episódios representados terão sido retirados da obra *Vida, Morte e Milagres de Santa Isabel, sexta Rainha de Portugal*, da autoria de D. Fernando Correia de Lacerda.⁴ Esta obra foi editada em 1678, por ocasião das cerimónias de trasladação do corpo da Rainha Santa do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, para o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra, ocorrida um ano antes.⁵

As obras na capela iniciam-se num período de popularidade do culto da rainha santa e vão continuar este percurso de exaltação, ao mesmo tempo em que a Dinastia de Bragança se consolidava. A Rainha santa, venerada popularmente e promotora de inúmeros milagres, detinha igualmente uma presença simbólica no meio cortesão. Modelo de virtudes para Reis e Rainhas, pelas suas qualidades morais e pela sua piedade, era também um referente para a governação, pela sua habilidade enquanto promotora da paz.

O seu culto assume relevância política em diversas ocasiões. É beatificada em 1516, durante o reinado de D. Manuel, monarca que tinha necessidade de se afirmar como legítimo rei, tendo em conta a singularidade da sua ascensão ao trono. Mais tarde, depois da morte do príncipe D. João, único descendente ainda vivo de D. João III, colocou-se, de modo premente, a questão da sucessão. O príncipe deixou viúva D. Joana, que se encontrava grávida e nela se depositaram todas as esperanças da sucessão do reino. O nascimento de D. Sebastião, em 1544, veio serenar toda a ansiedade e incerteza e foi atribuído à intercessão da Rainha Santa, a quem se tinham destinado preces rogando pelo bom termo da gravidez. Desde então, a Rainha passou a ser considerada protectora do reino de Portugal.⁶ Também vai merecer atenção durante a Dinastia filipina, pois também os monarcas da Casa de Áustria se queriam afirmar como descendentes da santa rainha e legítimos detentores da coroa portuguesa. Nesse contexto se promove o seu processo de canonização, que fica concluído em 1625.

Tal como outros monarcas anteriores, também D. João V vai procurar associar-se a Santa Isabel. Todo o programa de Estremoz visa, pois, a exaltação desta figura que alia de forma

⁴ Tal como foi analisado por Maria de Lourdes Cidraes em: CIDRAES, Maria de Lourdes - **Os painéis da Rainha**. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

⁵ D. Fernando Correia de Lacerda (1628-1685) assistiu a essa cerimónia por ordem de D. Pedro II e nela pregou em frente a toda a universidade, que o aclamou como “príncipe da oratória eclesiástica”. Destacou-se como bispo do Porto, inquisidor em Évora e Lisboa, deputado do conselho geral do Santo Ofício, comissário da Bula da Cruzada e membro do conselho de D. Pedro II, o que explica a sua proximidade ao soberano e a sua intervenção na publicação de obras que exaltavam os antepassados mais destacados no monarca. Foi participante do movimento académico e autor de obra relevante. LACERDA, (D. Fernando Correia de). **arqnet.pt** [em linha]. Disponível na internet: <http://www.arqnet.pt/dicionario/lacerdafernandoc2.html>.

⁶ VASCONCELOS, António de - **Dona Isabel de Aragão (A Rainha Santa)**. Coimbra: Arquivo da Universidade, 1993. Vol. I, pp. 302-304. (Fac-simile da edição de 1891-1894).

perfeita virtudes de rainha e de santa, tal como o refere o Padre António Vieira: “Mayor Rainha, porque Santa; & mayor Santa porque Rainha”.⁷

Convento de Jesus, Aveiro

O convento de Jesus de Aveiro teve início num recolhimento fundado por D. Brites Leitão, viúva de origem nobre, que veio a dar origem ao convento, fundado em 1461⁸. A sua fama de rigor e austeridade vai-se difundido e propicia o ingresso da Infanta Joana, ocorrido em 1472. Os painéis de azulejos da capela-mor ilustram episódios significativos da vida de Dona Joana, onde se destaca a renúncia ao mundo em favor do serviço a Deus. Os episódios, do lado do Evangelho, são os seguintes: *Entrada no convento*: Santa Joana, com penteado “à la fontange” e acompanhada por uma comitiva onde se inclui o rei, é esperada à porta pela priora; *Trasladação do corpo da princesa para novo túmulo* (ocorrida em 1711); *Noviciado* (?), *Visita de D. João II à Infanta Joana*⁹. Do lado da Epístola: *Tomada do hábito*; *Enterro*.¹⁰ Os painéis foram executados na década de 1720, durante a campanha de remodelação da capela-mor, que ocorreu no seguimento das obras iniciadas após a beatificação da infanta. Se a talha foi encomendada em 1725 aos entalhadores do Porto António Gomes e José Correia¹¹, os azulejos foram comissariados, pela mesma altura, a oficina na órbita dos mestres de Lisboa.

As telas, colocadas no tramo superior das paredes da capela-mor, representam outros episódios da vida de D. Joana e encontram-se datadas e assinadas: “EMMANUEL.FRRA. E SOUZA FECIT ANNO 1729”. Figuram, no lado do Evangelho: vocação religiosa da Infanta Joana e recusa de três propostas de casamento¹²; partida de D. Afonso V e D. João II para as campanhas do Norte de África (?); visita de D. João à Infanta Joana no Mosteiro de Jesus. Do

⁷ VIEIRA, Padre António - Sermão da Rainha Santa Isabel. **Sermoens**, Segunda Parte. Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes, 1682, p. 5.

⁸ COSTA, Madalena Cardoso da, MOTA, Maria João - O Convento de Jesus de Aveiro, da fundação à extinção”. **Museu de Aveiro – Roteiro** (coord. Zulmira Gonçalves). Aveiro: Museu de Aveiro, 2013, p. 11-15.

⁹ PINA, Rui de - **Crónica de D. João II**. Lisboa: Publicações Alfa, 1989, p.27: “Foi el-rei na entrada da Quaresma deste ano ver a infanta D. Joana, sua irmã, que estava no Mosteiro de Aveiro, e tornou com a rainha, sua mulher, a Páscoa em Santarém (...)”; Idem, p. 41: “E do Porto el-rei e a rainha vieram a Aveiro, onde estava a infanta D. Joana, sua irmã, com quem se falou em casamento seu com o duque de Viseu”. As deslocações do Rei ao mosteiro estavam relacionadas com as propostas de casamento da princesa, que nunca se efectivaram, não esquecendo, também, que Dona Joana tinha a seu cargo a educação de D. Jorge, filho ilegítimo de D. João II.

¹⁰ “Caminhando o Enterro para o Coro entrarão pelo jardim da Santa, e tanto, que o caixão começou a passar, de improviso, e à vista, e olhos de todo o acompanhamento, começaraõ a murchar todas as arvores, hervas, e plantas, que estavaõ na Primavera, humas cobertas de flores, outras já com fructos; e seguio-se cahirlhes a folha, e frutos, e secarem de todo, ficando troncos, de sorte que nenhuma diligencia das Religiosas pode conseguir, que tornassem ao que de antes eraõ.” SOUSA, António Caetano - **História Genealógica da Cara Real Portuguesa**. Lisboa: Officina de Joseph António da Silva, 1737. Tomo III, p. 96.

¹¹ MELO, Cláudia Pinho e, CHRISTO, José António Rebocho - Área monumental: memórias de um convento. **Museu de Aveiro – Roteiro** (coord. Zulmira Gonçalves). Aveiro: Museu de Aveiro, 2013, p. 47.

¹² Simbolizada pelas três coroas referentes aos reinos de França, Sacro-Império e Inglaterra. Segundo as fontes, teria tido duas propostas distintas originárias de França e ainda outra, mais tardia, com o Duque de Beja. A sua recusa em aceitar as propostas de casamento provocara o desagrado de D. Afonso V e, posteriormente, de D. João II.

lado da Epístola: Santa Joana e a priora do convento; Morte de Santa Joana; Santa Joana surge em aparição após a sua morte.¹³

Se por um lado os azulejos destacam a religiosidade e santidade da filha de D. Afonso V, em dois dos painéis surgem de modo significativo o rei e o príncipe D. João. Eles vêm lembrar-nos que, embora santa, Dona Joana não deixava de ser princesa. Tal como nos outros casos apresentados, acentua-se a relação entre a casa real e personagens destacadas da linhagem régia.

Em relação à actuação política da princesa, embora tal não surja especificado nos azulejos, assumia-se que ela tinha, tal como a Rainha Santa, sido pacificadora do reino: “Jesus fez pazes entre Deos, & os homens: Joanna pacificava o Rey com os vassalos”¹⁴. No entanto, a sua actuação enquanto administradora dos seus domínios e outros diversos negócios¹⁵, ou como representante real durante as campanhas africanas de D. Afonso V, foi progressivamente secundarizada e ressaltou-se a sua virtude cristã até enquanto princesa jurada.

Rui de Pina, cronista de D. João Afonso V, apresenta-nos os motivos pelos quais D. Joana teria iniciado a sua vida conventual. Teria sido por opção do Rei, devido aos sumptuosos gastos da sua casa e, também “Pelos escândalos e prejuízos que em sua casa por nom ser casada se podiam seguir”¹⁶. No entanto, esta narrativa foi esquecida em prol de uma muito mais consentânea com aquela que se desejava difundir. Uma obra escrita pouco depois da sua morte propagou a imagem da filha de D. Afonso V que veio a prevalecer e que foi reproduzida em todas as biografias posteriores. Trata-se do *Memorial da Infanta Santa Joana, filha del Rei Dom Afonso V*, atribuído à sua companheira Margarida Pinheiro. A partir dele, constrói-se uma imagem de Dona Joana que tanto beneficiava quer a ordem dos Pregadores¹⁷,

¹³ “Eraõ somente passados quatorze dias [após a sua morte], quando apareceu às Religiosas resplandecente, dizendo a humas: *Que não estivessem tristes por sua morte; porque ella estava de alegria: mas que trabalhassem por fazer boas obras, e cumprir com as suas obrigações da Ordem, para assim lhe fazerem ditosa companhia.* A outras disse: *Que tinha alcançado do Senhor levalas em breve desta em breve desta vida mortal;* e foy tão certa a promessa, que dentro do mesmo anno de 1490 falecerão sete Religiosas das mais perfeitas, e assinaladas em virtude. Desta sorte resplandecendo em miagres foy universalmente conhecida pelo nome da Princeza Santa.” António Caetano de Sousa - **História Genealógica da Cara Real Portuguesa**, pp. 96-97”
Este é o único evento miraculoso representado neste programa. Também ele se destina a incitar a devoção das religiosas.

¹⁴ PACHECO, Sebastião - **Sermam da bemaventurada Santa Joanna, Princesa de Portugal, & Senhora de Aveiro**. Lisboa: na Officina de Manoel Lopes Ferreira, 1701, p. 6.

¹⁵ “Dentro das paredes do mosteiro, D. Joana exercia como princesa decisões próprias de sua condição. Escolha de cargos, desembarque de navios e outros problemas das mais variadas espécies eram resolvidos por ela em Aveiro”, o que está atestado pelas cartas assinadas por seu punho. GARCIA, Mayra Rúbia - **A princesa Infanta Dona Joana (1452-1490)**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2003, p. 169.

¹⁶ “A infanta D. Joana filha d’ El-Rei estava a esteve tempo em Lisboa, com tão grande casa de donas e donzelas e officiaes como se fora Rainha; e porque fazia sem necessidade grandes despezas, e assi por se evitarem alguns escândalos e perjuizos que em sua casa por não ser casada se podiam seguir, El-Rei por conselho que sobre’isso teve, logo no mez d’ Outubro d’ este anno a apartou, e em habito secular e com poucos servidores a poz no mosteiro d’ Odivellas em poder da Senhora D. Filipa sua tia, em edade de XVIII anos. D’ onde foi depois mudada para o mosteiro de Jesus de Aveiro. Onde sem casar com nome de honesta e mui virtuosa, acabou depois na vida em idade de trinta e seis anos.” PINA, Ruy - **Chronica de El-Rei D. Affonso V**. Lisboa: 1902. vol. III. p. 68.

¹⁷ As obras dos pregadores seguem a imagem de santidade difundida pelo Memorial... Disso é exemplo o **Agiologio Dominico, Vidas dos Santos, Beatos, Martyres, e outras pessoas veneráveis da Ordem dos Pregadores**, traduzido e acrescentado por Frei Manuel de Lima e editado em 1710.

como a casa real. Os historiadores de inícios de seiscentos, Frei Bernardo de Brito e Manuel Faria de Sousa, vão retratar a princesa de forma idêntica, exaltando as suas virtudes, santidade e os milagres praticados.

Ao chegarmos à véspera da beatificação, Dom Fernando Correia de Lacerda, que já vimos como autor da biografia de Santa Isabel, traça-nos o retrato de uma Dona Joana distinguida pela virtude, dotada de extrema piedade e benevolência, cujo singular fervor religioso se manifestara desde a mais tenra idade. É sintomática a forma como inicia a obra: “Determinamos escrever a vida da Princesa Dona Joanna, para que se veja que debaixo dos doces do Paço estão os espíritos do deserto, & que não he incompatível a virtude com o principado, antes o principado realça mais virtude (...)”.¹⁸

Com a criação da Real Academia de História, a história consagrada de Santa Joana não sofre alterações. Na *História da Casa Genealógica Portuguesa* de António Caetano de Sousa, repetem-se os dados consagrados pelas biografias anteriores. Orações, jejuns e mortificações fazem parte da vida da jovem infanta, que acalenta o ardente desejo de abraçar a religião.¹⁹ Embora o autor proceda a pesquisa de fontes para clarificar factos e ocorrências, nenhuma menção é feita à diferente versão apresentada por Rui de Pina, mantendo-se a imagem de pia, caridosa e santa basicamente inalterada.

O processo para a beatificação e canonização iniciou-se em 1626, sendo requerido pelas religiosas do Convento de Jesus, pela câmara e nobreza da vila e presuntivamente estimulado pela canonização da rainha Santa Isabel em 1625.²⁰ No entanto, dificuldades financeiras para prosseguir a empresa, fizeram com que apenas fosse concluído em 1686, datando a beatificação de 1693. Esta merece o apoio de D. Pedro II, que patrocina a feitura do túmulo monumental da Dona Joana, atribuído a João Antunes.²¹

Em 1711, por ordem de Dom João V, os restos mortais de Santa Joana são trasladados em procissão solene para o novo sepulcro. Mais uma vez, a Coroa associa-se a uma empreitada artística conducente a exaltar a santidade de uma figura da casa real e às cerimónias que a isso se seguiram.

Real Basílica de Castro Verde

Como não podia deixar de ser, os azulejos da nave da basílica dedicados a D. Afonso Henriques, vão destacar os seus feitos militares.

¹⁸ LACERDA, Fernando Correia de - **Virtuosa Vida e Sancta Morte da Princesa Dona Ioanna: Reflexões Moraes e Políticas sobre sua vida e morte**. Lisboa: na Impressão de António Craesbeeck de Mello, 1674, p.1.

¹⁹ SOUSA, António Caetano de - **História Genealógica da Casa Real Portuguesa**, p. 79 – 102.

²⁰ NEVES, Francisco Ferreira Neves - O Processo Informativo de 1687 para a beatificação e canonização da Princesa Santa Joana, Filha do Rei D. Afonso V. **Separata do vol. XXV do Arquivo do Distrito de Aveiro, Aveiro**, 1959, p. 7. Ver também: Santos, Domingos Maurício Gomes dos - **O Mosteiro de Jesus de Aveiro**. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, pp. 187-217.

²¹ GONÇALVES, A. Nogueira - **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Aveiro – Zona Sul**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959, p. 117; CHRISTO, José António Rebocho - **Colecção de Pintura. Museu de Aveiro. Roteiro**. Aveiro: Museu de Aveiro, 2013, p. 80.

A basílica foi reconstruída por iniciativa régia perto do local onde teria tido lugar a Batalha de Ourique, evento fundamental para a independência do futuro reino de Portugal. Mas, também aqui, o maravilhoso e miraculoso têm lugar, com a ocorrência do Milagre de Ourique.

A participação régia na obra é significativa. Terá sido reconstruída no tempo de D. João V sobre templo primitivo edificado por D. Sebastião e foi também o monarca que lhe concedeu a dignidade de “Basílica Real”. De notar que o Magnânimo vai envidar esforços para que ocorra a canonização do primeiro rei português, seguindo as tentativas de D. João IV para alcançar o mesmo propósito.

Os azulejos são atribuídos ao mestre P.M.P e, dadas as suas características estilísticas, podem ser datados de cerca de 1715.²² Os episódios representados iniciam com a conquista de Santarém, a primeira grande vitória de D. Afonso Henriques e que teria sido evento premonitório para a grande vitória contra os mouros que se seguira. De seguida, relata-se o desenrolar dos eventos que tiveram lugar nos campos do Baixo Alentejo. A exortação de D. Afonso Henriques aos seus relutantes companheiros, a premonição de vitória do eremita, a aparição de Cristo na cruz a D. Afonso Henriques (milagre de Ourique), a vitória contra os cinco reis mouros e o juramento frente às Cortes de Coimbra sobre a veracidade dos factos.

Graças à investigação de Maria de Lourdes Cidraes conhecemos a fonte literária que foi utilizada como base para este programa. Trata-se da *Monarquia Lusitana*, de Frei António Brandão e a *Crónica de Cister*, de Frei Bernardo de Brito.²³

O episódio da Batalha de Ourique enquanto mito fundador vai ser utilizada em diversos momentos políticos da história. A Dinastia de Avis a ela recorre nos seus momentos iniciais, sendo lembrada em momentos de convulsão, quando é necessário afirmar a legitimidade do soberano. Vai ser utilizada no período após a Restauração como argumento a favor da independência do reino e tanto D. João IV como D. João V projectam conseguir canonizar o primeiro rei português.

Através do *Milagre de Ourique*, o rei vê o seu poder emanado da vontade divina, o que contribui igualmente para associar a existência do reino de Portugal a um desígnio de Deus. O facto de D. João V promover uma obra onde o *Milagre de Ourique* é o elemento central é sintomático de um plano político de ambições mais amplas. Num momento em que o absolutismo procura afirmar-se enquanto teoria política, O *Milagre de Ourique* constitui argumento perfeito para defender a origem divina do poder real, por oposição a concepções que o baseavam na vontade popular.²⁴

Considerações finais

Como vimos nestes conjuntos, as grandes personagens da história de Portugal são representadas em azulejo não só para perpetuar a sua memória e para incitar à devoção, mas também para favorecer os interesses políticos da Coroa que, com maior ou menor

²² O que contraria a datação anteriormente proposta, que apontava para 1727. Ver: CIDRAES, Maria de Lourdes – **A tradição lendária de Afonso Henriques e as memórias do rei fundador em Castro Verde**. Castro Verde: Câmara Municipal de Castro Verde, 2008, pp. 84-104.

²³ CIDRAES, Maria de Lourdes, **A tradição lendária de Afonso Henriques...**

²⁴ Sobre esta questão ver: TORRALBA, Luís Manuel Reis - **A Restauração. Reflexões sobre a sua historiografia**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1976.

intervenção, patrocina as obras. Após a Restauração era necessário afirmar a Casa de Bragança como legítima possuidora da Coroa. Daí que seja fundamental, para asseverar a sua legitimidade, fazê-la recuar até aos primeiros reis de Portugal e à fundação do reino. Recorre-se, então, às grandes figuras do passado, que se distinguiram pelos seus feitos políticos e militares e pela piedade e devoção cristãs, aliadas a uma acção caritativa em prol dos pobres e desfavorecidos. O halo de santidade que as rodeia é fundamental para a afirmação do poder, relembrando a sua origem divina e afiançando o vínculo entre a Coroa e a Igreja.

É compreensível, então, o interesse dos monarcas pela concretização destas obras e por outras manifestações de promoção da memória. Nisto se inserem a promoção dos processos de canonização, a celebração de eventos nos quais o aparato da festa barroca impressiona os súbditos e a edição de obras biográficas, que terão o seu seguimento nas investigações da Real Academia de História, e que pretendem transmitir a memória destas figuras históricas ao futuro.



Figura 1 – Palácio Almada, Lisboa. Fotografia da autora.



Figura 2 – Igrejas das Flamengas, Lisboa. Fotografia da autora.

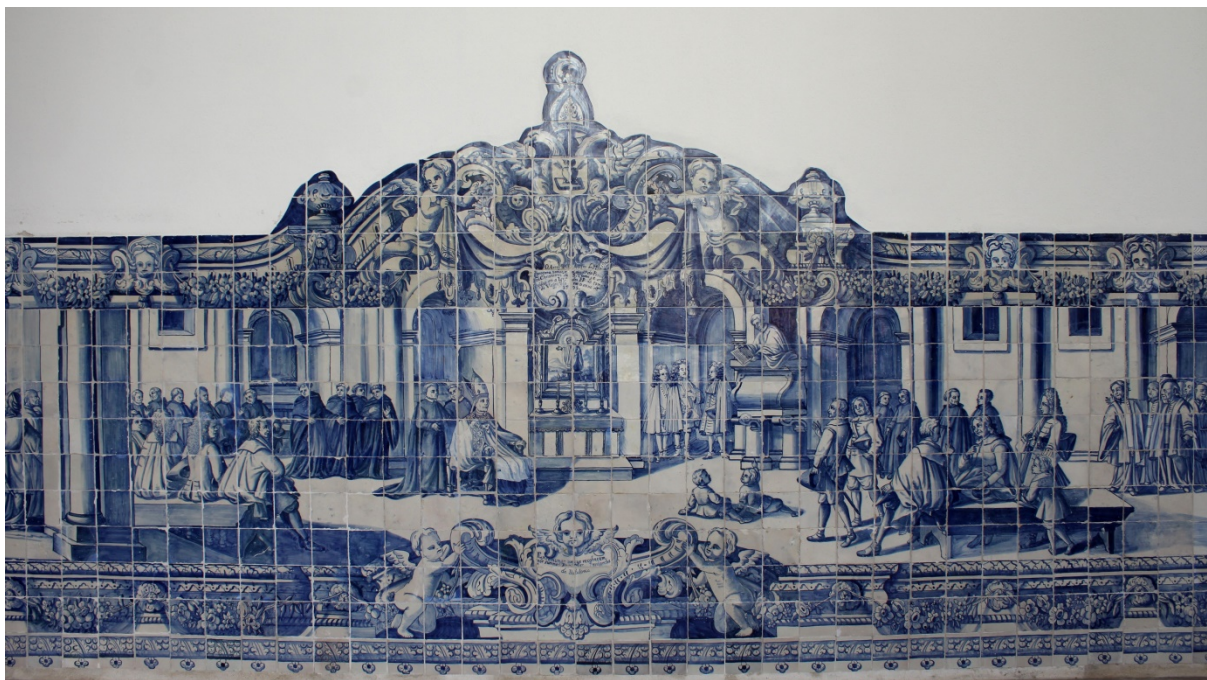


Figura 3 – Claustro do Convento de Nossa Senhora da Graça da Torres Vedras. Fotografia da autora.



Figura 4 – Capela da Rainha Santa, Estremoz. Fotografia da autora.



Figura 5 - Capela da Rainha Santa, Estremoz. Fotografia da autora.

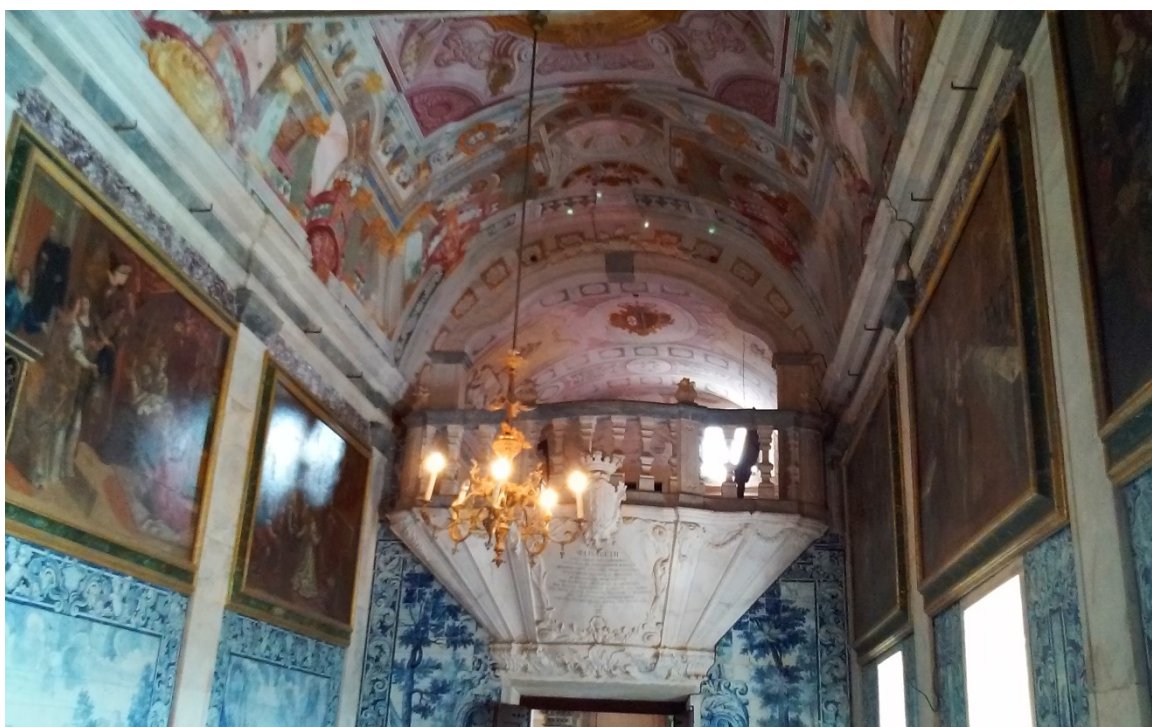


Figura 6 - Capela da Rainha Santa, Estremoz. Fotografia da autora.



Figura 7 – Igreja do Mosteiro de Jesus, Aveiro. Fotografia da autora.



Fig.ura 8 - Igreja do Mosteiro de Jesus, Aveiro. Fotografia da autora



Figura 9 - Igreja do Mosteiro de Jesus, Aveiro. Fotografia da autora.



Figura 10 – Real Basílica de Castro Verde. Fotografia da autoria de Maria Augusta Rosário.

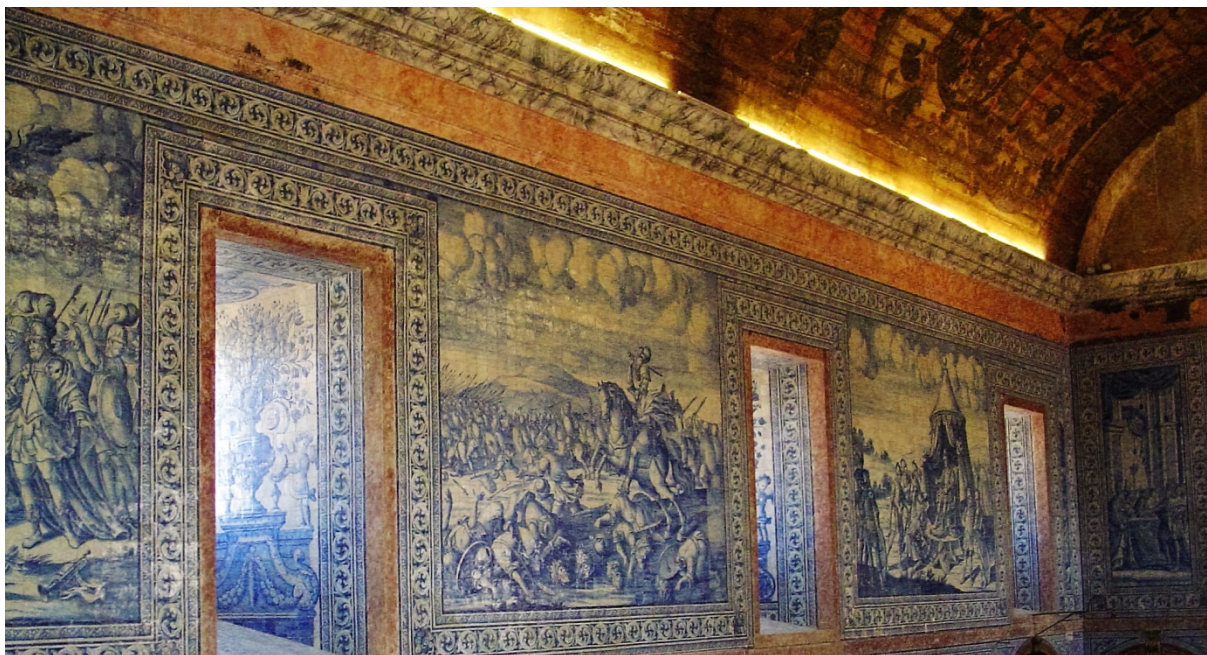


Fig. 11 - Real Basílica de Castro Verde. Fotografia da autoria de Maria Augusta Rosário.

Bibliografia

- CHRISTO, José António Rebocho - Coleção de Pintura. **Museu de Aveiro. Roteiro**. Aveiro: Museu de Aveiro, 2013.
- CIDRAES, Maria de Lourdes – **A tradição lendária de Afonso Henriques e as memórias do rei fundador em Castro Verde**. Castro Verde: Câmara Municipal de Castro Verde, 2008.
- CIDRAES, Maria de Lourdes - **Os painéis da Rainha**. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
- COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos - **Os Nunes Tinoco, uma dinastia de arquitectos régios dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Vol. I. Tese de doutoramento.
- COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos - Um concurso para o provimento do lugar de Arquitecto das Ordens Militares. A propósito de um curriculum do Padre Francisco Tinoco da Silva. **Monumentos**. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.º 7 (Setembro 1997).
- COSTA, Madalena Cardoso da, MOTA, Maria João - O Convento de Jesus de Aveiro, da fundação à extinção”. **Museu de Aveiro – Roteiro** (coord. Zulmira Gonçalves). Aveiro: Museu de Aveiro, 2013.
- COSTA, Mário Alberto Nunes Costa – **Heurística e Historiografia na Academia Real da História Portuguesa**. Lisboa: M. A. N. 2002.
- CUNHA, Norberto Ferreira da – **Elites Académicas na Cultura Portuguesa Setecentista**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- GARCIA, Mayra Rúbia - **A princesa Infanta Dona Joana (1452-1490)**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2003.
- GONÇALVES, A. Nogueira - **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Aveiro – Zona Sul**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959.
- LACERDA, (D. Fernando Correia de). **arqnet.pt** [em linha]. Disponível na internet: <http://www.arqnet.pt/dicionario/lacerdafernandoc2.html>.
- LACERDA, Fernando Correia de - **Virtuosa Vida e Sancta Morte da Princesa Dona Ioanna: Reflexões Moraes e Políticas sobre sua vida e morte**. Lisboa: na Impressão de António Craesbeeck de Mello, 1674
- MARQUES, A. H. de, org. – **Antologia da Historiografia Portuguesa. Das Origens a Herculano**. Publicações Europa-América, 2 Vols., 1974.
- MECO, José - **O Azulejo em Portugal**. Publicações Alfa, 1989.
- MECO, José - Teotónio dos Santos. In **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Ed. Presença, 1989.
- MELO, Cláudia Pinho e, CHRISTO, José António Rebocho - Área monumental: memórias de um convento. **Museu de Aveiro – Roteiro** (coord. Zulmira Gonçalves). Aveiro: Museu de Aveiro, 2013.
- MOTA, Isabel Maria Henriques Ferreira da – **A Academia Real de História. A história e os historiadores na primeira metade do século XVIII**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.
- NEVES, Francisco Ferreira Neves - O Processo Informativo de 1687 para a beatificação e canonização da Princesa Santa Joana, Filha do Rei D. Afonso V. **Separata do vol. XXV do Arquivo do Distrito de Aveiro, Aveiro**, 1959.
- PACHECO, Sebastião - **Sermam da bemaventurada Santa Joanna, Princesa de Portugal, & Senhora de Aveiro**. Lisboa: na Officina de Manoel Lopes Ferreira, 1701.
- PINA, Rui de - **Crónica de D. João II**. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.
- PINA, Ruy - **Chronica de El-Rei D. Affonso V**. Lisboa: 1902. vol. III.

Santos, Domingos Maurício Gomes dos - **O Mosteiro de Jesus de Aveiro**. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963

SERRÃO, Joaquim Veríssimo Serrão - **A historiografia portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1974.

SOUSA, António Caetano - **História Genealógica da Cara Real Portuguesa**. Lisboa: Officina de Joseph António da Silva, 1737. Tomo III.

TORGAL, Luís Manuel Reis - **A Restauração. Reflexões sobre a sua historiografia**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1976.

TORGAL, L. R., MENDES, J. M. Amado e CATROGA, F. – **História da História em Portugal**, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

VASCONCELOS, António de - **Dona Isabel de Aragão (A Rainha Santa)**. Coimbra: Arquivo da Universidade, 1993. Vol. I. (Fac-simile da edição de 1891-1894).

VIEIRA, Padre António - Sermão da Rainha Santa Isabel. **Sermoens**, Segunda Parte. Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes, 1682.

Notas Curriculares

Cláudia Gaspar: Doutorada em Arquitetura pela Universidade de Évora (CHAIA-IIFA-UÉ, 2012-2017) - Programa de Doutoramento em Arquitetura- Investigação avançada em projeto (1ª Ed.). Mestre em Arquitetura e Cultura Urbana pela *Universitat Politècnica de Catalunya*/ Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (UPC/CCCB, 2004-2005). Licenciada em Arquitetura pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT, 1995-2000), frequenta um ano na *Facoltà di Architettura, Politécnico di Milano* (POLIMI, 1999-2000). Membro doutorado integrado do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA-UÉ). Exerce profissão no âmbito da arquitetura em atelier próprio, *Loja de Arquitectura* desde 2007, em Lisboa, tendo anteriormente colaborado com ateliers em Milão, Amesterdão, Barcelona e Lisboa. Lecionou workshop *Fusiones Urbanas* no Instituto Tecnológico/ Instituto de Antropologia e Historia de Campeche (México, 2005). Colaboradora no grupo de investigação para a edição de *Wonen a la carte* (Amesterdão, 2003). Membro fundador e parte do grupo editorial da revista independente *Motel_Urban Scketches*. Autora dos artigos: *O Individuo e o Lugar. Formatos Urbanos e Possibilidades para a Prática da Arquitectura e Urbanismo*, revista *Mais Arquitectura*, 2006; e *Arquitectura tradicional e paisagem no litoral alentejano* em “Arquitectura Tradicional no Mediterrâneo Ocidental” (Mértola, 2015). Os interesses da investigação incidem na arquitetura vernacular rural e nos modos de assentamento, passados, presentes e futuros, na região do Alentejo litoral, equacionando a edificação dos montes e o seu papel na paisagem contemporânea. Oradora em encontros, seminários e congressos, nomeadamente: *II Encontro de Arquitectura Tradicional e Sustentabilidade* (Vimioso, 2014); *I Congresso Internacional de Arquitectura Tradicional no Mediterrâneo Ocidental* (Mértola, 2015); *VIII-IX-X Encontro de História do Alentejo Litoral* (Sines, 2015-2016-2017); Seminário *Modos de Caminhar* (Biblioteca Nacional Lisboa, 2016); *Em curso* workshop científico de investigação em arquitetura (Universidade Évora, 2017); I Congresso Ibero Americano em Estudos de Paisagem (Sintra, 2018); Seminário Internacional de Arquitetura – *Design Research in Practice II - DR_SoM*, (OASRS Lisboa, 2018).

Daniela Cordovil: é doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na FCSH-UNL, onde desenvolve investigação sobre arte e espiritualidade com bolsa atribuída pela FCT. Possui mestrado e doutoramento em Antropologia Social pela Universidade de Brasília, Brasil. Lecionou durante sete anos nos cursos de licenciatura e mestrado em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará, Brasil. Entre 2015 e 2016 realizou pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, onde desenvolveu uma investigação sobre espiritualidades feministas em Portugal e no Brasil. Publicou dois livros, dezoito artigos em publicações científicas com *peer-review* e seis capítulos de livros. A sua trajetória de pesquisa centrou-se nos estudos sobre novas espiritualidades, políticas sociais e feminismos.

Giulia Lamoni: é investigadora FCT no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa / FCSH e Professora Auxiliar Convidada na mesma universidade. O seu trabalho de investigação foca-se nas relações entre arte contemporânea e feminismos, produção artística contemporânea e processos migratórios, e na história da arte contemporânea na e além da América Latina através da articulação de perspectivas transnacionais. Tem publicado textos em livros e catálogos de exposições de museus como Tate Modern, Centre Pompidou e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, e em revistas internacionais tais como *Manifesta Journal*, *Third Text* e *n.paradoxa*. Foi co-curadora da exposição “Co-habitar” na Casa da América Latina/ UCCLA em 2016-2017 e curadora de “Eugénia Mussa: Meridiano Pacífico” na Galeria Quadrup em 2017, ambas em Lisboa.

João Faria: Licenciado em Animação e Produção Cultural na Escola Superior Artística do Porto e Mestre em Gestão e Estudos da Cultura pelo ISCTE-IUL, com a Dissertação de Mestrado "Alta

cozinha e arte: da nutrição ao degustar artístico" onde realizou um estudo exploratório sobre a relação entre o universo da gastronomia e o universo da arte. Recentemente, concluiu a pós-graduação em Marketing Digital pelo IPAM. A nível profissional trabalhou como gestor de projectos culturais no Palácio das Artes (Fundação da Juventude), tendo posteriormente passado a desenvolver trabalho na área da gastronomia. Primeiramente como autor de um blog de experiências gastronómicas, tendo sido pouco depois convidado a colaborar enquanto crítico numa rúbrica televisiva no Porto Canal, "Foodies by Imperdíveis". Actualmente exerce funções de business developer na Zomato, multinacional com várias verticais onde é alia a experiência gastronómica ao universo digital, através de plataformas web e mobile. É também fundador e presidente da Confraria Gastronómica da Rabanada.

João Soares: Arquitecto pela FAUP_Porto e Doutoramento pelo IUAV_Veneza. Professor associado na Universidade de Évora (onde leciona desde 2004). Diretor do Doutoramento em Arquitectura e Coordenador da Linha de Investigação de Arquitectura do CHAIA_Universidade de Évora. Ambas as instâncias promovem investigações disciplinarmente abrangentes, que se inscrevem num âmbito que lida com as questões do Interior, considerando a noção de património e legado num entendimento ativo. Opera-se a partir de abordagens que cobrem desde a dimensão projetiva à analítica, recorrendo a instrumentos de desmontagem, leitura e operação afins à praxis projetual arquitetónica. Coordenador Científico das edições do seminário internacional *Tempo na Arquitectura (TnA_1 + TnA_2)*, Dep. Arq. e CHAIA_UÉvora. Tem desenvolvido trabalho de investigação científica e de comissariado de exposições de arquitetura. Com Maddalena d'Alfonso, André Tavares e António Madureira realizou a exposição *Disegnare nelle Città*, de Álvaro Siza com o fotógrafo italiano Gabriele Basilico (exibida em S.Paulo, Milão, Nápoles e Porto entre 2004 e 2006). Editor dos catálogos (Versões Italiana e Portuguesa) pela Actar-D e Dafne. Com Sofia Salema e Pedro Guilherme comissariou, a partir de uma abordagem crítica sobre o conjunto da Malagueira, as exposições: *Malagueira, Álvaro Siza's legacy* (2016), com fotografias de Brigitte Fleck; e *Siza uma Malagueira Plural* (2018). Traduziu do italiano para o português *Contra a Arquitectura*, de Franco la Cecla (ed. Caleidoscópio, 2011) e, com André Tavares, *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*, de Daniele Pisani (ed. Dafne, 2017). A partir do trabalho com arquitetos e fotógrafos tem estruturado uma reflexão sobre a relevância de uma abordagem peripatética no pensamento e produção arquitetónicas e do território que sistematiza em artigos publicados.

José Aguiar: Foi Investigador do LNEC (1986 – 2005) e hoje é Professor Associado com Agregação da FA ULisboa e Investigador do CIAUD. Foi Vice-presidente do Conselho Científico da FA ULisboa, Coordenador do Mestrado Integrado em Arquitectura e Director da Área Disciplinar de Arquitectura (Fevereiro de 2014-Janeiro 2017); desde 2005 é responsável científico do Grupo de Unidades Curriculares de Conservação, Restauro e Reabilitação e Coordenador dessa Especialização no Curso de Doutoramento em Arquitectura da FAULisboa. Coordenador de Projectos de Investigação em conservação (diversos projectos FCT), com algumas centenas de publicações, destacando os livros: Aguiar, J., *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: Edições FAUP, 2003 e o Guião Técnico produzido a pedido da Secretaria de Estado da Habitação para o INH: Paiva, J.; Aguiar, J.; Pinho, A., *Guia Técnico de Reabilitação Habitacional*. Lisboa: LNEC-INH, 2006. Foi Presidente do ICOMOS-Portugal (2008-2011), sendo a partir daí seu Vice-Presidente, representa o ICOMOS no Conselho Nacional de Cultura – Secção do Património Arquitectónico e Arqueológico / Governo de Portugal, DGPC; foi Vice-Director do JA e fundador da Revista *Arquitectos*, integrou Comissões Científicas e de Especialistas da UNESCO e do ICOMOS (é membro dos comités CIVVIH; CIF, ISO20C); foi fundador da Sociedade Portuguesa de História da Construção, da SPPC e membro da Direcção da SRS-Ordem dos Arquitectos.

Margarida Marino: Licenciada em Cultura Arquitetónica pela Universidade de Évora (2011), tem Mestrado em História Moderna e Contemporânea, na especialidade em Cidades e Património pelo ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (2015). Frequenta o Programa Doutoral em Arquitectura dos

Territórios Metropolitanos Contemporâneos do ISCTE – IUL, onde integra o DINÂMIA’CET-IUL – Centro de Estudos Sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, estando a desenvolver a investigação no âmbito da Tese de Doutoramento em torno da obra do arquiteto Pedro Vieira de Almeida.

Maria Teresa Canhoto Verão: é doutoranda de História da Arte na Universidade de Évora, desenvolvendo a sua tese no âmbito da azulejaria barroca. É mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e licenciou-se em História – Ramo do Património Cultural na Universidade de Évora.

Miguel Reimão Costa: Professor Auxiliar na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade do Algarve. Investigador do CEAACP-CAM (2009/...) e do CEPAC/UAlg (2013/...). Membro da Direção do Campo Arqueológico de Mértola (2013/...). Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1997) e doutorado em arquitetura pela mesma Faculdade (2009). Bolseiro de Doutoramento da FCT (2004/2008). Grau de Suficiência investigadora do Doutoramento em Rehabilitación arquitectonica y urbana da ETSA de Sevilla (2000). Bolseiro Erasmus na Facoltà di Architettura di Napoli (1992/1993). Investigador Responsável pelos Projetos: Arquitetura e paisagem no Mediterrâneo Ocidental: Estudo integrado das áreas de montanha do Alto Atlas e do Rif (em colaboração); Arquitetura Tradicional da Vila e do Termo de Mértola; Património Rural Construído do Baixo Guadiana. Organização e coedição das Atas do Congresso internacional da arquitetura tradicional no Mediterrâneo Ocidental (CAM/Argumentum, 2015). Autor da publicação Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve (Afrontamento, 2014). Coordenador das publicações Mértola. Arquitetura tradicional da vila e do termo (CAM, 2015), Património rural construído do Baixo Guadiana (Odiana, 2004). Coautor, entre outras, das publicações Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional (CCDR Algarve, 2008), Portugal visto do céu (Argumentum, 2007) e O Algarve visto do céu (Argumentum, 2005). Membro da Comissão Científica da candidatura de Mértola a Património da Humanidade (2015/...). Coordenador do Gabinete Técnico de Apoio às Aldeias do Algarve – Sotavento / Ccdr Algarve (2001/2004), cujo trabalho foi publicado em GTAA Sotavento Síntese dos Trabalhos 2001-2007 (CCDR Algarve, 2008). Experiência profissional na área do projeto em arquitetura nos estúdios dos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez no Porto (1992), Manuel Vicente em Macau (1994), Resolution: 4 Architecture em Nova Iorque (1996), GAT de Faro (1998/2001) e Cooptar em Faro (1995/2003). Prémio Municipal de Arquitetura de Faro 2017.

Milene Trindade: (1983) licenciou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2005. Estudou na Universidade Politécnica de Valência, onde fez o Master em Fotografia, Arte e Técnica e, posteriormente, no Instituto Politécnico de Tomar, onde fez o Mestrado em Fotografia, perfil de Conservação de Fotografia (2014). Neste contexto estagiou no Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de Paris. Trabalhou na empresa LUPA - Luís Pavão, Lda entre 2014 e 2015, dedicando-se à conservação de fotografia. De 2016 a 2018 foi docente na licenciatura de Fotografia no Instituto Politécnico de Tomar onde lecionou disciplinas sobre processos fotográficos históricos. Atualmente é doutoranda em História da Arte na Universidade de Évora pertencendo aos centros de investigação CHAIA e laboratório HERCULES. Integra a rede HERITAS – Estudos do Património. O seu projeto propõe o estudo histórico e material de ex-votos fotográficos na região do Alentejo com vista à sua conservação e valorização patrimonial, sendo apoiado por uma bolsa de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Patrícia Amorim: Licenciada em 2011 em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto Metodista Izabela Hendrix em Belo Horizonte, Brasil. Durante o seu curso, trabalhou no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, desenvolvendo dossiês de patrimônios materiais e

imateriais para fim de classificação. Em 2012, participou do Concurso Internacional de Arquitetura "Campus Cabral - UFPR" junto ao arquiteto português Paulo Pontes. Mestre em Gestão e Estudos da Cultura – Entretenimento e Indústrias Criativas - 2015, ISCTE-IUL, com a Dissertação de Mestrado "Cidades Criativas Espontâneas". Elaborou diversos projectos para captação de recursos para programas sociais e culturais no estado de Minas Gerais, Brasil e em 2016 tirou o curso de Elaboração e Análise de Projetos de Convênios Federais, no Grupo Orzil em Brasília. Atualmente trabalha com desenvolvimento de projetos culturais e também é assistente de produção do Festival de performance audiovisual, música, live cinema e videomapping, "Visual Brasil" em Barcelona. Doutoranda em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos – Cidades e Territórios - ISCTE-IUL.

Paula André: é doutorada em Arquitectura e Urbanismo pelo ISCTE-IUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL; coordenadora da Área Científica de Teoria e História da Arquitectura e Urbanismo; docente no Mestrado Integrado em Arquitectura, no Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, e no Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Investigadora do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território - DINÂMIA'CET-IUL, onde coordena a Linha Temática "Imagens das Realizações Materiais" do Projecto FCT "Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)" – PTDC/CPC-HAT/4533/2014. Coordena o Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário Investigação, Ensino, Difusão em parceria com Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora), Margarida Brito Alves (FCSH-UNL) e Miguel Reimão Costa (Universidade do Algarve). Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA-EU, e Membro da Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).

Paula Ribeiro Lobo: é Professora Auxiliar Convidada na FCSH-UNL e Investigadora Integrada do Instituto de História da Arte, no qual é membro do Grupo de Estudos de Arte Contemporânea e da linha de investigação "Transnational Perspectives on Contemporary Art". É doutorada em História da Arte Contemporânea pela FCSH-UNL, com uma tese sobre a imagem e imaginário do império colonial na arte portuguesa do século XX (realizada com apoio de Bolsa Individual FCT). Desenvolve actualmente investigação sobre a relação da arte contemporânea com a memória e a história. É autora de vários artigos em publicações científicas e tem participado em conferências nacionais e internacionais. Foi curadora da exposição *Sonhar com as Mãos. O desenho na obra de Mário Dionísio* (Casa da Achada, Lisboa, 2011).

Paulo Simões Rodrigues: Doutorado em História da Arte, é Professor Auxiliar do Departamento de História da Universidade de Évora e Investigador Integrado do CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade, do qual é Director desde 2012. Actualmente é também coordenador do Programa de Doutoramento FCT HERITAS - Estudos de Património (Universidade de Évora e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa) e adjunto da comissão de curso do doutoramento em História da Arte da Universidade de Évora. As suas principais áreas de investigação científica: História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, Historiografia da Arte, História da Arquitectura e do Urbanismo (séculos XIX e XX), História e Teoria do Património.

Rui Mourão: é doutorando em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na FCSH-UNL, onde desenvolve investigação com bolsa atribuída pela FCT. Artista visual e investigador. Estudou Artes (UAB, Barcelona; CECC, Barcelona; Maumaus, Lisboa; Malmö Art Academy, Malmö-Suécia). Pós-graduação em Culturas Visuais Digitais e Mestrado em Antropologia (ambos no ISCTE, Lisboa). Faz videoarte (foi selecionado para o LOOP - The Video Art Festival, em Barcelona, e recebeu o Prémio do Público no FUSO - Anual de Videoarte de Lisboa). Realizou um filme que estreou na Cinemateca

Portuguesa e foi nomeado para melhor documentário no Festival QueerLisboa. Fez residências artísticas, performances, palestras, artigos, livros e mais de 50 exposições em 16 países (ex: Whitworth Art Gallery, Manchester; Spaces, Cleveland; Iklektik Art-Lab, Londres; MNAC - Museu do Chiado, Lisboa; Palazzo Albrizzi, Veneza; Museu Nacional de Etnologia, Lisboa; Centro Nacional de Artes Contemporâneas, Moscovo; Museu Berardo, Lisboa; Künstlerhaus Bethanien, Berlim; Centro Cultural Vila Flor, Guimarães; Koh-i-noor, Copenhaga; Monkey Town, Nova Iorque; etc).

Vítor Ribeiro: Licenciado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1997), mestre em Reabilitação da Arquitetura e Núcleos Urbanos (2010) e doutor em Arquitetura, ramo de Conservação e Reabilitação (2017) pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, exerce atualmente as funções de técnico superior arquiteto na Câmara Municipal de Castro Marim e é membro colaborador do núcleo da UAAlg do CEAAP – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património. Exerceu atividade docente como Assistente Convidado no curso de pós-graduação em Planeamento e Construção Sustentável do Instituto Superior de Engenharia da Universidade do Algarve (2010/2012) e atividade profissional como arquiteto na Câmara Municipal de Vila Real de Santo António (2008/2010), tendo integrado, no âmbito do Programa de Revitalização das Aldeias do Algarve, a equipa de projeto do Gabinete Técnico de Apoio às Aldeias – Sotavento (2001/2007), da qual foi igualmente coordenador (2005/2007). Foi coordenador-geral e co-autor das publicações Materiais, Sistemas e Técnicas de Construção Tradicional. Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da serra do Caldeirão (CCDR Algarve e Edições Afrontamento, 2008) e GTAA Sotavento. Síntese dos Trabalhos 2001/2007 (CCDR Algarve, 2008); co-editor e co-autor da publicação Arquitetura Tradicional no Mediterrâneo Ocidental – 1º Congresso Internacional [Actas] (Campo Arqueológico de Mértola e Argumentum Edições, 2015); e co-autor das publicações Urbanismo - Regime jurídico da urbanização e edificação (Vida Económica, 2018), O Mercado de Faro: uma herança mediterrânea (Ambifaro, 2017), Pousada de São Brás 1944-2014 (Casa da Cultura António Bentes - Museu do Traje de São Brás de Alportel, 2014) e Património Rural Construído do Baixo Guadiana (Associação Odiana, 2004).