



Antologia de Ensaio

**Laboratório Colaborativo:
dinâmicas urbanas, património, artes**

VIII – Seminário de investigação, ensino e difusão

Antologia de Ensaios

**LABORATORIO COLABORATIVO: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes.
VIII Seminário de Investigação, Ensino e Difusão**

Comissão Científica

Adriano Tomitão Canas (UFU/FAUED)

Ana Barata (Biblioteca de Arte – FCG)

Carolina Pescatori (PPGFAU-UnB)

Christa Reicher (RWTH Aachen University)

Emília Ferreira (MNAC; IHA/FCSH/NOVA)

João Brigola (Universidade de Évora)

José Manuel Aladro Prieto (Universidad Sevilla).

Maria Fernanda Derntl (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)

Maria Leonor Botelho (CITCEM/FLUP)

María Teresa Perez Cano (HUM700/US)

Mário Caeiro (LIDA/PL)

Miguel Reimão Costa (CEAACP/UAlg; Campo Arqueológico de Mértola)

Paula André (DINÂMIA 'CET-ISCTE / Iscte- Instituto Universitário de Lisboa)

Paula Ribeiro Lobo (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UE)

Ramón Queiro Quijada (HUM700/US)

Renata Malcher Araújo (CHAM/ UAlg)

Rodrigo Santos de Faria (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)

Sandra Leandro (Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo; IHA/FCSH; CHAIA/UE)

Sérgio Barreiros Proença (*formaurbis* LAB, CIAUD/FAUL)

Sofia Aleixo (CHAIA/EU; CHAM/UNL)

Susana Gómez Martinez (Universidade de Évora, CAM/CEAACP)

Coordenação editorial

Paula André (DINÂMIA 'CET-ISCTE / Iscte-Instituto Universitário de Lisboa)

Apoio técnico e difusão

Mariana Leite Braga (DINÂMIA 'CET-ISCTE)

Edição

DINÂMIA 'CET-ISCTE

Outubro de 2022

ISBN

978-989-781-683-3

Fotografia na capa

Fotografia de Miguel Reimão Costa, Vista do núcleo intramuros de Mértola e do Guadiana a partir de Além Rio, 2009

Índice

p.1

Comunidade, conhecimento e a investigação para o desenvolvimento local

Direção do Campo Arqueológico de Mértola

p.2

Processo(s) de Investigação em Curso!

Paula André

Paulo Simões Rodrigues

Paula Ribeiro Lobo

Miguel Reimão Costa

Maria Leonor Botelho

Sérgio Proença

Mário Caeiro

Maria Teresa Perez Cano

Rodrigo de Faria

Adriano Tomitão Canas

p.3

Urban developments of the European monastic city through the conventual system in Aachen

F.-Javier Ostos-Prieto

Christa Reicher

José Manuel Aladro Prieto

María Teresa Pérez Cano

p.16

El desarrollo urbano de Ceuta en el siglo XVIII. La Almina y la influencia del Ingeniero Militar Lorenzo de Solís

José Francisco Montes de la Vega

María Teresa Pérez Cano

Ramón Queiro Quijada

p.31

A dimensão territorial no planeamento do Paraná: planos e instituições nas décadas de 1960 e 1970

Fabíola Castelo de Souza Cordovil

Rodrigo Santos de Faria

p.45

Urbanização e infraestrutura no interior do Brasil: um estudo sobre Anápolis no início do século XX

M. Lucas Gabriel Corrêa Vargas

Carolina Pescatori Candido da Silva

p.61

Literatura de viagem: o olhar estrangeiro e as representações de Brasília em construção

Chico Monteiro

Maria Fernanda Derntl

p.74

Intervenções no centro de Araxá, Minas Gerais: patrimônio, cultura e espetáculo

Letícia Bemfica Ferreira

Adriano Tomitão Canas

p.92

Cabanas de cobertura vegetal no Algarve: estudo preliminar da sua transformação e distribuição na região

Pedro Infante Matias

Miguel Reimão Costa

Renata Malcher Araújo

p.105

Contribuciones de Arquitectura & Naturaleza. Para uma Arquitectura Consciente

Daniela Bustillos Chauvin

Sofia Aleixo

p.122

Contributos para o estudo dos Estabelecimentos Prisionais em Portugal

Joana Robalo

Sofia Aleixo

p.140

Imaginar vestígios. Revelar o Tempo na Cova do Vapor

Cristiana Valente Monteiro

Sérgio Barreiros Proença

p.158

As cidades património mundial em Portugal; o papel dos museus e da preservação do património nos processos de classificação e nos planos de gestão

Lígia Rafael

João Brigola

p.171

Digital Heritage e Desenho Digital: a criação de uma Plataforma Digital para a disseminação do conhecimento do Património Cultural

Tiago Trindade Cruz

Maria Leonor Botelho

p.179

Abordagens Historiográficas à Arquitectura do séc. XX. Notas em torno do lugar do sistema construtivo na(s) História(s) da Arquitectura Portuguesa

Nuno Magalhães

Paula André

p.205

Influências e transferências nas cerâmicas da Baixa Idade Média cruzando fontes e arqueologia

Andreia Filipa Moreira Rodrigues

Susana Gómez Martínez

p.225

A Evolução das Técnicas de Manufatura de Tapeçarias de Portalegre: Contributos para a Integridade Plástica da Obra de Arte

Telmo Lopes

Sandra Leandro

Paulo Simões Rodrigues

p.240

Art Déco Nativista: o caso Neomarajoara e a modernidade brasileira

Gustavo Borges Corrêa

Paula Ribeiro Lobo

p.257

António Dacosta e o Sentido de Pertença na Pintura. Motivações, Resistências e Inovações

Assunção Melo

Paulo Simões Rodrigues

Sandra Leandro

p.271

Cidade - Natureza - Escultura: criatividade social como manifesto de mudança

Mafalda Teles

Paula André

p.285

As árvores de plástico de Eduardo Leal (2014): das questões do antropocentrismo à eficácia da representação da estética do sublime na fotografia

Ana Cristina Pacheco

Paula André

p.314

A Tradição Brasileira do Sarau

Djair Rodrigues de Souza

Mário Caeiro

p.330

Notas curriculares

Comunidade, conhecimento e a investigação para o desenvolvimento local

O projeto de Mértola teve o seu início há quase 45 anos, surgindo da base, por iniciativa do poder local nos anos que se seguiram ao 25 de Abril, a partir de um modelo de desenvolvimento que colocou no seu centro a comunidade e o conhecimento. Esse desígnio foi acompanhado por um conjunto de iniciativas, então prementes, de recolha e salvaguarda do património, entendido de forma precursora em todas as suas expressões, desde as artes e ofícios tradicionais, aos acervos documentais, da arte sacra ao património vernacular, ou dos conjuntos monumentais ao núcleo urbano intramuros, com especial relevância para a arqueologia. É a partir deste momento que se consolida a dimensão integradora do projeto, em diferentes linhas inevitavelmente convergentes, para o desenvolvimento local sustentável, que se afirmam pela continuidade, pese embora as mudanças progressivas do quadro institucional: o estudo e salvaguarda do património cultural e o museu organizado em diversos núcleos da vila à paisagem; o parque natural e a investigação nas ciências naturais; a preponderância da comunidade e as iniciativas para o desenvolvimento local.

É para cumprir este projeto que o Campo Arqueológico de Mértola, associação cultural e científica sem fins lucrativos, tem desenvolvido a sua atividade numa perspetiva integrada, combinando a investigação científica, a formação académica e a salvaguarda do património com uma continuada prática de partilha com a comunidade e de divulgação museográfica frequentemente associada à participação em projetos de reabilitação e conservação do património construído. E é também com estas motivações que o Campo se associa ao VIII 'Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes', colaborando na sua organização, juntamente com o ISCTE-IUL, o Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património e a Câmara Municipal de Mértola, e promovendo este espaço de encontro entre a academia e a sociedade: primeiro Évora, depois Lisboa, Olhão, Madrid, Porto, Sevilha e agora Mértola. Acolhemos e saudamos o Laboratório pela convergência de diferentes disciplinas, combinada com a aproximação de territórios distantes e a partilha dos processos de investigação e de conhecimento tão relevantes dentro de portas como junto das comunidades.

A direção do Campo Arqueológico de Mértola

Processo(s) de Investigação em Curso!

No contexto das actuais transformações epistemológicas e políticas, salientadas por Edgar Morin (*De l'URSS à la Sainte Russie*, 2022), e numa época marcada pela ingovernabilidade permanente, como alerta Éric Sadin (*L'Ère de l'individu tyran: la fin d'un monde commun*, 2020), a dimensão agregadora das dinâmicas urbanas, do património e das artes do Laboratório Colaborativo é assumida enquanto forma de conhecimento e ferramenta de actuação em agenciamentos futuros. No Laboratório Colaborativo, a investigação é entendida de forma expandida, tendo as áreas científicas fronteiras permeáveis para as quais convocamos olhares externos que instiguem a discussão e a experiência crítica de conceitos, temas e abordagens consolidadas, e simultaneamente que acompanhem novas abordagens e desafios.

Os Seminários de Investigação, Ensino e Difusão do Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes permitem realizar uma discussão exploratória e crítica pelas investigações desenvolvidas em vários campos disciplinares, conjugando as competências de diferentes Centros de Investigação numa difusão de âmbito académico e extra académico. A discussão das experiências de investigação promove a partilha de quadros teóricos e críticos das pesquisas desenvolvidas, procurando incentivar e fortalecer formas de interrogação dos investigadores, enquanto agentes da construção de conhecimento e enquanto activistas do conhecimento. Neste espaço democrático de partilha de novos desafios e abordagens, procura-se construir pontes, desenhar relações e montar articulações entre múltiplas plataformas espaciais e temporais, que possibilitem uma cidadania activa e uma reinvenção do processo da investigação em curso.

Paula André
Paulo Simões Rodrigues
Paula Ribeiro Lobo
Miguel Reimão Costa
Maria Leonor Botelho
Sérgio Proença
Mário Caeiro
Maria Teresa Perez Cano
Rodrigo de Faria
Adriano Tomitão Canas

Urban development of the European monastic city through the conventual system in Aachen

F.-Javier Ostos-Prieto

Department of Urbanism and Regional Planning. University of Seville (Spain).
fostos1@us.es

Christa Reicher

Chair of Urban Design and Institute for Urban Design and European Urbanism.
RWTH Aachen University (Germany).
reicher@staedtebau.rwth-aachen.de

José Manuel Aladro Prieto

Department of Architectural History, Theory and Composition. University of Seville (Spain).
aladroprieto@us.es

María Teresa Pérez Cano

Department of Urbanism and Regional Planning. University of Seville (Spain).
tpcano@us.es

Abstract: The urban development of European cities is linked to the emergence of monasteries. During the Middle Ages, religious orders spread occupying not only the territory, but especially the city. In central Europe, in what is now Germany, monasteries developed significantly. Cities such as Cologne or Aachen had more than 60 and 30 monastic buildings, respectively. Aachen stands out as not only the second monastery town in North Rhine-Westphalia but also as other important facts. It was the capital of the Carolingian Empire, one of the points on the Pilgrim's Way to Santiago de Compostela, and later as a border town of the Holy Roman Empire. The monasteries in the city are not only religious facilities, but also educational, health and even inns. The centrality of Aachen, together with the general lack of a public school, hospital, or hospice system, meant that these functions were taken over by the religious orders in the monastic buildings. The main objective is the morphological study of the city of Aachen through its monastic buildings. The GIS has been used as the main methodological tool, allowing the graphical representation of data and georeferencing of the buildings in the city. Among the main results, the conventual surface represent the 9% of the urban area. Furthermore, a differentiation has been made between buildings inside and outside of the walls, which is key to urban development. The importance of religion lies not only in faith and prayer, but also in its capacity to generate new buildings and typologies for the city, which favour its urban development. Monasteries and convents are not only a reflection of urban importance, but also mark future urban growth. The city of Aachen is shown to be a remarkable example of monastic development in the European city.

Keywords: Aachen, Europe, Monastic cities, Morphological studies, Urban development.

Introduction

Monasteries and convents were not only important in the Christian and religious sphere. These buildings were hierarchically organised by different religious orders that acted in parallel to the Church. The beginning of the European monastery is strongly linked to the countryside and nature. However, this type of building became gradually embedded both in the territory and in the urban environment. This had a decisive influence on the new growth of cities. In the absence of a public or private system of urban facilities, monasteries and convents were not only places of prayer, but also real urban facilities such as schools, hospitals, and lodgings. Depending on the type of religious order, the use of the monastery changed, complementing the already religious use linked to the church.

The shaping of the European city as we know it originated during the Middle Ages. A city marked by political and social influence based on the nobility and the Church. In fact, any manifestation of urban life is to a greater or lesser degree related to religious establishment, with the presence of the Church as a spiritual and ideological power¹. Although there was widespread ruralisation during the medieval period, the city gradually regained its prominence on the continent. The once medieval settlements were consolidated as centres of importance not only politically but also economically and socially². In this development, the Church, through the Christian religion, played a crucial role in the shaping of the European city. Although the beginning of European Christianity occurred during the Roman period, it reached its peak during the Middle Ages. It is mainly concentrated in the western and southern areas of the continent. However, the influence of Christianity in the urban sphere is not characteristic until the mid-medieval period. The configuration of the Church as a centre of power and faith in Europe led not only to the appearance of cathedrals or churches in the cities but also to the creation of convents and monasteries.

Within the complexity of the European continent, it is worth highlighting its central territorial area. The area that approximately occupies today's Germany has been key in the urban and continental development of Europe. In the 8th century, with Charlemagne and the Carolingian Empire, the first signs of unification of the central territory appeared. The reference point was its capital, the city of Aachen. In this city, Charlemagne established his residence and built a cathedral, which was later used as a place of coronation for future European emperors. The formation of the Holy Roman Empire in the 10th century would last for more than a millennium, shaping the future development of Europe³. The empire was divided into small states and city-states that could belong either to the nobility or to the clergy, under the figure of the bishop. As a free imperial city, Aachen was politically independent of the empire⁴. The spread of

¹ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio – **La ciudad cristiana del occidente medieval**. Madrid: Editorial Actas s.l., 2010, p. 54.

² JANSSEN, Wilhelm. – Klöster und Stifte. BEHR, Hans Joachim and HEYEN, Franz Josef – **Geschichte in Karten. Historische Ansichten aus den Rheinlanden und Westfalen**. Düsseldorf: Schwann, 1985, p. 138.

³ WILSON, Peter H. – **The Holy Roman Empire**. London: Penguin Books Ltd, 2020, p. 1.

⁴ BRECHER, August – **Die Kirliche Reform in Stadt und Reich Aachen von der Mitte des 16. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts**. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1956, p. 2.

Christianity and the papacy's territorial hierarchisation of Catholic territories led to the division of ecclesiastical provinces. In this sense, convents and monasteries are protagonists in this region of Europe. The main monastic foundations in the German cities of the 14th and 15th centuries were studied by Planitz in *Die Deutsche Stadt im Mittelalter. Von der Römerzeit bis zu den Zunftkämpfen*.

The historical territorial configuration marked by the Rhine River, followed by its transformation into the Duchy of Lower-Lotaringia, led to the appearance of a multitude of convents and monasteries in the present-day German Land of North Rhine-Westphalia⁵. Its capital is the well-known city of Cologne, which was home to one of the largest populations in the Middle Ages, almost 40,000 inhabitants. It was also the seat and capital of the bishopric of Cologne from its earliest days to the present day. In addition to the capital, there are other cities of not only territorial but also conventual importance, such as Münster and Aachen, the heads of ecclesiastical provinces. In fact, the latter is the second most important convent town in North Rhine-Westphalia.

1. Objectives

The main objective of the research is the morphological study of the city of Aachen through its historical layers and its monastic buildings. The city is a European focal point for monasteries, which should be studied not only from the artistic and architectural point of view, but also from the urban planning point of view. To carry out the work, the GIS programme was used as a methodological tool to graphically represent and georeference the conventual buildings in the city. This makes it possible to superimpose different layers such as those of the city itself, historical layers, and the new layer of the monastery system. In addition, a first overview of monasticism from a European perspective is provided. The location of enclaves of some of the most characteristic orders allows us to observe the influence of the monasteries on the territory in addition to the city itself. Important territorial connections are analysed, such as the Way of St. James, a key to the development of monasticism in central-western Europe.

2. The monastic system in Central Europe

The territory of the European continent is the germ of the expansion of Christian monasticism. Convents and monasteries built by religious orders were not specific to one country or culture. They constitute a continental and globalising phenomenon, spreading throughout Europe during the Middle Ages. To speak of the monastic phenomenon in Europe, two scales must be considered: territorial and the urban. The territorial scale gives an overview of the continental centre where the influence and repercussion of the monasteries at the territorial level can be observed. In fact, the constitution of the first monasteries is more related to the landscape and territorial keys than to the cities. Understanding conventual implantation as an urban system, not as an isolated fact, was first proposed years ago in Seville, the main conventual city of

⁵ GROTEN, Manfred [et. Al.] – **Nordrheinisches Klosterbuch. Lexion der Stifte und Klöster bis 1815. Teil 1: Aachen Bis Düren.** Siegburg: Verlag Franz Schmitt, 2009, p. 14.

southern Europe with more than 100 foundations in its urban perimeter⁶. The search for strategic positions was decisive, as was the case with the Cistercians, seeking high ground or close to aquatic elements such as rivers or streams⁷. On the other hand, the Dominicans relied on the measurement of feet, whose length varied between 30 and 38 cm, the wing of the monastery could have a height of 6 to 7.50 m, and the church between 9 and 11.50 m⁸. Although the appearance of the monastery on the urban scale came later, it was a determining factor in the configuration of European cities. Even with the passage of time, the monastic development in the city would become more important than the rural development.

If there are some references to the appearance of a first convent or a first religious order in Europe, they are Cluny and the Cistercians⁹. The passage from the memoirs of the monk Raul Glaber describes the real building fever that shook Europe after the year 1000. This landscape coincided with the emergence of the Romanesque, the first great authentically European artistic expression, and a monastic religiosity essentially represented by Cluny¹⁰. On a territorial level, the expansion of the Cistercians is a paradigmatic example. In the 11th century they covered 0.8% of Europe, while a century later they occupied 42% of Europe¹¹. Unlike the aforementioned orders, both monastic, Dominican, and Franciscan orders are mendicant. They are linked to urban life rather than seclusion and isolation. The Dominicans had their first foundation in Toulouse (France), and the Franciscans in Assisi (Italy), where a century later they would occupy practically the whole continent¹². This is even more relevant if one takes into consideration the scarce development of rapid transport infrastructures or communication networks.

The main territorial infrastructures on which the monasteries relied were the pilgrimage routes. Rome and Santiago de Compostela should be mentioned as the main pilgrim sites that enjoyed the privileged status granted to them by the Church. On these routes, medieval monasteries provided the necessary infrastructure¹³. They are supported by a complex network with starting points from different cities and kingdoms connecting them to the point of destination. They cross borders and complex geographical features in order to be able to worship and complete the pilgrim's journey. The importance of these roads can be found in the structure of convents and monasteries. In this case, in

⁶ PÉREZ CANO, María Teresa – **Patrimonio y ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, p. 59-60.

⁷ BRAUNFELS, Wolfgang – **Abendländischer Klosterbaukunst**. Ostfildern: Du Mont Verlag, 1980, p. 131.

⁸ SCHENKLUHN, Wolfgang – **Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt., 2000, p. 27.

⁹ Both are French-founded, in monasteries in the west of the kingdom of France.

¹⁰ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio – **La ciudad cristiana del occidente medieval**. Madrid: Editorial Actas s.l., 2010, p. 151.

¹¹ OSTOS PRIETO, Francisco Javier [et. Al.] – Identity construction of the European medium-sized city through the monasticism repercussions in Écija. **IOP Conference Series: Materials Science and Engineering**. Prague: 603, 022053, (2019), 1-11, p. 3. DOI: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/603/2/022053>

¹² KRÜGER, Kristina – **Orden und Klöster 2000 Jahre christliche Kunst und Kultur**. Königswinter: H.f.ullmann., 2007, p. 298.

¹³ KRÜGER, Kristina. Op. Cit. p. 112-113.

addition to their religious function, they are considered to have a tertiary use for accommodation and overnight stays¹⁴. They constitute basic and backbone elements where pilgrims can rest, resupply or be attended to in order to continue their journey through the territory.



Figure 1. Way of St. James according to Küinig's guide in 1495. Own elaboration.

Among these pilgrimage routes, the Via Francigena connects the cities of London and Rome, the latter being the place of pilgrimage. However, the best-known route globally is the Way of St. James. It starts at various points in modern-day Spain, France and Germany and leads to Santiago de Compostela. Its importance was such that even in the Middle Ages many monks made recommendations or guides to follow the journey to Santiago. Among these manuals, the guidebook of 1495 by the German monk Hermann Küinig, a member of the Order of the Servants of Mary, stands out. The itinerary not only points out the route, but is also a detailed description of places of lodging, currency, places of provisioning, distances, etc. In addition, Küinig sets out two possible starting points (Figure 1), one in Einsiedeln (Switzerland) and the other from Aachen (Germany)¹⁵. On both routes, the route crosses at least five different kingdoms and borders, assuming a distance of approximately 2,000 km in both cases.

The choice of Aachen as the starting point for Küinig's route is not by chance. In Central Europe, in what is now German territory, an important monastic development took place. During the Middle Ages, Charlemagne is credited with founding 27 cathedrals and 232 monasteries and abbeys. This activity created a new religious landscape in Germany¹⁶. In regions such as North Rhine-Westphalia, cities such as Cologne and Aachen were home to more than 60 and 30 monastic buildings, respectively. Their

¹⁴ OSTOS PRIETO, Francisco Javier [et. Al.] – Identity construction of the European medium-sized city through the monasticism repercussions in Écija. **IOP Conference Series: Materials Science and Engineering**. Prague: 603, 022053, (2019), 1-11, p. 4. DOI: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/603/2/022053>

¹⁵ HERBERS, Klaus – **Jakobsweg: Geschichte und Kultur einer Pilgerfahrt**. München: C.H. Beck, 2011, p. 62-64.

¹⁶ WILSON, Peter H. – **The Holy Roman Empire**. London: Penguin Books Ltd, 2020, p. 85.

central position on the continent, together with the backbone of the Rhine river, led to the foundation of prominent orders such as the Order of St. John in both cities (Figure 2). The order was born with the duty to protect devotees on pilgrimage to the Holy Land. The Hospitallers, founded in the Holy Roman Empire in 1099, were known as Johanniter. They established their first German house in the region of North Rhine-Westphalia, in the city of Duisburg in 1150¹⁷. In Europe, it had a wide development and involvement, the main focus of which was the care of the sick. Its monasteries constituted genuine urban hospitals, in addition to the religious canon of the Christian order. In fact, today, the heirs of St. John's are still alive and well in modern hospitals in Germany's major cities, continuing the work of caring for the sick.

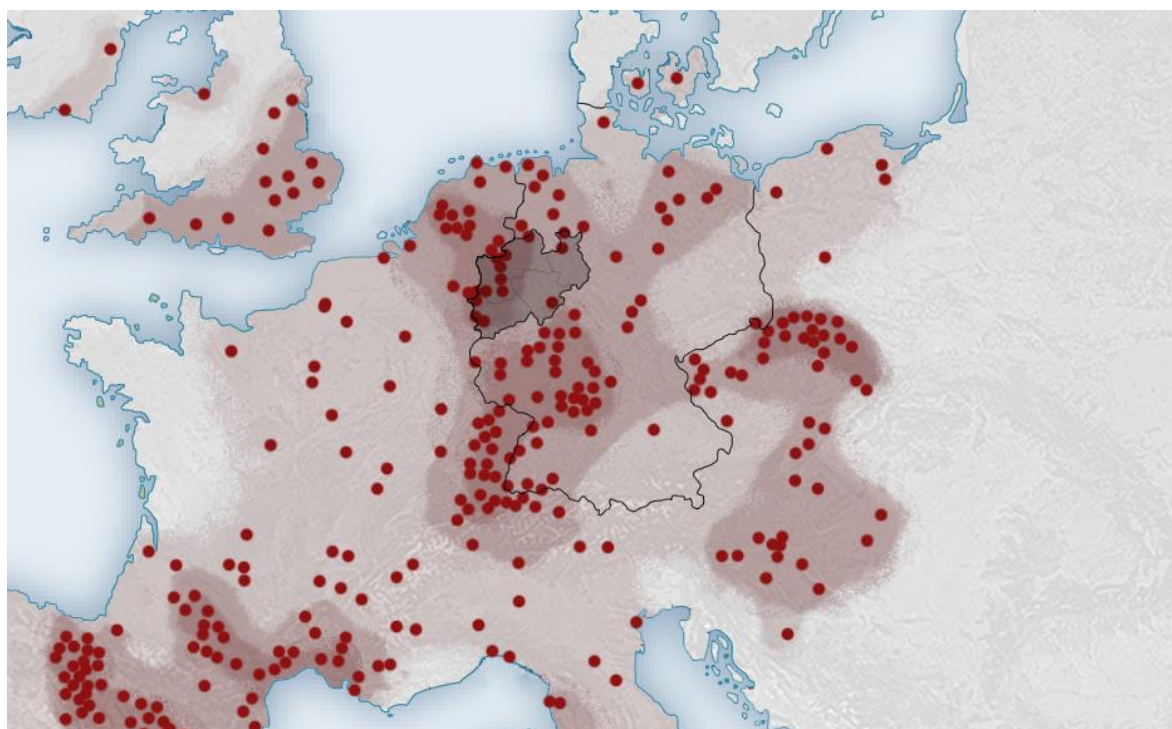


Figure 2. Expansion of the Order of St. John in Central Europe in the 14th century. The present-day delimitation of Germany and the Land of North Rhine-Westphalia is marked. Own elaboration.

Finally, according to Braunfels, the urban and convent typology generates two types of convent cities¹⁸. The first refers to the convent-city, where the convent creates the city. In general, a monastery is built on top of which a city is formed around it. The well-known case of Mont Saint-Michel, in France, whose urban origin is the monastery itself, stands out. The second type is the convent city, where convents are inserted into blocks of an existing city, forming an inner network, as is the case in Aachen. Alongside the overtly subversive urban religious dimension, there is another. It will happen in those royal cities or *civitates regias* erected as centres of a spiritual life often doubled in political life: Reims in France, Canterbury and Westminster in England, Pavia and Rome in Italy or Aachen in Germany¹⁹. In this context, the mendicant orders

¹⁷ WILSON, Peter H. Op. Cit. p. 95.

¹⁸ BRAUNFELS, Wolfgang – **Abendländischer Klosterbaukunst**. Ostfildern: Du Mont Verlag, 1980, p. 214-216.

¹⁹ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio – **La ciudad cristiana del occidente medieval**. Madrid: Editorial Actas s.l., 2010, p. 167-168.

settled in the urban space in search of the economic and social potential of cities. In general, the second type of convent-city mentioned is more common than the first in Central Europe as well as in other Christian territories.

3. Aachen, monastic city

Aachen is not only the second most important monastery town in North Rhine-Westphalia, but also the capital of the Carolingian Empire, one of the starting points of the Pilgrim's Way to Santiago de Compostela and an independent city of the Holy Roman Empire. In fact, it was known as *nova Roma* and *Roma secunda* before it even became the seat of Charlemagne's important palace in 765²⁰. The sum of these factors allowed for a high development of monasticism in the city. As mentioned, the religious orders selected those urban enclaves of political, social, and economic importance. Aachen was one of them. As a result, the city has had more than 30 different monastic settlements. The arrangement of this nucleus with its buildings makes the monastery town multifaceted and open²¹. Moreover, it is not only the number but also the ratio of the size of the monastery buildings to the size of the city that has been decisive for the future urban layout of the city.

The historical analysis of the urban morphology is carried out through the superposition of the different urban layers over the centuries. Although the city has Roman origins, it has a radiocentric urban configuration, inherited from medieval Christian urban planning²². From the main city square, important roads lead to Cologne, Maastricht or Liège. Although some watercourses can be distinguished, they are not important. They are streams, which are nowadays hidden by the urban layer. However, the most interesting thing about Aachen in relation to water is its status as a thermal-city. The city is situated on thermal springs that are still visible today in the Elisenbrunnen building.

Regarding the urban layout (Figure 3), in the centre there is a central part occupied by the cathedral and the old palace of Charlemagne. A first wall was built around it, which enclosed the city until the 12th and 13th centuries, when a second, larger walled enclosure was built²³. The purpose of this second wall was twofold: to absorb the new growth of the suburbs and to guarantee their defence. The growth of Burtscheid from the medieval period onward has been parallel to that of Aachen. Burtscheid is a district in the south of the city, linked to the monastery of St. Johannes Baptist. Although the beginnings of Burtscheid are more closely linked to the monastery than to the city, in the course of time it was absorbed into the urban fabric of Aachen as a whole. In the 16th century, as Aachen was in an area of constant conflict and war, the defence and fortification of the city was important with the construction of the second city wall. In fact, during this period, the development of the city's convent building was at its peak due to the influence of the Spanish religious orders from the Spanish Netherlands²⁴.

²⁰ WILSON, Peter H. – **The Holy Roman Empire**. London: Penguin Books Ltd, 2020, p. 35.

²¹ SCHENKLUHN, Wolfgang – **Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt., 2000, p. 27.

²² WIETZOREK, Paul – **Das Historische Aachen**. Haldensleben: Michael Imhof, 2013, p. 22-26.

²³ CURDES, Gerhard. Op. Cit. p. 52-56.

²⁴ WIETZOREK, Paul – **Das Historische Aachen**. Haldensleben: Michael Imhof, 2013, p. 27-28.

Until the 19th century, urban growth always took place within the walled perimeter, although it was never filled in. New trends in urban development and the arrival of the railway led to the demolition of parts of the wall. This led to new areas of growth and the opening up of new roads, such as the southern connection to Burtscheid. Urban expansion led to the disappearance of the city walls, with some sections or elements such as the Ponttor or the Marschiertor still standing today. From this century onward, Aachen's urban growth was exponential due to the rise of the Ruhr mining area and the increasing industrialisation of the area. This is clearly reflected in the development of the town's census data. In 1812 the population of Aachen was around 30,000 and today it is more than 240,000 inhabitants²⁵. In a century and a half, the population has increased fivefold.

As in many European settlements, the development of monasteries and convents are linked to urban growth. Especially the city of Aachen stands out for its high number of monastic buildings with about 30 monastic buildings. In order to study the urban impact of the convent system and its relation to urban growth, GIS has been used as the main tool. The georeferencing of the buildings has allowed us to draw up a map reflecting the historical layers of the city and the centuries-old implantation by centuries (Figure 3). According to the distribution of centuries, the convent buildings of Aachen have been arranged (Table 1).

Centuries Monasteries and convents in Aachen

10th	1.Salvatorberg 2.St. Johannes Baptist (Burtscheid)
13th	3.St Nikolaus 4. Mathiashof 5.Stephanshof 6.Weißfrauen 7.Dominikanerkloster
14th	8.Christenserinnenkloster 9.Johanniterkloster 10.Webbegarden 11.Deutschordenskommende 12.Augustinerkloster St. Kataharina 13. Karmeliterkloster 14.Heiligen Kreuz 15.Alexianerkloster
15th	16.St.Johannes Baptista 17.St. Leonard 18.Marienthal
16th	19.St. Anna und Joachim
17th	20. Jesuiten 21.Kapuzinerkloster 22.Klarissenkloster 23.St. Elisabeth 24.Pönitentenrekolektinnenkloster 25.Annuntiatinnen 26.Ursulinen 27.St Theresia 28.Marienbongard
19th	29. Kloster von Guten Hirten 30. Redemptoristenkloster 31. Kloster der Schwestern vorn armen Kinde Jesus (Burtscheid)

Table 1. Monastic and convent buildings in Aachen according to their location over the centuries. Own elaboration based on data from Groten et al. (2009).

The first monastic foundations were associated with Benedictine and Cistercian orders, which were more suited to buildings not linked to the urban environment. These are the Salvatorberg in what is now Lousberg Park and St. Johannes Baptist, the Burtscheid monastery. It was not until the 13th century, coinciding with the rise of the mendicant orders, that there was a real urban monastic establishment. In fact, in this century, all the foundations were located within the first ring, with the exception of Mathiashof. The

²⁵ CURDES, Gerhard. – **Die Entwicklung des Aachener Stadtreumes. Der Einfluß von Leitbildern und Innovationen auf die Form der Stadt.** Dortmund: Dortmund der Vertrieb für Bau und Planungsliteratur, 1999, p. 68.

building is located on the road that connects to Burtscheid, anticipating the axis of the city's expansion to the south. On the other hand, the Stephanshof convent is an important educational centre. Here the Beguines taught not only religion, but also reading, writing, and weaving²⁶. It is important to note the importance of the position inside the walls, not only for the urban relationship, but also for protection and security. In addition to this, there is the link to the main axes and urban connections.

A century later, the second city wall was built. The suburbs, once outside the walls, were now inserted as part of the defensive ring, facilitating the appearance of the new monasteries, always in an interior position. Given the greater availability of land between the two walls, this was the scene of convent development in later centuries. The construction of the second ring did not wait for the city to fill up, but rather was the opposite. It anticipated growth and allowed the new districts to enjoy the protection of the city. The 14th century was a rise in convent production compared to previous centuries. These were mainly located in the southern part of the town, again linked to the Burtscheid monastery. At the same time, there are notable urban developments to the east, in the direction of Cologne. However, there are no new foundations in this urban area until the 15th century, when the convent of St. Johannes Baptista appears.

The 15th and 16th centuries bring few foundations compared to the 14th century. Moreover, most of them are located on the southern axis, emphasising and strengthening the link with St. Johannes of Burtscheid. In this sense, St. Leonard near the Marschiertor gate can be highlighted, taking advantage of part of the city wall for its establishment. The 17th century is undoubtedly the period of the city's greatest monastic splendour, with the construction of nine new monasteries and convents. This is further reinforced by the fact that the 17th century was the century in which the most monasteries were founded in the North Rhine area²⁷. The people felt the spirit of renewal in the pastoral revitalisation of the professions, in preaching, catechesis and the introduction of new processions and pilgrimages, so that they were attracted to the new orders of the Franciscan Recollects, the Capuchins or the Jesuits²⁸. In fact, what is striking is not only the number, but also the position they occupied, this time within the walls. In order to consolidate an economic and political position linked to religious and urban power, the new orders sought spaces within the first walled enclosure. However, despite their position, they again opted for a preference for the southern sector of the city, and the link between the city centre and Burtscheid was definitively established. In this century, urban sectors linked to the Liège or Cologne roads continued to grow, but without any convent development. In this sense, it is worth reflecting that, despite the availability of land between the two walls, the orders opted for the more urban and central positions as they endowed them with greater power.

The implantation of the 19th century contrasts with the rest of the centuries, as the logic of implantation responds to a position of edge and availability of land on the periphery.

²⁶ BRECHER, August – **Die Kirliche Reform in Stadt und Reich Aachen von der Mitte des 16. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts**. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1956, p. 168.

²⁷ GROTEN, Manfred [et. Al.] – **Nordrheinisches Klosterbuch. Lexion der Stifte und Klöster bis 1815. Teil 1: Aachen Bis Düren**. Siegburg: Verlag Franz Schmitt, 2009, p. 17.

²⁸ BRECHER, August – **Die Kirliche Reform in Stadt und Reich Aachen von der Mitte des 16. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts**. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1956, p. 79.

The role played by the monastery was relegated to a second level in political and social life, and this is also reflected in the urban phenomenon. The events marked by the Napoleonic disentailments, such as the Kulturkampf, further accentuate the decline of religious power²⁹. Not only is there less monastic production, but four-fifths of the monastic buildings disappear during the 19th century³⁰. Only three foundations took place during this period, and the relocation of many of the existing religious orders was common. In this sense, many of the convents abandoned their central urban positions and moved to other buildings on the new urban perimeter. The processes of modernisation and industrialisation took precedence over the city's conventual past, responding to new demands linked to industry, commerce and business.

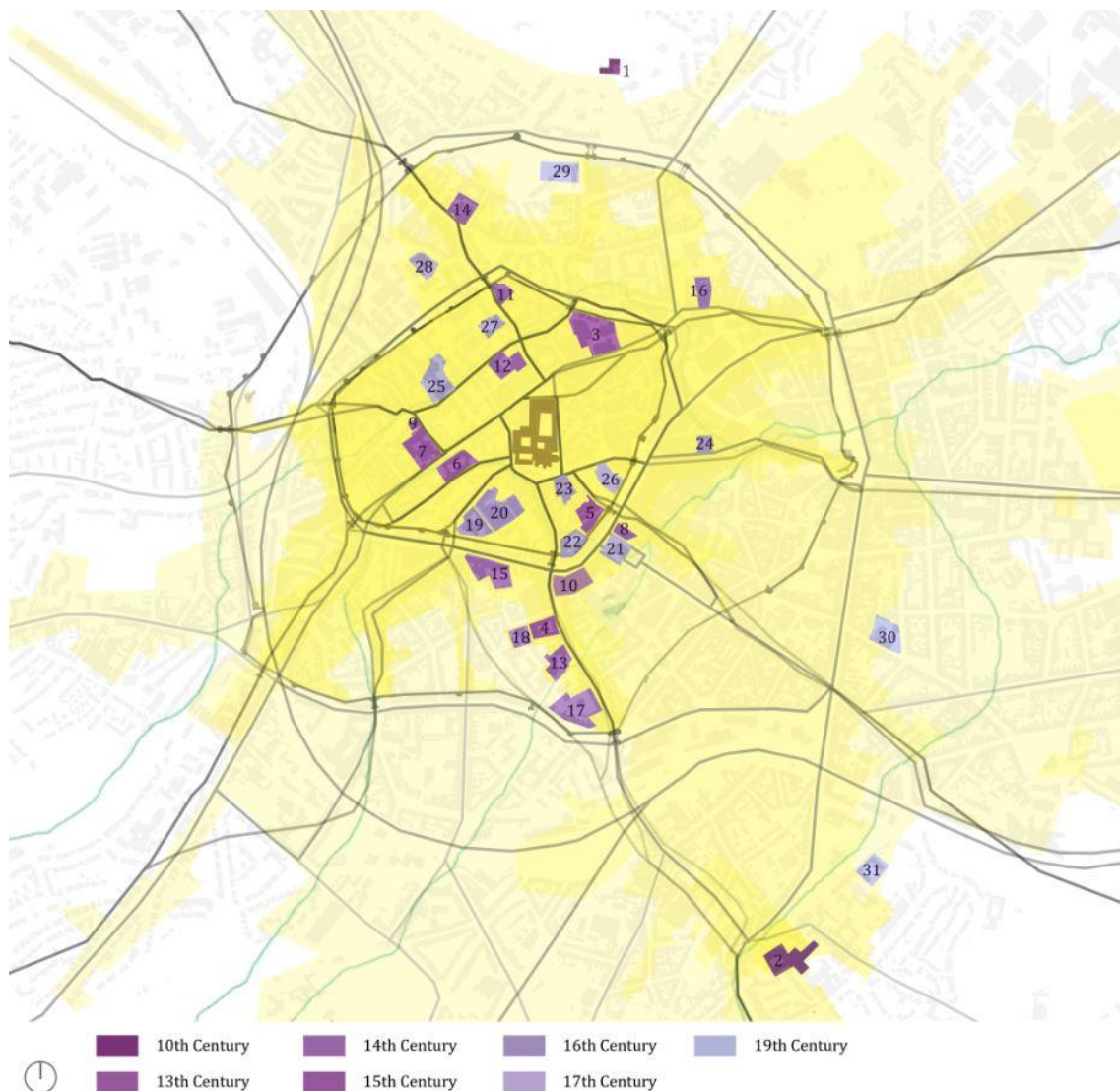


Figure 3. Urban growth of Aachen with convent and monastic settlements by centuries. Own elaboration.

²⁹ WIETZOREK, Paul – **Das Historische Aachen**. Haldensleben: Michael Imhof, 2013, p. 30-31.

³⁰ GROTEN, Manfred [et. Al.] – **Nordrheinisches Klosterbuch. Lexion der Stifte und Klöster bis 1815. Teil 1: Aachen Bis Düren**. Siegburg: Verlag Franz Schmitt, 2009, p. 18.

Conclusions

Aachen is one of the most important monastic-references in Central Europe. Not only from the point of view of urban monastic settlement, but also from a territorial perspective. The city is a starting point for important routes that structure the territory, such as the famous Pilgrim's Way to Santiago de Compostela. Added to these facts is the importance of the city itself, as the capital of the Carolingian Empire and a free city of the Holy Roman Empire. At the same time, other territorial conditioning factors stand out, such as its strategic position on the border with Belgium and the Netherlands.

A total of 30 buildings related to the urban area of Aachen's convent system were counted. As part of the main results, it was found that the convent area accounted for 9% of the urban area. A rather high proportion for the time. The study through GIS, the historical layers of the city and the main roads have been decisive in understanding the urban development of the city. For this purpose, the convent buildings were organised according to the centuries in which they were built. Among these, the 14th and 17th centuries stand out in terms of convent production compared to the others.

The understanding of the convent city, its growth, and morphology has been studied through roads, walls, and the relationship with the monastery of St. Johannes Baptist in Burtscheid. This last connection is decisive, since, thanks to the establishment of this monastery, both the city and future convent buildings have a greater preference and growth towards the south of the city. Other axes, such as the east-west axis, are less developed than the north-south axis. At the same time, the existence of two walls facilitates convent development in both the first and second rings, as the buildings are always protected by the urban defensive perimeter, which is key to urban development. The importance of religion lies not only in faith and prayer, but also in the capacity to generate new buildings and typologies for the city, which favour its urban development. Finally, the development of the convent in the 17th century foreshadowed the importance of urban centres, with religious orders preferring central urban positions related to power rather than urban vacuums on the periphery.

Monasteries and convents not only a reflection of urban significance, but also shape future urban growth. The study shows that the city of Aachen is a remarkable example of the monastic development of the European city. However, the city's conventual past is diluted in the time of industry. There are few remaining orders and even fewer buildings. Although there are still visible remnants of Aachen's monastic legacy in the cityscape, they represent practically one fifth of what it was in its heyday. The new urbanism linked to new building typologies and urban strategies, together with exponential population growth, have practically hidden the religious past of the city. Although at one time the monastic typology shaped the way of growth and urban expansion, today it is only evident in the remaining buildings still visible in the city. A city that was once the capital of the Carolingian Empire is still one of the conventual landmarks of North Rhine-Westphalia and Central Europe.

Bibliography

BRAUNFELS, Wolfgang – **Abendländischer Klosterbaukunst**. Ostfildern: Du Mont Verlag, 1980.

BRECHER, August – **Die Kirliche Reform in Stadt und Reich Aachen von der Mitte des 16. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts**. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1956.

CURDES, Gerhard. – **Die Entwicklung des Aachener Stadtreumes. Der Einfluß von Leitbildern und Innovationen auf die Form der Stadt**. Dortmund: Dortmund der Vertrieb für Bau und Planungsliteratur, 1999.

GROTEN, Manfred [et. Al.] – **Nordrheinisches Klosterbuch. Lexion der Stifte und Klöster bis 1815. Teil 1: Aachen Bis Düren**. Siegburg: Verlag Franz Schmitt, 2009.

HERBERS, Klaus – **Jakobsweg: Geschichte und Kultur einer Pilgerfahrt**. München: C.H. Beck, 2011.

JANSSEN, Wilhelm. – Klöster und Stifte. BEHR, Hans Joachim and HEYEN, Franz Josef – **Geschichte in Karten. Historische Ansichten aus den Rheinlanden und Westfalen**. Düsseldorf: Schwann, 1985.

KRÜGER, Kristina – **Orden und Klöster 2000 Jahre christliche Kunst und Kultur**. Königswinter: H.f.ullmann., 2007.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio – **La ciudad cristiana del occidente medieval**. Madrid: Editorial Actas s.l., 2010.

OSTOS PRIETO, Francisco Javier [et. Al.] – Identity construction of the European medium-sized city throught the monasticism repercussions in Écija. **IOP Conference Series: Materials Science and Engineering**. Prague: 603, 022053, (2019), 1-11. DOI: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/603/2/022053>

PÉREZ CANO, María Teresa – **Patrimonio y ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.

SCHENKLUHN, Wolfgang – **Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt., 2000.

WILSON, Peter H. – **The Holy Roman Empire.** London: Penguin Books Ltd, 2020.

WIETZOREK, Paul – **Das Historische Aachen.** Haldensleben: Michael Imhof, 2013.

El desarrollo urbano de Ceuta en el Siglo XVIII. La Almina y la influencia del Ingeniero Militar Lorenzo de Solís

José Francisco Montes de la Vega

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad de Sevilla
josmonveg@alum.us.es

María Teresa Pérez Cano

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad de Sevilla
tpcano@us.es

Ramón Queiro Quijada

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad de Sevilla
rqueiro@us.es

Resumen: La entronización de Felipe V como rey de España, a comienzos del siglo XVIII, da inicio a la dinastía Borbón, y también a un proceso de modernización de las viejas estructuras políticas y económicas del país. Un factor significativo de este proceso regenerativo, fue el impulso dado por la corona a las obras públicas, no solo en el incremento de los medios materiales, sino también en el proceso de diagnóstico y resolutivo de las carencias del país. Como factor determinante de este aumento de la capacidad proyectista en el proceso de modernización, sobresale la creación del innovador Real Cuerpo de Ingenieros Militares, mediante Real Decreto de 17 de Abril de 1711, y fundado por el flamenco Jorge Próspero Verboom. Este cuerpo, técnico-científico, al servicio de la corona, estaba formado por célebres e ilustrados ingenieros, con una extensa labor profesional, tanto en el territorio peninsular como en el extrapeninsular. La gran mayoría de estos ingenieros, estaban imbuidos de las necesidades de soslayar el atraso del proceso tradicional de construcción y diseños, como es el caso del ingeniero D. Lorenzo de Solís y Rodríguez [Oviedo (Asturias), f. s. XVII – Veracruz (México), 16.XI.1761], quien llegaría a ser Mariscal de Campo en su último destino profesional, en la localidad de San Juan Ulúa. Con esta investigación se intenta realizar el estudio y análisis de la trayectoria profesional llevada a cabo por este ingeniero en la ciudad de Ceuta a través de sus proyectos e informes, y la influencia que tuvo en la transformación urbana de la ciudad. La actividad profesional de Solís se plasmó en todo el ámbito de esta ciudad norteafricana, si bien, en el presente estudio, nos centraremos en el emplazamiento urbano de la Almina, itismo que discurre (de oeste a este) desde el foso semiseco homónimo hasta la cortadura del Valle.

Palabras Clave: Ingenieros militares; Cartografía Histórica; Desarrollo Urbano; Ceuta; Lorenzo de Solís.

Introducción

A principios del siglo XVIII era escaso el número de ingenieros militares que formaban parte del ejército; la llegada de Felipe V al trono de España, propició un claro intento de modernización del país, sus comunicaciones, ciudades e infraestructuras.

Para llevar a cabo esta dura empresa, ante el escaso número de ingenieros militares que formaban parte del ejército, el monarca creó para tal fin el Real Cuerpo de Ingenieros Militares, mediante el Real Decreto de 17 Abril de 1711, siendo el sitio de Cardona, donde tomó su bautismo de fuego.¹

En pocos años, fue notoria la influencia de este nuevo cuerpo de ingenieros en todo el territorio nacional; éstos persiguieron dos claros objetivos; por un lado realizar los reconocimientos territoriales necesarios, y por otro, la impulsión y la realización de obras públicas, tanto civiles como militares.

La construcción de nuevas fortalezas, ciudadelas, cuarteles, hospitales, almacenes o polvorines, pasó a ser objetivo prioritario para estos facultativos, todo ello encaminado a establecer una férrea y segura defensa tanto del territorio metropolitano como extrapeninsular.

Uno de los grandes valedores de este cuerpo de ingenieros, fue sin duda el ilustrado e ingeniero militar ovetense D. Lorenzo de Solís y Rodríguez, quien tuvo una larga y dilatada trayectoria profesional, tanto en España como en las Indias.

El objetivo fundamental del presente artículo es realizar un estudio y análisis pormenorizado de la influencia que tuvo el ingeniero D. Lorenzo de Solís en la transformación urbana de la ciudad de Ceuta, desde 1739 a 1745, tiempo en que transcurre su destino en esta ciudad norteafricana.

Para llevar a cabo este estudio, se ha recurrido a fuentes primarias (cartografías históricas e informes) localizadas fundamentalmente en el Archivo General de Simancas, en el Archivo Cartográfico de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército, y en el Archivo General Militar de Madrid.

En cuanto a las fuentes bibliográficas, se han estudiado publicaciones de diferentes investigadores, unas de carácter general, como puede ser, *Los Ingenieros Militares en España Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica*, publicación conjunta dirigida por Horacio Capel, y otras de carácter más específico como por ejemplo *Un filántropo asturiano, el brigadier Solís*, de Manuel Jesús López González, o las aportaciones realizadas por José Antonio Ruiz Oliva, en su obra *Fortificaciones Militares de Ceuta: Siglos XVI al XVIII*.

El presente artículo se estructura en cuatro capítulos. Comienza con un sucinto pero necesario repaso a la vida y fructífera formación de este ingeniero militar, para

¹ CÁMARA, Alicia – **Los Ingenieros Militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII**. Madrid: Ministerio de Defensa, Asociación Española de Amigos de los Castillos y Centro de Estudios Europa Hispánica. 2005.

proseguir con una introducción descriptiva de la Ceuta anterior a la llegada de Solís, la cual había padecido un prolongado sitio desde 1694, hasta 1727, por el Sultán de Marruecos Mulay Isamel. El tercer apartado versa sobre el análisis urbano que realiza Solís a su llegada a Ceuta, para por último, estudiar de forma pormenorizada los principales proyectos ideados por este ilustre ingeniero en la zona de la Almina de ciudad.

Desarrollo

Breve recorrido a la vida y formación de Lorenzo de Solís

Lorenzo de Solís nació en Oviedo. Sus estudios primarios transcurrieron en su ciudad natal, para posteriormente trasladarse a la ciudad de León, donde se graduaría como soldado². Posteriormente, entre los años 1720-1723, residiría en Galicia, donde cursaría en la Academia de Santiago de Compostela estudios de matemáticas, finalizando su etapa académica en el año 1726, cuando es nombrado ingeniero extraordinario³, el 13 de diciembre del citado año, siendo su primer destino la región de Cataluña. En su primer año de ingeniero, residiría en Barcelona, para posteriormente pasar a Cardona y Berga, respectivamente, hasta que a finales de 1727 sea destinado a Pamplona.

En el año 1731, sería destinado a la ciudad de Cádiz, para, posteriormente y en el año 1733 ser destinado a Sevilla, donde sería nombrado capitán y por ende, ingeniero ordinario. Durante su estancia en Cádiz, coincidiría con Ignacio Sala, Ingeniero Director, por aquel entonces, de las fortificaciones de esta ciudad. La influencia de éste ingeniero sobre Solís fue mayúscula, declarándose años más tarde como su discípulo, y llegando afirmar que de *él aprendió la práctica de la profesión de ingeniero*.

Finalizado su servicio en la ciudad de Sevilla y posteriormente en Aranjuez, Lorenzo de Solís participaría en la Campaña de Italia.

En el año 1735, Solís tendría el primer contacto con la ciudad, realizando el *Plano del Frente Principal de La Plaza de Zeuta: con su proiecto de Galeria Magistral desde donde se deben sacar los Ramales en posicion de Angulos Rectos... Segun se demuestra dado de color amarillo*.⁴

Antes de llegar a Ceuta, este ilustre ingeniero ocuparía la plaza de ingeniero en Mallorca, donde escribiría uno de sus documentos más relevantes, titulado *Discurso político y Económico*, y levantaría un plano detallado de la plaza de Alcudia.

En el año 1738 sería destinado a Ceuta como ingeniero comandante, ocupando esta plaza hasta el año 1745. En la misma realizaría multitud de proyectos, de diferente orden y relevancia, como más adelante se expondrá.

² NIETO MARQUEZ, Miguel – Del nuevo Reino de Granada a Nueva España. El ocaso profesional del ingeniero Lorenzo de Solís. **Fronteras de la Historia**. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Vol. N° 27. 2022

³ LÓPEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús – **Un filántropo asturiano: El Brigadier Solís**. Oviedo: Manuel Jesús López González. 1991

⁴ CAPEL, Horacio – **Los Ingenieros Militares en España en el siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial**. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona. 1983.

Antes de ser nombrado brigadier e ingeniero director en Cartagena de Indias en el año 1752, Solís ocuparía diferentes destinos en la península, destacando las de Cartagena, Tarifa y San Sebastián, en este orden cronológico. En 1758 sería destinado como ingeniero director a Veracruz. El trabajo de Solís en esta etapa profesional, fue incansable, participando y dirigiendo gran cantidad de trabajos entre los que destacan entre otros para la finalización de la Fortaleza de San Juan de Ulúa.

D. Lorenzo de Solís fallecería el día 16 de noviembre de 1761, siendo mariscal de campo en la localidad de San Juan de Ulúa.

Ceuta. 1694-1739. Caracterización de la Almina

Ceuta comenzó el siglo XVIII, asediada por el sultán de Marruecos Mulay Ismail, cerco que transcurrió desde el año 1694 hasta el año 1727.

En este tiempo, la ciudad, quedaba zonificada (y de este a oeste) del siguiente modo: la zona del Hacho, donde se ubica el monte homónimo, delimitada al oeste por la cortadura del Valle, y que su vez delimita a la Almina, que se extendía desde esta franja geográfica, hasta el foso semiseco; la Plaza, espacio fortificado, que se extendía desde el foso semiseco hasta el foso Real; y por último el campo exterior.⁵



Leyenda: 1. El Hacho – 2. La Almina – 3. La Plaza – 4. El Campo Exterior

Figura 1 – Plano de zonificación de la ciudad realizado sobre una porción del *Mapa de el Cabo y Península de la Almina Situada en Africa al sur donde está colocada la Plaza de Ceuta sitiada por los Moros desde el Año de 1694...*

El cerco establecido por el Sultán, forzó que los terrenos de la Almina, (que durante tiempo estuviesen despoblados, y dedicadas a labores agrícolas y ganaderas), fueran

⁵ GÓMEZ BARCELÓ, José Luis – La Almina: una propuesta para la Ceuta de los Borbones. **VI Jornadas de Historia de Ceuta.** (2006).

paulatinamente ocupados con asentamientos urbanos por parte de la población ceutí, que huían de la Plaza, bien debido al continuo bombardeo, o bien para dejar sus moradas a las nuevas tropas que llegaban desde la península para emprender la defensa de la ciudad.⁶

La situación en los primeros años del sitio sería bien dramática, solicitándose por parte de los gobernadores refuerzos militares de todo tipo, así como la necesidad imperiosa de construir *hospitales reglados* y *barracas a prueba de bomba* en la Almina, algo más alejados del fuego enemigo.⁷

La toma de Gibraltar por parte de la escuadra anglo-holandesa en el año 1704, haría que la ciudad cobrara un mayor valor estratégico. La defensa de la misma se convertiría en objetivo prioritario de la política defensiva de Felipe V quien destinaría todos los recursos necesarios para tal fin, aumentando de manera considerable el aparato militar en la ciudad.

En este escenario, el nuevo cuerpo de ingenieros, tuvo como principal y primer objetivo en la ciudad, continuar asegurando y ampliando las defensas del frente de tierra, con el fin de establecer una firme y férrea protección frente al ataque continuado de los moros.

Si bien, el primer cuarto de siglo XVII, estuvo centrado principalmente en las obras poliorcéticas del frente de tierra, esto no fue óbice, para que se llevaran a cabo diferentes proyectos a lo largo y ancho del territorio ceutí.

Las primeras de obras de reforma urbana en los terrenos de la Almina, se deben al brigadier Don Diego Manrique, quien en el año 1707 mandaría a abrir un camino en el frente Norte de la ciudad, hasta entonces ocupado y cercado por huertas de particulares; el ancho del mismo, sería el suficiente para que pudiera marchar la tropa en columna, y que llegase desde los terrenos donde se asentaría más adelante el Baluarte de San Sebastián, hasta el Castillo de San Amaro, que se había artillado y cimentado.

Con la llegada a la ciudad el 25 de Junio de 1719, de Don Luis Rigio, Príncipe de Campoflorido, como capitán general de la Plaza, se comenzaron los trabajos proyectivos para crear un conjunto de sistemas defensivos que fortificaran perimetralmente tanto La Almina como la península del Hacho. Los primeros esbozos de esta gran empresa, cuyo fin no se lograría hasta finales del siglo XVIII, serían la fortificación de toda la costa sur, y la construcción de un parapeto desde el Agujero de la Sardina hasta la Playa de San Jerónimo, en Fuente Caballos.⁸

No sería hasta bien levantado el sitio del sultán Mulay Ismail, y habiéndose asentado de forma fehaciente el trasvase poblacional en la ciudad hacia el este, cuando durante el mandato del gobernador D. Antonio Manso Maldonado, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos (1732-1739), y de su sucesor D. Pedro de Vargas (1739-1745), se

⁶ GÓMEZ BARCELÓ, José Luis – La Almina: una propuesta para la Ceuta de los Borbones. **VI Jornadas de Historia de Ceuta.** (2006).

⁷ RUIZ OLIVA, José Antonio – La planificación urbanística de Ceuta en el siglo XVII a través de sus ingenieros militares. **VI Jornadas de Historia de Ceuta.** (2006).

⁸ CORREA DA FRANCA, Alejandro. – **Historia de la mui noble y fidelíssima ciudad de Ceuta.** Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta. Consejería de Educación y Cultura. 1999

llevaran a cabo los principales proyectos y posteriores obras de los diferentes elementos que conformarían a la postre el sistema defensivo de los terrenos de la Almina.

Si hasta el momento, se habían realizado proyectos parciales, bien de reparación, bien de nueva construcción de escasa entidad, con la intervención de figuras tan ilustres como el ingeniero militar Don Lorenzo de Solís, se realizarán los principales obras poliorcéticas en esta área de la ciudad

Lorenzo de Solís y su proyecto de defensa para Ceuta

Lorenzo de Solís se caracterizó por el rigor de sus proyectos y la trabajada meticulosidad de sus ejecuciones de obras, basados en un sólido conocimiento de los problemas a resolver, debido a que, como hombre de la Ilustración, previamente al desarrollo de sus proyectos, sometía a un profundo análisis la situación real de la problemática, que quedaban plasmado en unos informes que, no solo, ahondaban en los pormenorizados reconocimientos del terreno, sino que, también recogían otros aspectos, como la situación de la ciudad, describiendo la misma a través de una concienzuda exposición de sus zonas, y las obras y reparos necesarios para poner a la plaza en una regular defensa.

Sirva como ejemplo, el informe realizado para la ciudad de Ceuta, fechado en el 25 de diciembre de 1739, al año de su llegada a la ciudad, titulado *Descripción general de esta Plaza, sus fortificaciones, minas y defectos*.

Este informe, conservado en el Archivo General de Simancas, consta de diez páginas, con anotaciones al margen, y estructurado en los siguientes capítulos:

- Situación
- Descripción de la Almina y del Territorio del Hacho
- Descripción de la Plaza de Armas
- Obras y reparos de esta 2º clase
- Descripción de Minas de la Plaza de Ceuta
- Edificios militares de la 2ª clase de obras para ejecutar cuando lo permitan los fondos destinados para esta plaza
- Tercera clase / Obras y reparos indispensables para poner en conveniente defensa la Plaza de Armas de Ceuta que se deberán ejecutar en este presente año y sucesivos.
- Reflexión política sobre Ceuta.

Como se aprecia el informe no trata solo de una somera descripción del estado en el que se encuentra la ciudad y las obras necesarias a llevar a cabo, sino que, y a modo de conclusión, introduce una reflexión política sobre Ceuta y su papel en la Corona.

Además, según parece, este informe se apoyaría gráficamente con un plano que contendría la ciudad y la plaza de armas a la escala de cuatro pulgadas por 100 toesas, con “*expresión de los proyectos ideados para proponer a fin de que e vista los mejore la Real Junta de fortificaciones*”. Al día de hoy, se desconoce, si ésta planimetría llegó a realizarse, y en el caso de que así hubiese sido, si se conserva.

Principales proyectos realizados para el ámbito de La Almina

A modo de preámbulo, es preciso comentar que las primeras de obras de reforma urbana con carácter defensivo en los terrenos de la Almina, se deben al brigadier Don Diego Manrique, quien en el año 1707 mandaría a abrir un camino en el frente Norte de la ciudad, hasta entonces ocupado y cercado por huertas de particulares, al objeto de que tuviera el ancho suficiente para que pudiera marchar la tropa en columna, y que llegase desde los terrenos donde se asentaría más adelante el Baluarte de San Sebastián, hasta el Castillo de San Amaro, que se había artillado y cimentado.

Con la llegada a la ciudad el 25 de Junio de 1719, de Don Luis Rigio, Príncipe de Campoflorido, como capitán general de la Plaza, y con él al frente, se comenzaron los trabajos proyectivos para crear un conjunto de sistemas defensivos que fortificaran perimetralmente tanto La Almina como la península del Hacho. Los primeros esbozos de esta gran empresa, serían la fortificación de toda la costa sur, y la construcción de un parapeto desde el Agujero de la Sardina hasta la Playa de San Jerónimo, en Fuente Caballos.

Sin embargo, no sería hasta el mandato del gobernador D. Antonio Manso Maldonado, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos (1732-1739), y de su sucesor D. Pedro de Vargas (1739-1745), y con el ingeniero Solís al frente, cuando se llevaran a cabo las principales obras polioercéticas en este área de la ciudad.

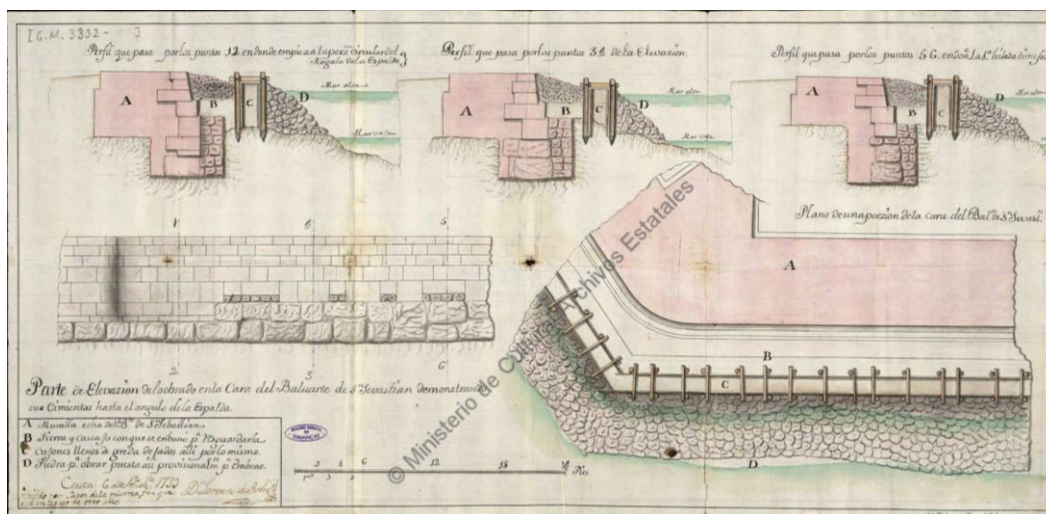


Figura 2 - Perfil que pasa por los puntos 1, 2 en donde empieza la porzion circular del angulo de la espalda; Perfil que pasa por los puntos 3, 4 de la elevazion ; Perfil que pasa por los puntos 5, 6 en donde la dicha hilada tiene falla ; Parte de Elevazion de lo obrado en la cara del Baluarte de San Sevastian demostrando sus cimientos hasta el angulo de la espalda ; Plano de una Porzion de la cara de Baluarte de San Sevastian. Lorenzo de Solis. 1739. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 07, 174

En lo referente al **ámbito defensivo**, Lorenzo de Solís re-proyectaría el baluarte de San Sebastián (Figura 2), con el objetivo prioritario de cerrar la brecha que poseía. Siguiendo en la cara norte, y en dirección hacia San Amaro, Solís proyectó la Batería de San Pedro, en los lienzos de la muralla nueva adyacentes, con el fin de dejar este frente protegido ante posibles ataques enemigos.

Como ya apuntaba Solís en su informe, uno de los parajes que suponían puntos débiles que poseía la ciudad se encontraba en su flanco sur, discurriendo desde Fuente Caballos hasta el Boquete de la Sardina. Señalaba como Fuente Caballos, resultaba ser un paraje *sujeto a sorpresa* siendo muy peligroso para la población ceutí, ante la posibilidad siempre factible de producirse desembarcos y ataques enemigos. Además, a esta circunstancia habría que sumarle que desde este punto, hasta el Boquete de la Sardina (portillo abierto que desembocaba en el foso semiseco de la Almina), estaba completamente abandonado, siendo las defensas de tapial, y encontrándose éstas en un estado ruinoso y casi inexistente, por lo que resultaba de especial relevancia e interés para asegurar este punto de la ciudad, el proyectar un sistema defensivo acorde a las necesidades expuestas. Cabe recordar, que este flanco fue objeto en años anteriores de otros proyectos, por las circunstancias que se apuntan, si bien eran menos ambiciosos, al proponerse tan solo la fabricación de una muralla de mampostería ordinaria que discurriese desde el Baluarte de San Francisco hasta el Torreón de San Jerónimo.

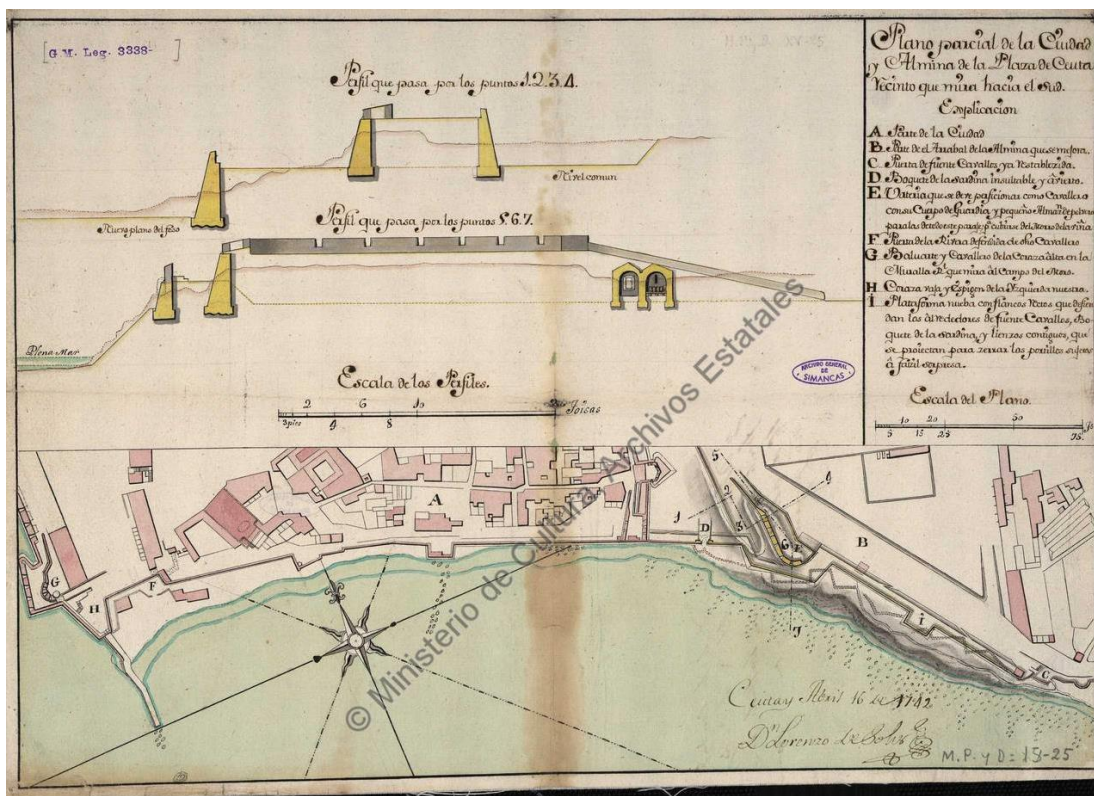


Figura 3 - Plano parcial de la ciudad y Almina de la plaza de Ceuta, recinto que mira hacia el Sud; Perfil que pasa por los puntos 1.2.3.4. ; Perfil que pasa por los puntos 5.6.7. Lorenzo de Solís. 1742. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 15, 025

En 1742 Solís, realizaría un primer proyecto para este enclave (Figura 3). En él se apuntaban las principales trazas, de lo que a la postre, estructurarían este sistema defensivo. En este plano es destacable, como el autor representa con línea discontinua, la sinuosa y frágil defensa existente en ese momento, superponiendo sobre ella la nueva traza.

Siguiendo en esta línea, y en el año 1743, Lorenzo de Solís redactaría el proyecto *Plano del proyecto de Fuente Cavallos, demostrando el estado que tendrá la obra despues de concluida, lo acavado dado de color encarnado y lo por hazer de color amarillo* (Figura 4) y remitido a D. José de Campillos 8 de marzo de 1743.

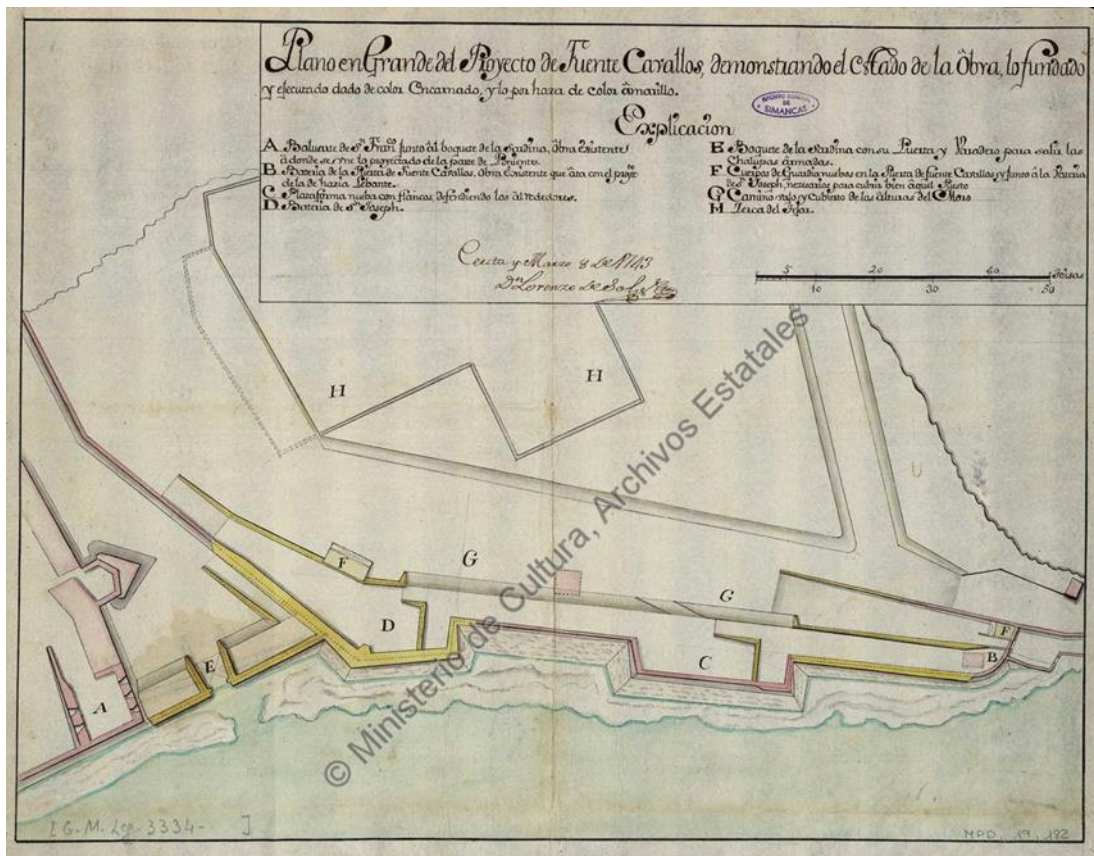


Figura 4 - Plano en grande del proyecto de Fuente Cavallos demostrando el estado de la obra lo fundado y ejecutado dado de color encarnado y lo por hacer de color amarillo. Lorenzo de Solís.1743. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 19, 182

Solís, diseñaría un sistema defensivo respetando los elementos tanto a oriente como a occidente que ya existían. Hacia el este la batería de Fuente Caballos, con capacidad para albergar dos cañones y cuya función radicaba en controlar la entrada y salida a su playa homónima, y el Torreón de San Jerónimo, con capacidad para dos cañones; y hacia el este el baluarte de San Francisco (de época portuguesa) con capacidad para cinco cañones. En este escenario, Solís diseñaría un sistema defensivo que cerrase el flanco suroeste de la Almina, y que tan peligroso resultaba para la defensa de la ciudad. El proyecto ideado estaría conformado por una *plataforma nueva con flancos defendiendo los alrededores*, y a la que se le denominaría Batería de San Carlos, y que

tendría capacidad para albergar nueve cañones; a continuación, se erguiría la Batería de San José, con capacidad para albergar diez cañones; uniendo a esta batería con la de San Francisco, se construiría el Boquete de la Sardina, *con sus puertas y varaderos para salir las chulapas armadas*. Todo este sistema quedaría completado con la construcción de nuevos cuerpos de guardias situados junto a Batería de San José y en la Puerta de Fuente Caballos, necesarios para *cubrir bien aquel puesto y un camino bajo y cubierto de las alturas del Moro*, y que discurría a unas 8,72 toesas en paralelo a todo el sistema defensivo.

A nivel estructural, este frente defensivo estaba constituido por un primer cuerpo ataludado, rematado por un cordón magistral o imposta, seguido de un segundo cuerpo, de sección recta rematado por las almenas donde disponer la artillería.

Además del frente oeste, sur y norte, Lorenzo de Solís, propuso ya el cerrar *la gola de la Almina*⁹ vecino a los terrenos del Hacho por Nuestra Señora del Valle, con un retrincheramiento, defendido con foso y camino cubierto, discurriendo de desde la marina del norte hasta el sur, y situando en estos puntos más en el centro, los correspondientes rastrillos de comunicación para las salidas y entradas.

En el **campo de las infraestructuras**, destaca el proyecto o propuesta realizada por Solís (se desconoce la existencias de planos al respecto), para la conexión de la Plaza con los terrenos de la Almina. En su informe realizado sobre la descripción general de la ciudad, establecía que en este punto de la urbe existían problemas patentes de conexión, entorpeciendo el discurrir normal del comercio diario, así como el paso de peatones y transeúntes. Por ello, y en aras de dar solución a este escenario Lorenzo de Solís propuso la construcción de un nuevo puente durmiente igual y paralelo al existente, con su puente levadizo, y reconstruir el existente, por el mal estado constructivo en el que se encontraba. De esta manera, contando este punto de la ciudad con dos pasos, por uno se podría salir de la Plaza, y por el otro entrar, ordenando de esta manera la circulación rodada y peatonal. Además, establecía que para la correcta defensa de estos puntos, existía una *placita de armas, retrincherada y con su palizada puesta en el muro del tambor que defienda los dos rastrillos de salida y entrada, y sobre la muralla de este frente abrir algunas troneras que defiendan todas la avenidas de un lado y de otro de este paraje*.

Igualmente, son importantes, los proyectos de los muelles realizados, uno a los pies de la Batería de San Juan de Dios (Figura 5), y que vendría a recomponer el existente, incapaz ya de soportar el tráfico de *provisiones gruesas* así como el *embarco y desembarco de la guarnición*, y el otro en la *ensenada vecina* a la batería de San Pedro (Figura 6), de nueva construcción (nunca se llegaría a realizar), *para el desembarco del ganado del abasto, y otro géneros de gran volumen*.

⁹ RUIZ OLIVA, José Antonio – **Fortificaciones Militares de Ceuta: Siglos XVI al XVIII**. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes y Universidad Nacional de Educación a Distancia Centro Asociado de Ceuta. 2002.

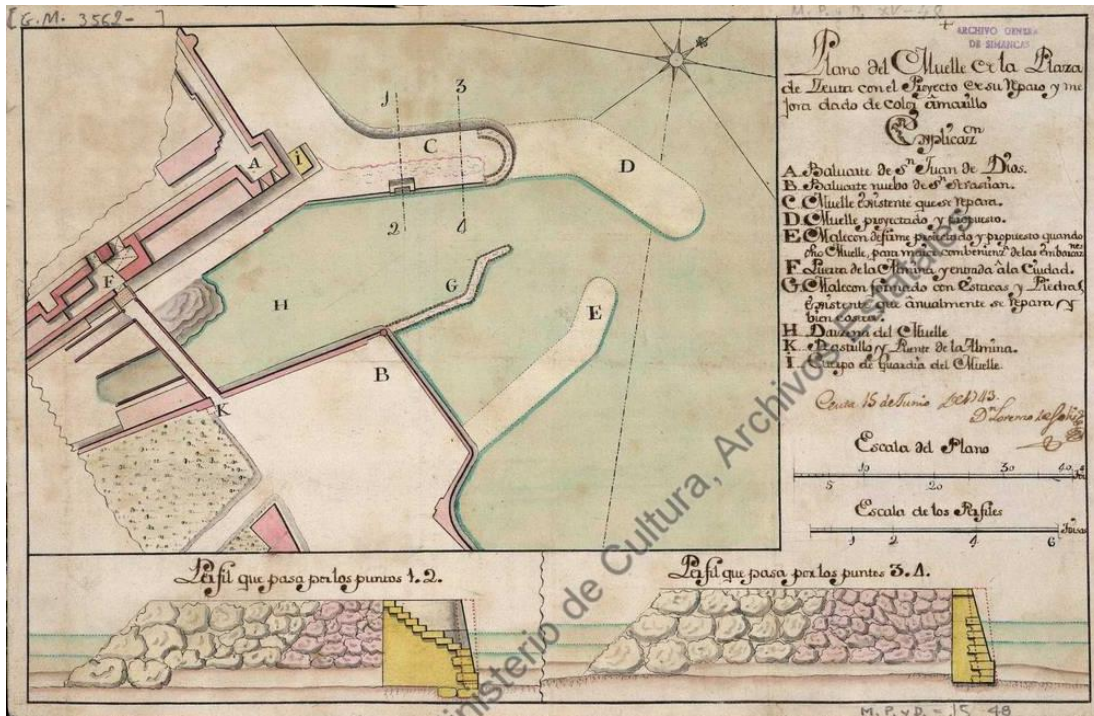


Figura 5. Plano del Muelle de la Plaza de Ceuta con el proyecto de su reparto y mejora dado en color amarillo. Lorenzo de Solís. 1743. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 15, 048



Figura 6. Plano del rezinto y bordos de la Almina en donde se propone un muelle commodo para esta plaza de Zeuta. Lorenzo de Solís. 1742. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 05, 090

En el **campo de la obra civil**, destacan dos proyectos residenciales. El primero realizado para el gobernador de la plaza, y plasmado en el *plano del Palacio con sus proyectos y mejoras dados de color amarillo; y lo existente en encarnado* (Figura 7), fechado en junio de 1740, y donde proponía la ampliación de la residencia del primer mando de la ciudad, proyectando entre otras modificaciones, un nuevo cuerpo de dos plantas, que vendría a cerrar el patio interior del edificio, así como la composición de una nueva fachada y cubiertas del edificio. De igual modo, Solís realizaría el proyecto de una casa en *recompensa que se propone a su majestad hacer al previstero Don Juan Montero¹⁰ por otra de mayor espacio, que se le demuele en el centro del Baluarte de Sebastián construyéndose de nuevo* (Figura 8). Esta vivienda estaría conformada por una entrada a modo de patinillo o zagúan, y conectaba por un lado con las estancias de servicio (corral y cocina), y por otro con las estancias vivideras (sala de estar y alcoba).

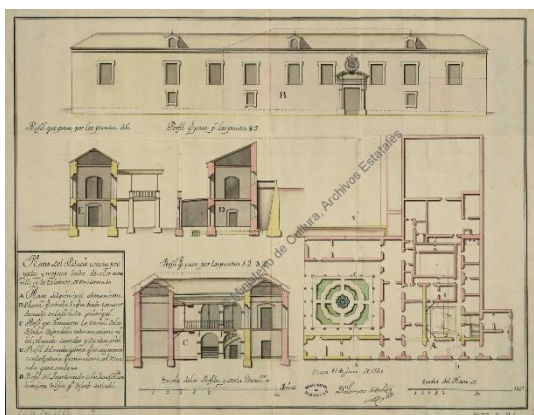


Figura 7 - Plano del Palacio con sus proyectos y mejoras dados en color amarillo, y lo existente en encarnado. Lorenzo de Solís. 1742. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 09, 091

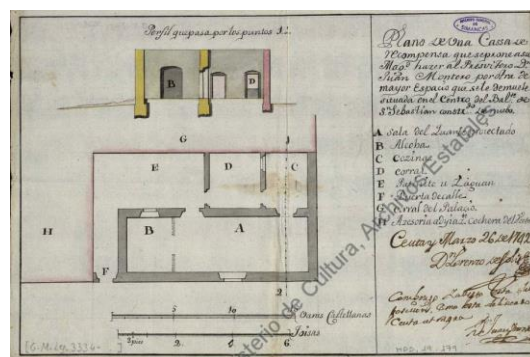


Figura 8 - Plano de una casa de recompensa que se propone a Su Mag[esta]d hazer al previstero D[on] Juan Montero por otra de mayor espacio que se le demuele situada en el centro del baluarte de S[an] Sebastian construido de nuevo. Lorenzo de Solís. 1742. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 19, 179

Como obras de urbanización, destaca las obra llevadas a cabo para desmontar desde el Palacio del Gobernador hasta la Puerta de la Almina la tierra sobrepuesta y extraída en tiempos de los portugueses para realizar el foso semiseco.

Por último, cabe destacar que en el año 1741 se funda en la ciudad la Junta Real de Obras, cuyas normas y reglas se atribuyen a D. Lorenzo de Solís, por su sutíliza que caracterizaba los trabajos de este ingeniero.

¹⁰ Don Juan Montero, deán gobernador de Ceuta, notario mayor. Correa da Franca, Alejandro – **Historia de la mui noble y fidelíssima ciudad de Ceuta**. Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta. Consejería de Educación y Cultura. 1999

Consideraciones finales

En el presente artículo se ha analizado y estudiado el estado de la ciudad de Ceuta en el año 1739, gracias el detallado informe realizado por el Ingeniero Solís sobre la ciudad, conociendo con exactitud cuál era el estado poliorcética de la plaza, sus defectos, así como las mejoras necesarias a llevar a cabo para mejorar su defensa.

Se han estudiado y clasificado de forma pormenorizada, gracias a la documentación gráfica y escrita consultada, todos y cada uno de los proyectos específicos realizados por Solís para la zona de la Almina de la ciudad.

Se considera que con este artículo se pone en relieve la figura de Lorenzo de Solís, y su influencia en el desarrollo poliorcética de Ceuta. Si bien existen, numerosos escritos y publicaciones que tratan sobre su vida y obra, son más bien escasos, los que tratan de forma específica su labor en esta ciudad norteafricana.

En la misma, Solís pudo poner en práctica su amplia formación académica, realizando no solo obras de defensa, sino también, y como ha quedado expuesto, obras de infraestructuras, de urbanización o incluso de carácter civil.

En este sentido, viene a reflejar en su persona, el carácter ilustrado que caracterizaba a este cuerpo de ingenieros, siendo un claro ejemplo del gran peso que tuvieron los mismos en la España de Felipe V.¹¹

El devenir histórico de estas defensas llevadas a cabo por Solís, han sido pasto de las actuaciones urbanas llevadas a cabo a lo largo del siglo XX y a la dejación por parte de las administraciones locales en lo que a su mantenimiento y puesta valor se refiere, (a pesar de poseer los instrumentos urbanísticos necesarios para ello), propiciando que la gran parte de este Conjunto Histórico haya desaparecido, se encuentre en un estado de ruina o bien oculto bajo nuevas construcciones, siendo visible (y poco reconocible) tan solo un 22% aproximadamente de la construcción original.

Archivos y Fuentes Documentales

Fuentes primarias

Corre da Franca, Alejandro – **Historia de la mui noble y fidelíssima ciudad de Ceuta**. Ceuta: Ciudad Autónoma de Ceuta. Consejería de Educación y Cultura. 1999

Ministerio de Defensa

Archivo Cartográfico de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército.

¹¹ Nieto Márquez, Miguel – Del nuevo Reino de Granada a Nueva España. El ocaso profesional del ingeniero Lorenzo de Solís. **Fronteras dela Historia**. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Vol. N° 27. 2022

- *Plano del Frente Principal de La Plaza de Zeuta : con su proiecto de Galeria Magistral desde donde se deben sacar los Ramales en posicion de Angulos Rectos... Segun se demuestra dado de color amarillo.* Lorenzo de Solís. Signatura: Ar.G bis-T.5-C.2-91.

Ministerio de Cultura y Deporte

Archivo General de Simancas

- *Plano de las murallas de la almina y de la ciudad de Zeuta, que miran al Norte.* Lorenzo de Solís. 1739. Signatura: MPD, 13, 052
- *Perfil que pasa por los puntos 1, 2 en donde empieza la porz[i]on circular del angulo de la espalda; Perfil que pasa por los puntos 3, 4 de la elevazion ; Perfil que pasa por los puntos 5, 6 en don[d]e la d[ich]a hilada tiene falla ; Parte de Elevazion de lo obrado en la cara del Baluarte de S[a]n Sevastian demostrando sus cimientos hasta el angulo de la espalda ; Plano de una Porzion de la cara de Bal[uar]te de S[a]n Sevast[ia]n.* Lorenzo de Solis. 1739. Signatura: MPD, 07, 174
- *Plano del Palacio con sus proyectos y mejoras dados en color amarillo, y lo existente en encarnado.* Lorenzo de Solis. 1740. Signatura: MPD, 09, 091.
- *Copia del plano de la vateria de San Pedro en la Almina segun su proyecto aprobado por S. Magd. excepto la mitad de la porcion circular azia el Nort que se propone alterandole como se demuestra dado de color amarillo.* Lorenzo de Solis. 1741. Signatura: MPD, 07, 171.
- *Plano y Perfiles de lo Obrado en la Bateria de S[a]n Pedro de la Almina y del recalzo de la Capital del Baluarte de S[a]n Pedro en Plaza de Armas por todo el año 1741.* Lorenzo de Solis. 1742. Signatura: MPD, 07, 172
- *Plano y perfiles de lo hecho en el baluarte de San Sebastián en el año pasado de 1741 y del cuerpo de guardia del oficial de la Puerta de la Almina con expresi3n de lo que resta que hacer, dado de color amarillo.* Lorenzo Solís. 1742. Signatura: MPD, 19, 178
- *Plano parcial de la ciudad y Almina de la plaza de Ceuta, recinto que mira hacia el Sud; Perfil que pasa por los puntos 1.2.3.4. ; Perfil que pasa por los puntos 5.6.7.* 1742. Signatura: MPD, 15, 025.
- *Plano en grande del proyecto de Fuente Cavallos demonstrando el estado de la obra lo fundado y ejecutado dado de color encarnado y lo por hacer de color amarillo.* Lorenzo de Solís. 1743. Signatura: MPD, 19, 182.
- *Plano del Muelle de la Plaza de Ceuta con el proyecto de su reparto y mejora dado en color amarillo.* Lorenzo de Solís. 1743. Signatura: MPD, 15, 048.
- *Descripci3n general de la plaza de Ceuta, sus fortificaciones, minas y defectos en 25 de diciembre de 1739.* Legajo 3658.

Bibliografía

Monografías

CAPEL, Horacio – **Los Ingenieros Militares en España en el siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial.** Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona. 1983.

CÁMARA, Alicia – **Los Ingenieros Militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII.** Madrid: Ministerio de Defensa, Asociación Española de Amigos de los Castillos y Centro de Estudios Europa Hispánica. 2005.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús – **Un filántropo asturiano: El Brigadier Solís.** Oviedo: Manuel Jesús López González. 1991.

RUIZ OLIVA, José Antonio – **Fortificaciones Militares de Ceuta: Siglos XVI al XVIII.** Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes y Universidad Nacional de Educación a Distancia Centro Asociado de Ceuta. 2002.

Artículo en publicación

GÓMEZ BARCELÓ, José Luis – Ceuta, una ciudad fortificada. **Aldaba, revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla.** Vol, nº 34. 2008

NIETO MARQUEZ, Miguel – Del nuevo Reino de Granada a Nueva España. El ocaso profesional del ingeniero Lorenzo de Solís. **Fronteras de la Historia.** Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Vol. Nº 27. 2022

Artículo en jornadas

GÓMEZ BARCELÓ, José Luis – La Almina: una propuesta para la Ceuta de los Borbones. **VI Jornadas de Historia de Ceuta.** (2006).

RUIZ OLIVA, José Antonio – La planificación urbanística de Ceuta en el siglo XVII a través de sus ingenieros militares. **VI Jornadas de Historia de Ceuta.** (2006).

A dimensão territorial no planejamento do Paraná: planos e instituições nas décadas de 1960 e 1970

Fabiola Castelo de Souza Cordovil

Universidade Estadual de Maringá

fcscordovil@uem.br

Rodrigo Santos de Faria

Universidade de Brasília

rod.dfaria@gmail.com

Resumo: Destacamos a relevância do planejamento territorial a partir dos planos e ações formuladas e/ou implementadas nos planos nacionais para o desenvolvimento econômico alinhados aos planos e políticas de desenvolvimento urbano-regional que se verificaram no estado do Paraná nas décadas de 1960 e 1970. Além dessas ações, a própria organização institucional nas esferas nacional e estaduais são entendidas como parte de um processo de constituição do quadro técnico e institucional construído na esfera da administrativo municipal desde o século XIX e até a segunda metade do século XX, quando se desloca para os níveis superiores da federação e se estabelece como referência para o processo de institucionalização do urbanismo e do planejamento urbano em âmbito nacional e estadual. Na década de 1970 ocorreu a consolidação do Sistema Estadual de Planejamento no Paraná, a partir da criação da Secretaria de Estado Extraordinária de Planejamento, da Coordenação de Planejamento Estadual e da formulação da Política de Desenvolvimento Urbano (PDU/PR), todos instituídos em 1973. O Sistema vinha sendo gestado desde o final da década de 1940, com a criação de instituições que incidiram sobre os municípios. Abordamos a trajetória da institucionalização do planejamento territorial no Paraná, relacionando as ações governamentais desde a década de 1940 a partir de levantamento da legislação estadual, de relatórios e planos, com ênfase na articulação entre o governo federal, estadual e municipal, especialmente na década de 1960 e 1970. O objetivo é refletir sobre a continuidade do processo de consolidação dos setores relacionados ao urbano na administração estadual ao longo dessas décadas, analisando as mudanças e as articulações com o planejamento federal e o municipal. A consolidação da rede urbana e regional no Paraná ocorre a partir das centralidades exercidas pelos municípios polos que receberam recursos federais a partir da década de 1960 que, todavia, acentuaram as desigualdades regionais.

Palavras-chave: planejamento territorial, instituições de urbanismo, planejamento urbano e regional, desenvolvimento, Paraná.

Introdução

No Brasil, a Era Vargas incorporou as diretrizes para intervenção estatal na economia e, especialmente no período pós-guerra, entre as décadas de 1940 e 1950, a palavra de ordem era o desenvolvimento. Tanto no governo de Getúlio Vargas quanto no de Juscelino Kubitschek houve numerosos incentivos e outras iniciativas visando ao incremento e formação de infraestruturas. Desde a década de 1930, o contexto nacional apresentava alterações significativas em diversos setores econômicos, sociais e políticos, bem como na administração pública e no desenvolvimento urbano.

No estado do Paraná, houve transformações demográficas¹ e territoriais marcantes a partir de um processo de migração cada vez mais intenso, que levou à criação de novas cidades e estruturação das já existentes. Até o final da década de 1930, o Paraná viveu o seu “primeiro grande ciclo primário exportador”², fundamentado no mate, na madeira e na pecuária. A partir da década de 1940, a expansão cafeeira marcou uma nova fase no processo da economia paranaense que se refletiu no setor industrial baseado na transformação de produtos agrícolas. Na administração pública, criaram-se instituições relacionadas ao território, como Departamento Estadual de Rodagem (DER/PR) em 1946, a Fundação Paranaense de Imigração e Colonização (1947), o Departamento Administrativo do Oeste Paranaense/ Departamento de Fronteiras (1948) e o Departamento de Assistência Técnica aos Municípios (1948).

Para os governadores, importava atuar sobre a ocupação do território e tinham ciência que, para provimento de infraestrutura e de serviços básicos, era premente a criação de órgãos, autarquias e instituições que tratassem da questão territorial, além da formação de seus quadros funcionais.

O movimento de formulação do desenho institucional, ou seja, de criação de setores na administração estadual voltados para assuntos territoriais, que se iniciou no final da década de 1940, teve continuidade na década seguinte.

Na década de 1950, ações se alinharam à intenção de fomentar a modernização do Estado, que se apoiou inicialmente no discurso do “projeto paranaense de desenvolvimento”³ e prosseguiu em consonância com desdobramentos do tema nacionalmente, reverberando nas primeiras tentativas de institucionalização a partir da criação da Comissão de Planejamento Econômico do Estado (PLADEP)⁴ no ano de 1955, além da elaboração do Plano

¹ A população do Paraná em 1940 era de 1.236.276 habitantes e em 1950 de 2.115.547 habitantes (IBGE, 1940; IBGE, 1950).

² PADIS, Pedro C. **Formação de uma Economia Periférica: o caso do Paraná**. São Paulo, SP: Hucitec, 1981, p. 213.

³ Diversos autores utilizam o termo “modelo paranaense” de desenvolvimento ou “projeto de desenvolvimento paranaense”. A expressão “modelo paranaense” foi utilizada por Karlos Rischbieter, que foi presidente da CODEPAR em 1964 e do BADEP (1972-1974).

⁴ Inicialmente instituído como Conselho, em 1955, pela Lei estadual nº 2.431/55, o PLADEP foi denominado de Comissão de Planejamento Econômico do Estado do Paraná em 1962, por meio do Decreto Estadual nº

Rodoviário de 1951 e a criação da Companhia Paranaense de Energia (COPEL), em 1956. Essas iniciativas evidenciam a prioridade do governo ao fomento das infraestruturas e integração regional. A PLADEP é considerada o embrião do desenho institucional para o planejamento no Paraná e, com ela, se desenvolve o consenso entre os profissionais de que a falta de planejamento deveria ser revertida a partir da construção de mentalidade a seu favor como premissa para o desenvolvimento econômico, conforme caracteriza Faria⁵. Isso se evidencia não apenas entre os técnicos da PLADEP, mas nos discursos e ações dos governadores do Paraná, além da formação sistemática de técnicos em cursos ministrados pelo Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM) e pela Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas a Complexos Sociais (SAGMACS), e na composição de equipes de profissionais formados da Universidade Federal do Paraná (UFPR) para elaborar planos diretores de municípios polos determinados pelo Plano de Desenvolvimento do Paraná (PDP), elaborado e entregue em 1963.

Assim, entre as décadas de 1940 e 1950, delinea-se o desenho institucional que se fortaleceu substancialmente na década de 1960 e resultou na sua consolidação na década de 1970, com o Sistema Estadual de Planejamento. O que se verifica no Paraná se alinha à institucionalização do urbanismo no Brasil cujo ciclo ocorreu em cinco décadas, de 1930 a 1979, segundo Feldman⁶.

A pesquisa parte da análise documental, com levantamento de planos, relatórios e legislação em diversos acervos, em direção ao conteúdo teórico. Destacamos a continuidade do processo de institucionalização do planejamento territorial no Paraná, abordando a fase embrionária do seu desenho institucional, as tentativas de articulação entre as escalas nacional, estadual e municipais nas décadas de 1960 e 1970, e a consolidação do Sistema Estadual de Planejamento.

A fase embrionária do desenho institucional do planejamento territorial paranaense

Nos anos 1950 o café passou a ser o principal produto de exportação, com a produção do Paraná ultrapassando a de São Paulo que, neste momento, obtinha um significativo desenvolvimento industrial. A expansão do território na cultura cafeeira completou-se no final da década de 1950 e os novos investimentos no setor passaram a ser menores em relação à renda gerada. Todavia, o estado do Paraná não encontrava alternativas para investimentos em outros setores da economia diante de um quadro de carência de infraestruturas e da insignificância do setor secundário. A precariedade das vias de comunicação, bem como a baixa produção de energia elétrica, o desparalhamento dos

8834/62. Na sua súmula, o Decreto reorganiza a Secretaria de Estado dos Negócios do Governo – SENG, da qual fazem parte a PLADEP e a Diretoria Central do Orçamento – DCO, entre outras reestruturações.

⁵ FARIA, Rodrigo – O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria. C. S. (Org.). **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960**. São Paulo: Annablume, 2019.

⁶ FELDMAN, Sarah – Um ciclo de institucionalização do urbanismo no Brasil. In FELDMAN, Sarah. **Instituições de urbanismo no Brasil 1930-1979**. São Paulo: Annablume, 2021.

portos, a falta de armazéns e silos, entre outros, levou à tendência para evasão da renda do Estado para outros centros do país⁷.

A falta de integração viária do território paranaense reforçava a relação do norte do estado com as economias de São Paulo e Rio de Janeiro. O estado de São Paulo protagonizava a sede dos grandes capitais e do processo de integração produtiva do país, numa relação típica de centro-periferia com os demais estados, em especial com o Paraná, a partir da troca de produtos nacionais paulistas por produção de matérias-primas, levando à manutenção da especialização da estrutura produtiva⁸.

Diante de um território pouco integrado espacial e economicamente, e com relações fragilizadas com a capital Curitiba, os governos estaduais empreenderam um projeto de modernização das estruturas. Além das instituições concebidas no final da década anterior outras foram criadas na década de 1950 e formulou-se o primeiro plano rodoviário de abrangência estadual.

O Plano Rodoviário, de 1951, foi elaborado como alternativa para garantir a unidade a partir da convergência de seus troncos rodoviários para Curitiba. A proposta incorporava todo o território paranaense e evidenciava a capital como referência em uma estrutura hierarquizada em quatro níveis de rodovias distribuídas a partir do eixos norte-sul e leste-oeste (ver figura 1). O plano indica a preocupação e o esforço do recém criado DER/PR em apresentar soluções à articulação territorial. Outra iniciativa que revela a preocupação quanto ao provimento de infraestruturas para o desenvolvimento foi a criação da Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL), em 1954. A empresa estatal foi responsável pela consolidação da eletrificação paranaense e se estruturou rapidamente incorporando órgãos e centralizando funções.

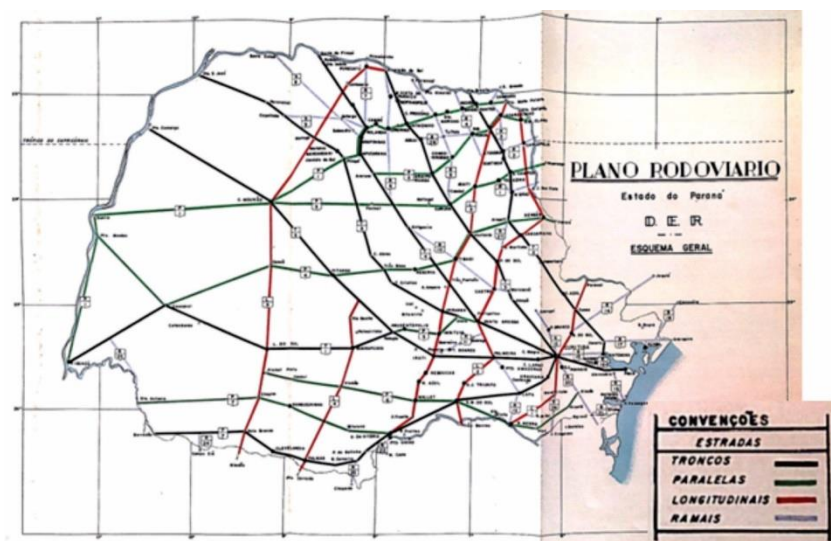


Figura 1 – Esquema geral do Plano Rodoviário de 1951. PARANÁ. Departamento de Estadual de Rodagem. Curitiba: DER, 1951.

⁷ PADIS, Pedro. **Formação de uma Economia Periférica: o caso do Paraná**. São Paulo, SP: Hucitec, 1981.

⁸ TRINTIN, Jaime. **A nova economia paranaense 1970-2000**. Maringá: Eduem, 2006.

Tais ações se relacionam ao projeto de desenvolvimento, que visava substituir as importações por meio da industrialização, evitando a evasão de renda ocorrida com a monocultura cafeeira e com a importação de produtos manufaturados industrializados de outros estados, principalmente de São Paulo⁹. Gomes¹⁰ analisa que a ideologia desenvolvimentista marcou o período de 1950-1960 no Paraná, na qual o desenvolvimento seria alcançado por meio do planejamento governamental e pelas políticas voltadas para a industrialização.

Segundo Izepão¹¹, o planejamento governamental no Paraná que ocorreu em meados da década de 1950 refletiu as novas formas de ação assumidas pelo Estado brasileiro a partir da década de 1930. O planejamento foi tido como uma modalidade fundamental após a execução do Programa de Metas e a primeira instituição criada para subsidiar as tentativas de planejamento das ações estaduais, segundo Izepão¹², foi a PLADEP. A instituição contou com orientações do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE), possuía forte base desenvolvimentista e fundamentou-se em estudos e diagnósticos¹³, de acordo com as diretrizes nacionais, no intuito de elaborar Plano de Desenvolvimento Econômico do estado do Paraná. Apesar de não ter sido realizado, assumiu o papel de instituição de pesquisa e informação em vez de órgão planejador, influenciando órgãos e meios acadêmicos e empresariais¹⁴ (Izepão, 2013).

A partir da PLADEP se passa a construir a mentalidade a favor do planejamento para o desenvolvimento. Neste momento, observamos um claro alinhamento da PLADEP com a atuação das assistências técnicas de instituições externas às administrações governamentais, em voga no cenário do planejamento urbano nacional. Os cursos realizados pelos técnicos da PLADEP, tanto no IBAM quanto na SAGMACS e no *Institut de Formation en vue du Développement Harmonisé* (IRFED), demonstram a preocupação quanto à abordagem de diferentes escalas de planejamento, da estadual e da municipal, e no consenso de que o "...ideário do planejamento se tornou indissociável das estratégias de desenvolvimento"¹⁵. Além disso, para o IBAM, o planejamento deveria ser o instrumento de descentralização e

⁹ AUGUSTO, Maria – **O Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista**. São Paulo: Símbolo, 1978.

¹⁰ GOMES, Carlos A. F. – **Planejamento e industrialização em regiões periféricas: as ideias da CEPAL no Projeto Paranaense de Desenvolvimento**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. 231f. Tese de História Social.

¹¹ IZEPÃO, Rosalina – **O Planejamento governamental no Paraná. Economia, estado e política econômica**. Maringá/PR: Eduem, 2013.

¹² *ibid.*

¹³ Autores destacam os estudos da Comissão Brasil – EUA (CMBEU), entre 1951-1953; e do Grupo Misto BNDE-CEPAL, de 1953.

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ FELDMAN, Sarah – Um ciclo de institucionalização do urbanismo no Brasil. In FELDMAN, Sarah. **Instituições de urbanismo no Brasil 1930-1979**. São Paulo: Annablume, 2021, p. 49.

de abordagem dos problemas urbano-regionais dos municípios cuja articulação com o planos nacionais (e estaduais) seria fundamental¹⁶

Os estudos da PLADEP reiteravam a necessidade de industrialização do Estado, justificavam que a evasão da renda da cafeicultura para São Paulo ocorria devido à importação de produtos manufaturados com maior valor agregado do que o dos produtos primários exportados pelo Paraná, e confirmavam que grande parte das safras de café continuava escoando pelo Porto de Santos e não pelo Porto de Paranaguá. Além disso, os prognósticos técnicos indicavam a tendência ao declínio da cafeicultura no Estado e alertavam para as suas consequências¹⁷.

A partir de 1960, com a criação da Companhia de Desenvolvimento Paranaense (CODEPAR), as ações para o planejamento territorial se fortalecem. Além da institucionalidade, a articulação entre as escalas de planejamento se evidenciam, tanto territorialmente quanto entre os níveis de governo.

A articulação das escalas do planejamento territorial, do estadual para o urbano-regional

A década de 1960 foi o período em que os debates e os estudos sobre a economia paranaense foram mais férteis e era consenso entre os técnicos das instituições e os governantes que a intervenção do Estado deveria ocorrer de maneira tanto indireta como direta. Indiretamente, a ação asseguraria a infraestrutura para instalação de indústrias e, diretamente, forneceria subsídios a elas por meio de um órgão centralizador e financiador, qual seja: a CODEPAR, criada em 1962¹⁸.

Augusto¹⁹ afirma que, apesar do “projeto de desenvolvimento paranaense” já se evidenciar principalmente nos estudos do PLADEP, explicita-se somente no início da década de 1960, na gestão de Ney Braga²⁰ (1961-1965). O projeto defendia a ação direta do aparelho estatal para o desenvolvimento do Paraná, por meio da industrialização, que seria alcançado “...através de sua ação modernizante, racional e dinâmica”²¹. Tanto a PLADEP como a

¹⁶ FARIA, Rodrigo – O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria. C. S. (Org.). **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960**. São Paulo: Annablume, 2019.

¹⁷ IZEPÃO, Rosalina – **O Planejamento governamental no Paraná. Economia, estado e política econômica**. Maringá/PR: Eduem, 2013.

¹⁸ GOMES, Carlos A. F. – **Planejamento e industrialização em regiões periféricas: as ideias da CEPAL no Projeto Paranaense de Desenvolvimento**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. 231f. Tese de História Social.

¹⁹ AUGUSTO, Maria – **O Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista**. São Paulo: Símbolo, 1978, p. 26, aspas da autora).

²⁰ Ney Amintas de Barros Braga elegeu-se e ao governo do Estado pelo PDC – Partido Democrata Cristão – assumindo o cargo em 1961 no qual permaneceu até 1965. Em um segundo mandato, assumiu a chefia do executivo estadual entre 1979 e 1982.

²¹ *ibid*, p. 26.

CODEPAR surgem como o resultado da influência das ideias da CEPAL junto aos governadores e suas equipes de técnicos²².

A CODEPAR foi criada pela Lei nº 4.529, de 12 de janeiro de 1962, que instituiu, também, o Fundo de Desenvolvimento Econômico (FDE). Ao administrar este Fundo, as funções da CODEPAR seriam a suplementação de recursos para infraestrutura do Estado, como incremento da rede viária e da energia elétrica, o financiamento das atividades industriais e a elaboração de projetos que permitissem a ação do governo sobre a realidade paranaense²³. Segundo Gomes²⁴, além dos investimentos em infraestrutura por meio de recursos extra-orçamentários em energia e transporte, a CODEPAR deveria coordenar o processo de industrialização e realizar estudos sobre as potencialidades presentes e futuras. Em 1968, a CODEPAR foi convertida a Banco de Desenvolvimento do Paraná (BADEP) com possibilidades ampliadas de destinação de recursos para setores estruturantes.

Foi por meio da CODEPAR que, no ano de 1963, o governo paranaense contratou a equipe da SAGMACS para formular o PDP, que representou a organização das metas e das ações do governo Ney Braga. A SAGMACS, como órgão de consultoria, investigava a realidade paranaense desde a década de 1950, realizando levantamentos e estudos para a Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguai (CIBPU), entre 1953 e 1958. Mas foi a partir da criação da CODEPAR que a consultoria organizou as ações do Estado por meio de um plano, incidindo sobre aspectos que se colocavam reiteradamente em diversos meios, como a necessidade de integração do território e a industrialização. A participação da SAGMACS evidencia a inserção do Paraná no contexto nacional de crença no planejamento regional e no desenvolvimento subsidiado pelo Estado.

Entre fevereiro e outubro de 1963, a equipe da SAGMACS prestou assessoria para elaboração de programas, que, segundo o PDP, deveriam ser revisado periodicamente, visando adequação entre as ações do governo e da comunidade paranaense. Reconhecendo a falta de integração do território, o PDP, com vigência no período de 1964 a 1970, indicou a reorganização física do estado do Paraná, enfatizando as necessidades e as possibilidades de desenvolvimento de cada região e o fortalecimento da capital, Curitiba. Além disso, apresentou propostas para o desenvolvimento social e econômico, além do estudo para a reorganização do Serviço Público do Estado. (ver figura 2).

²² ibid.

²³ ibid.

²⁴ GOMES, Carlos A. F. – **Planejamento e industrialização em regiões periféricas: as ideias da CEPAL no Projeto Paranaense de Desenvolvimento**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. 231f. Tese de História Social.

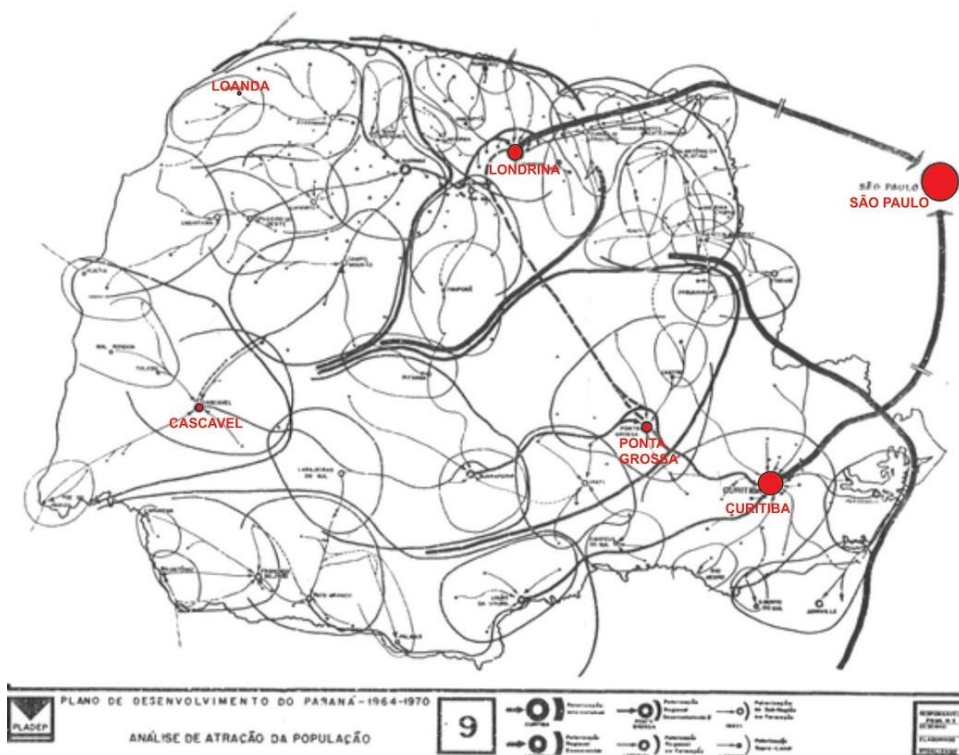


Figura 2 – Análise da atração da população. Prancha 9. Adaptado de PARANÁ. Governo do Estado – **Plano de Desenvolvimento do Paraná**. Documento preliminar elaborado pela SAGMACS. Curitiba: CODEPAR e PLADEP, 1963.

Apesar de não ter sido implantado completamente, e, para Izepão²⁵ “...nunca chegou a ser implantado institucionalmente...”, Ney Braga encaminhou políticas que se baseavam nos investimentos contidos no Plano “...os quais ainda na atualidade constituem pilares da base produtiva paranaense, sobretudo os ligados à infraestrutura energética e de transportes e comunicações” .

A proposta de integração territorial do PDP se baseou na teoria dos “polos de desenvolvimento” dos geógrafos François Perroux e Charles Boudeville para o desenvolvimento regional. As ações se efetivaram a partir do planejamento dos municípios sede das regiões e sub-regiões e repercutiu na elaboração de planos diretores para municípios tidos como polos regionais, como Maringá (1968), Londrina (1968), Cascavel (1968), Campo Mourão/Umuarama (1967) e Apucarana (1967), entre outros. Além disso, em 1967, houve a elaboração de planos de integração rodoviária municipal a partir de regiões de planejamento definidas no PDP, como o da região de Campo Mourão (Região 8-A) e Umuarama (Região 8-B); e o da região Londrina (Região 6-A) e Apucarana (Região 6-B).

²⁵ IZEPÃO, Rosalina – **O Planejamento governamental no Paraná. Economia, estado e política econômica**. Maringá/PR: Eduem, 2013. p. 79).

As leis dos planos indicavam a criação de escritórios técnicos de planejamento ou, como aparece no plano diretor de Maringá, de “sistema local de planejamento”. Apesar dos escritórios terem sido efetivados em lei em grande parte dos municípios polos regionais e sub-regionais, pouco se registrou sobre as suas trajetórias e sobre a implementação dos sistemas locais de planejamento. E, embora tenham sido formados diante de um contexto de investimento no planejamento local e, por vezes, de primeira tentativa de institucionalização do planejamento urbano nas administrações municipais, suas existências foram breves. A exceção, certamente, foi o Instituto de Pesquisa e de Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) criado em 1965, que possui notável protagonismo sobre as ações urbanas em Curitiba até os dias atuais.

A criação de escritórios técnicos era recomendada pelo IBAM. Com o patrocínio da CODEPAR, o IBAM ministrou cursos de formação de equipes que formulariam os planos diretores dos municípios do Paraná. As aulas eram ministradas na UFPR e a primeira turma ocorreu em 1966. O modelo para os escritórios baseava-se na estrutura do IPPUC, recentemente implantado. A ideia era reproduzir o modelo do IPPUC em cada cidade para implementar os planos diretores.

A criação dos sistemas locais e escritórios técnicos de planejamento se alinha à conveniência de “descentralizar o processo de planejamento”, pois os órgãos de planejamento se vinculavam às capitais e não se relacionavam às condições locais de inúmeros municípios menores²⁶. Segundo o autor, se perseguia a eficiência técnica e a maior participação local no planejamento.

A consolidação da institucionalização do planejamento urbano no Paraná

Faria²⁷ avalia que na administração federal do período do regime militar foram criadas diversas instituições que se relacionavam ao urbano. O autor aponta uma continuidade com os períodos anteriores no processo de institucionalização desses setores, apesar da ruptura política ocorrida em 1964. Os debates profissionais sobre o tema se mantiveram e a articulação entre as concepções sobre o desenvolvimento nacional e o planejamento municipal se evidenciou²⁸.

No Paraná, as políticas estaduais empreendidas na década de 1970 salientaram o esforço do governo estadual em articular a sua política de desenvolvimento econômico e o planejamento urbano e regional. O investimento no planejamento urbano ocorria desde a década de 1960, afirmado na elaboração e aprovação de planos urbanos e regionais subsidiados pelo estado, o que também se verificou na década seguinte. Essa situação nos

²⁶ MELLO, 1995 *apud* FARIA, Rodrigo – O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria. C. S. (Org.). **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960**. São Paulo: Annablume, 2019, p. 44.

²⁷ *ibid.*

²⁸ *ibid.*

leva a perseguir a tese, destacada por Faria²⁹, de que, no âmbito federal, na década de 1960, “...uma questão municipal é objeto-finalidade de toda política nacional de desenvolvimento”. Segundo o autor, a articulação com campo do planejamento urbano deveria ser imprescindível nas relações macroeconômicas. Embora Faria³⁰ se referisse ao embate ocorrido à época no processo de consolidação de institucionalização federal e das disputas por hegemonias sobre o planejamento urbano, aludindo às dimensões de sua necessidade e de consenso entre os técnicos, no caso do Paraná, é flagrante o alinhamento em relação às ações planejadoras no nível federal. Isso é evidente não somente nas políticas territoriais, mas também no esforço para articulação entre economia e planejamento urbano que prevaleceu em relação à determinação financeira, conforme analisa Faria³¹ ao tratar da institucionalização federal após o ano de 1966, considerado pelo autor como momento de inflexão em relação ao período anterior.

Os anos de 1970 são especialmente significativos no que se refere ao planejamento territorial no estado do Paraná vinculado ao momento de grande transformação da sua base econômica.

A modernização e a diversificação agrícola e os incentivos à industrialização ocorridos nessa década definiram a organização do que viria a ser o Paraná moderno. No âmbito das políticas federais, os primeiros anos da década de 1970 foram marcados pela criação da Região Metropolitana de Curitiba (1973) e o início da construção da Usina de Itaipu (1974/1975), no município de Foz do Iguaçu, localizado na fronteira com o Paraguai. Somado a isso, algumas cidades do interior do estado se consolidaram como centros de atividades econômicas e de atendimento de serviços. A essas cidades foram destinados subsídios federais para habitação e infraestrutura a partir de programas relacionados ao I e II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND). Os programas foram vinculados a políticas estaduais para a estruturação do território, em especial a Política de Desenvolvimento Urbano do estado do Paraná (PDU/PR), apresentada no ano de 1973, coordenada pelo Sistema Estadual de Planejamento, instituído no mesmo ano.

O objetivo da PDU/PR era propor alternativas para o equilíbrio entre os centros urbanos mais dinâmicos que, naquele momento, se configuravam em torno da capital, Curitiba, nas centralidades compostas por Maringá e Londrina, nas existentes entre Cascavel e Guaíra e entre Cascavel e Foz do Iguaçu. Essas três centralidades formaram eixos principais em um sistema tripolar a Leste, Norte e Oeste do estado. O eixo leste englobou cidades localizadas entre a capital e o litoral e o eixo norte abarcou as cidades de Maringá, Londrina, incluindo as suas adjacências e outras cidades entre elas. Ademais, despontavam a Oeste e a Sudoeste as regiões consideradas como áreas de potencialidade econômica, cujo eixo era representando por Cascavel, Toledo, Guaíra e Foz do Iguaçu. Antes da construção da Usina de Itaipu, este município foi considerado hierarquicamente inferior a Guaíra. Tanto Foz do Iguaçu quanto Guaíra são municípios localizados na fronteira com o Paraguai, sendo o

²⁹ ibid.

³⁰ ibid.

³¹ ibid.

primeiro inserido no extremo Oeste do Paraná e o segundo a Noroeste. Ambos os municípios configuraram, juntamente com Cascavel e Toledo, o eixo oeste (ver figura 3).

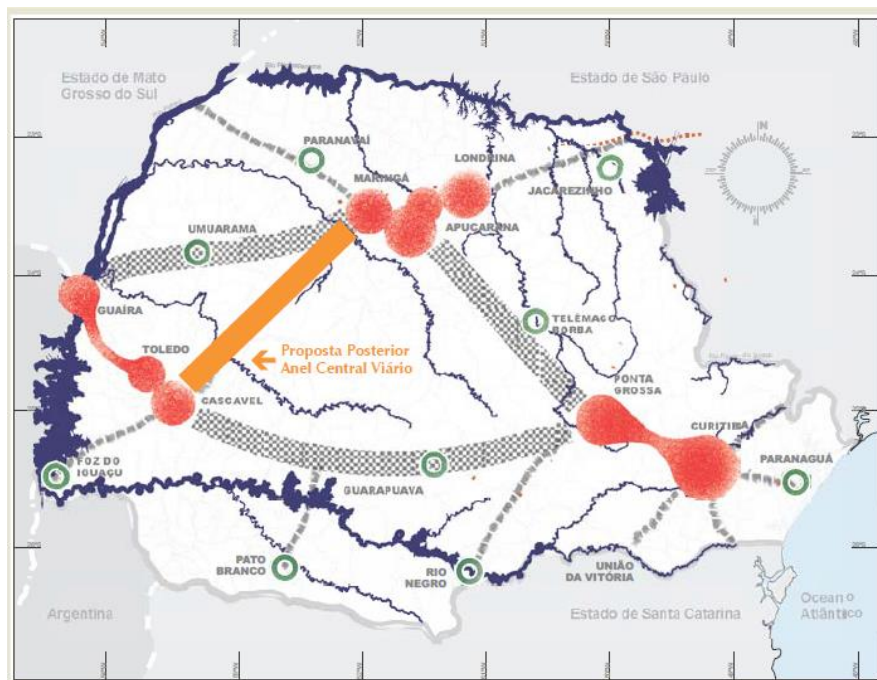


Figura 3 – Sistema tripolar da Política de Desenvolvimento Urbano do Paraná. In CASTRO NETO, Vicente – Paraná: políticas urbanas, metropolização e humanização das cidades, visão sob o enfoque territorial. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, nº 122 (2012), p.123-145

Evidenciamos a importância do campo do planejamento urbano no âmbito do planejamento estadual, alinhado às diretrizes para o planejamento nacional. Consideramos a análise de Faria sobre a “...tríade conceitual estruturada na *instituição*, no *sistema* e no *plano*”³², que ocorreu a partir de 1966 nas ações governamentais nacionais e que “...indicam a relevância do campo do planejamento urbano na formulação do planejamento nacional”³³. A partir disso, nosso pressuposto é de que o contexto levantado pelo autor também está presente nas ações estaduais na década de 1970. A aproximação à “tríade conceitual” nacional ocorre por meio da consolidação do Sistema Estadual de Planejamento formulado a partir de órgãos descentralizados, os Grupos de Planejamento Setorial (GPS) instituídos nas Secretarias de Estado, com a criação da Secretaria de Estado Extraordinária de Planejamento e da Coordenação de Planejamento; do Instituto Paranaense de

³² FARIA, Rodrigo – O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria. C. S. (Org.). **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960**. São Paulo: Annablume, 2019, ao citar STEINBERGER (1976, p. 65), se refere ao Sistema Nacional de Planejamento do Desenvolvimento Local Integrado (SNPDLI) e a três documentos básicos para sua organização, quais sejam: o Plano Decenal, o decreto de criação do SERFHAU (n.59.917) e o decreto de criação do Ministério do Interior (n.200/1967).

³³ Ibid, p. 50, grifo do autor.

Desenvolvimento Econômico e Social (IPARDES); e da Política de Desenvolvimento Urbano (PDU/PR), todos instituídos entre 1972 e 1973.

As bases lançadas nas décadas de 1950-1960 se refletem na institucionalização do Sistema Estadual de Planejamento, que se concretiza relacionado aos objetivos do I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND), estabelecido em 1971 para vigorar entre os anos de 1972 e 1974. O Programa de Integração Nacional (PIN) foi a alternativa do I PND no que tange à sua política territorial, a qual, em linhas gerais, atribui a base para o progresso econômico aos centros de crescimento regional³⁴. No Centro-Sul do Brasil o plano do governo visava, entre outras ações, incentivar os polos agrícola-industriais regionais.

As políticas territoriais estaduais se vincularam aos objetivos do II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), da Comissão Nacional de Regiões Metropolitanas e Política Urbana do Ministério de Planejamento (CNPU), por meio do Programa Nacional de Apoio às Capitais e Cidades de Porte Médio (PNCCPM) criado para dinamizar áreas e criar centros de desenvolvimento. As cidades escolhidas para constituírem polos pelo PNCCPM foram Londrina, Maringá, Cascavel, Ponta Grossa, Paranaguá e Guarapuava. Excetuando-se a última, as cidades também compunham os eixos definidos na PDU/PR e receberiam incentivos para se consolidarem em núcleos. Essas cidades já tinham sido identificadas como polos de regiões homogêneas na década precedente, a partir do PDP, e já possuíam seus planos diretores antes de se iniciar a década de 1970.

Entre 1976 e 1986, as cidades receberam significativos subsídios, por meio da atuação do Banco Nacional de Habitação (BNH), com os programas habitacionais e de infraestrutura que transformaram o seu território. Conforme afirma Reolon³⁵, a partir de 1977, as ações de planejamento do governo do Paraná alinharam a sua estratégia de desenvolvimento territorial ao II PND e ao PNCCPM, que previam a “desconcentração das atividades econômicas em direção às cidades de porte médio do estado”. Todavia, as ações públicas no território guardam aspectos contraditórios, já que os investimentos nas centralidades acentuaram as desigualdades, com efeitos perversos refletidos na periferação, na ampliação sistemática dos perímetros urbanos, nas conurbações, entre outros, ratificando uma urbanização excludente.

Considerações finais

A década de 1970, além de ser considerada um período de grande transformação do território paranaense, resultante de processos de alteração de sua base econômica, assistiu à efetivação de ações governamentais voltadas ao planejamento territorial iniciadas nas décadas precedentes. Embora o ciclo de institucionalização do planejamento territorial paranaense se inicie mais tardiamente em relação ao nacional, ao longo do percurso se estabelece fortemente alinhado às diretrizes deste. A década de 1950, com a criação da

³⁴ PORTUGAL, Rodrigo et al – . História das políticas regionais no Brasil. Brasília: IPEA, 2020.

³⁵ REOLON, Cleverson A. – Colonização e urbanização da mesorregião oeste do Paraná (1940-2000). **RA'E GA**. Curitiba. Vol 13, nº 1 (2007), p.49-57.

PLADEP, foi determinante para este alinhamento. Ao longo da década de 1970, a rede urbana e regional se consolida no Paraná a partir da centralidade exercida especialmente pelos municípios polos, determinados na década precedente, para os quais se destinaram os recursos provenientes dos planos e políticas federais. Os programas voltados para as cidades médias não estacaram o inchaço das grandes cidades, como Curitiba, e nem impediram o fluxo migratório do campo para as cidades e para outros estados. Além disso, promoveram o esvaziamento das urbanidades periféricas pois, apesar da ampliação do número de municípios paranaenses entre 1960 e 1970, diversos deles não tiveram capacidade econômica para avançar no incremento das infraestruturas institucionais, de serviços e de equipamentos públicos e coletivos. Tanto os novos municípios quanto os municípios tradicionais, não considerados médias cidades, perderam sistematicamente sua população para as áreas melhor servidas, como metrópoles e cidades médias.

Bibliografia

AUGUSTO, Maria H. **O Intervencionismo estatal e ideologia desenvolvimentista**. São Paulo: Símbolo, 1978.

CASTRO NETO, Vicente – Paraná: políticas urbanas, metropolização e humanização das cidades, visão sob o enfoque territorial. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, nº 122 (2012), p.123-145.

FARIA, Rodrigo – O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria. C. S. (Org.). **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960**. São Paulo: Annablume, 2019.

FELDMAN, Sarah – Um ciclo de institucionalização do urbanismo no Brasil. In FELDMAN, Sarah. **Instituições de urbanismo no Brasil 1930-1979**. São Paulo: Annablume, 2021.

GOMES, Carlos A. F. – **Planejamento e industrialização em regiões periféricas: as ideias da CEPAL no Projeto Paranaense de Desenvolvimento**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. 231f. Tese de História Social.

IZEPÃO, Rosalina – **O Planejamento governamental no Paraná. Economia, estado e política econômica**. Maringá/PR: Eduem, 2013.

LEÃO, Igor– **O Paraná nos anos setenta**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1986. Dissertação de Mestrado em Ciência Econômica.

PADIS, Pedro – **Formação de uma Economia Periférica: o caso do Paraná**. São Paulo, SP: HUCITEC, 1981.

PARANÁ. Governo do Estado – **Plano de Desenvolvimento do Paraná**. Documento preliminar elaborado pela SAGMACS. Curitiba: CODEPAR e PLADEP, 1963.

PARANÁ. Departamento de Estadual de Rodagem – Plano Rodoviário de 1951. Curitiba: DER, 1951.

PORTUGAL, Rodrigo et al – **História das políticas regionais no Brasil**. Brasília: IPEA, 2020.

REOLON, Cleverson A. – Colonização e urbanização da mesorregião oeste do Paraná (1940-2000. **RA'E GA**. Curitiba. Vol 13, nº 1 (2007), p.49-57.

TRINTIN, Jaime G. **A nova economia paranaense 1970-2000**. Maringá: Eduem, 2006.

Urbanização e infraestrutura no interior do Brasil: um estudo sobre Anápolis, Goiás, no início do século XX

M. Lucas Gabriel Corrêa Vargas

Universidade de Brasília

(Laboratório de Estudos da Urbe, Grupo de pesquisa Topos: Paisagem, Projeto e Planejamento)

lucascvargas@hotmail.com

Carolina Pescatori Candido da Silva

Universidade de Brasília

(Laboratório de Estudos da Urbe, Grupo de pesquisa Topos: Paisagem, Projeto e Planejamento)

pescatori@unb.br

Resumo: Este capítulo tem como objetivo realizar uma leitura histórica do processo de urbanização de uma cidade do interior do Brasil, Anápolis, no estado de Goiás, no início do século XX. Sabendo-se que a historiografia do urbanismo do Brasil focou de forma excessiva na análise do processo de urbanização da região litorânea e das capitais, o presente trabalho traz como contribuição a problematização da urbanização da hinterlândia brasileira a partir do caso de Anápolis, procurando destacar suas especificidades e limitações. A pesquisa utilizou-se da historiografia urbana de Anápolis, além de extensa pesquisa no Acervo Físico e Digital do Museu Histórico de Anápolis, além do Centro de Pesquisa e Documentação da Câmara Municipal, incluindo registros de projetos e obras de infraestrutura urbana, além de jornais locais.

Palavras-chave: Urbanização, Infraestrutura, Interior, Brasil, Anápolis

Introdução

Este capítulo tem como objetivo realizar uma leitura do processo de urbanização de uma cidade do interior do Brasil, Anápolis, no estado de Goiás, durante o início do século XX. Sabendo-se que a historiografia do urbanismo do Brasil possui uma vasta bibliografia a respeito da urbanização e das práticas urbanísticas da região litorânea e das capitais¹, o presente trabalho traz como contribuição uma leitura histórica do processo de urbanização da hinterlândia brasileira a partir do caso de Anápolis, hoje uma cidade média de grande relevância regional localizada entre Brasília, capital nacional, e Goiânia, capital de Goiás. Para tanto, a pesquisa utilizou-se da historiografia urbana de Anápolis, além de extensa pesquisa nos Acervos Públicos da cidade, incluindo registros de projetos e obras de infraestrutura urbana, além de jornais locais.

Em Anápolis, assim como em diversas cidades médias do Centro-Oeste brasileiro, a urbanização foi uma consequência do aumento populacional ocorrido de forma paulatina desde o início do século XX. O êxodo rural contribuiu para que a população rural se fixasse na cidade, além do crescente número de imigrantes de outros estados e países e, havendo um número maior de habitantes na porção urbana, as demandas decorrentes desses aumentos impactaram o núcleo urbano.

Diferentemente das grandes cidades que buscaram soluções técnicas para a expansão urbana através dos Planos Urbanos, nos quais permeavam as questões de salubridade e saneamento, além da implementação de infraestruturas e ajardinamento de parques e praças, nas cidades do interior, como era o caso de Anápolis a organização do espaço ainda era foco das ações.

A divisão tradicional de quadras, lotes e vias foi utilizada para organizar e trazer feições urbanas, porém a sensação de urbanidade era pouco atingida, visto que não haviam condições de alcançar a mesma qualidade das obras executadas nas capitais, além da própria vida e rotina urbana serem distintas. As obras buscavam, além do ordenamento do espaço, um embelezamento dessas feições, com a intenção de alcançar os melhoramentos, de acordo com o capital disponível, sendo muitas vezes a iniciativa privada a provedora de tais recursos.

A ocupação do interior do Brasil e a intensificação da urbanização em Anápolis

O final do século XIX e o início do século XX foram marcados por processos de ampliação da ocupação territorial da hinterlândia brasileira por meio de importantes políticas públicas de dinamização e consolidação territorial, marcadamente a partir da proclamação da República (1889), mas especialmente a partir de meados do século XX. Naquele momento, a urbanização ainda se concentrava excessivamente no litoral e regiões próximas, o que levou o recém-instituído governo federal a incentivar planos e estratégias de ocupação, estimulando “ações de colonização e ocupação territorial e

¹ LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil, 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999

pelas economias agrárias da pequena propriedade no sul do país, e do café, no sudeste”², com o conseqüente fortalecimento de núcleos existentes, como é o caso de Anápolis, mas também com a criação de novos núcleos urbanos e cidades novas.



Figura 1. Mapa da população do Brasil conforme censo de 1920. Fundação Rockefeller.
Fonte: Casa de Oswaldo Cruz, 2022. Disponível em: <<http://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/ujc8e>>

A ocupação do Centro-Oeste brasileiro esteve ligada à mineração, que ali ocorreu desde o século XVIII até o início do século XIX, com destaque para os estados de Goiás e Mato Grosso. No entanto, foi muito menos intensa e qualificada do que em Minas Gerais, sendo majoritariamente de ouro de aluvião, que tinha baixa produtividade e demandava frequentes deslocamentos para novas áreas, dispersas pelo território. Assim, a mineração nesses estados atraiu menos pessoas, que se fixaram em núcleos espalhados³. A atividade de mineração era acompanhada pela pecuária e pela lavoura de subsistência. A pecuária acabou por estimular a ocupação do território por fazendas ligadas aos núcleos mineradores e, segundo Roberto Simonsen³, apoiou a ocupação do território e estimulou a formação de importantes rotas de comércio no interior do país, como foi o caso de Anápolis.

Anápolis, localizada a cerca de 150 Km de Brasília, tem, historicamente, a função de entreposto comercial e centro de distribuição de mercadorias, justamente devido à sua localização geográfica. Entretanto, há cerca de um século assemelhava-se a qualquer

² TREVISAN, Ricardo ; PESCATORI, CAROLINA ; CRUZ, L. S. F. ; MOTA, A. F. R. ; SOUSA, G. B. ; PEREIRA, L. B. ; CORREIA, L. A. ; PEREIRA, P. H. M. ; FIGUEIREDO, A. R. B. ; FIGUEIRA, A. C. A. ; ABRAO, C. L. ; CAMARGO, L. R. T. ; MARTINS, T. L. S. ; FIALHO, A. R. ; LACERDA, L. A. ; REIS, T. R. . Fazer por Atlas: Cidades Novas. In: Paola Berenstein Jacques; Margareth da Silva Pereira. (Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico: Modos de Fazer**. 1ed.Salvador: EdUFBA, 2019, v. II, p. 152-223.

³ GUIMARÃES, E. N., LEME, H. J. de C. **Caracterização histórica e configuração espacial da estrutura produtiva do Centro-Oeste**. In: HOGAN, D. J. et al. (orgs.). Migração e ambiente no Centro-Oeste. Campinas: UNICAMP, 2002.

outra cidade do interior do Brasil. Emancipada em 1907⁴ surgiu a partir da intenção de um pequeno grupo de devotos de Nossa Senhora de Santana, cuja doação de terras para a construção de uma capela, atraiu paulatinamente moradores e comerciantes, que tornaram a localidade a cada ano mais atrativa para o comércio. A estreita relação entre o comércio e a ocupação urbana de Anápolis foi relatada pelos autores que descrevem a história da cidade, sempre se dando destaque para atuação dos comerciantes locais no financiamento das melhorias urbanas necessárias.

O interior de Goiás foi historicamente considerado como um inóspito e atrasado sertão. ⁵ afirma que o estigma da decadência-atraso atribuído ao sertão goiano teria se iniciado a partir dos relatos dos viajantes naturalistas que atravessaram essa região no início do século XVIII e a consideraram inóspita. De fato, a região teve pouca dinâmica econômica e populacional depois de findado o ciclo de ouro⁶. No entanto, o isolamento dos arraiais de mineração começou a ser superado no início do século XX com a chegada da Estrada de Ferro Goyaz (EFG) nas cidades do Sul do estado. A EFG (figura 2) começou a ser construída em 1912 e viria a conectar a cidade mineira de Araguay, ponto final das importantes ferrovias da Companhia Mogiana de Estrada de Ferro (CMEF) e da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM), até Anápolis⁷. No entanto, a tão esperada ferrovia só chegou em Anápolis em 1935, enquanto seu crescimento populacional e consolidação como entreposto comercial regional já havia se consolidado.

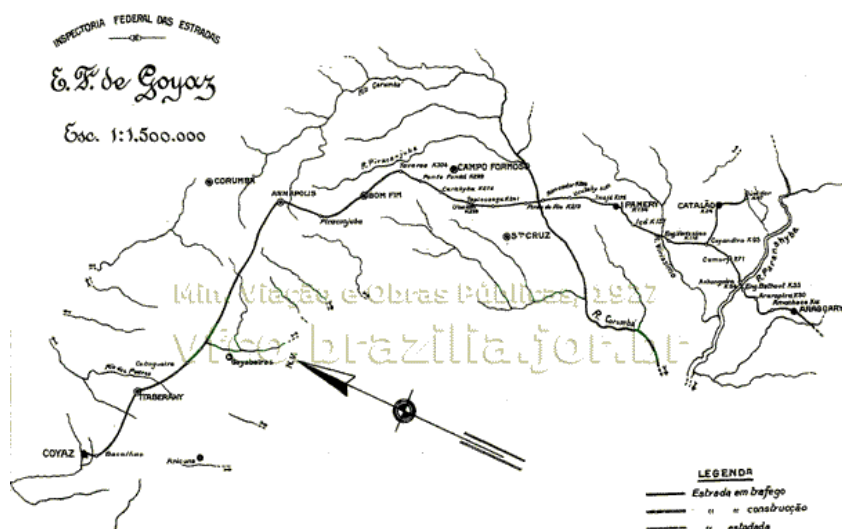


Figura 2: Mapa da Estrada de Ferro Goyaz. Fonte: Centro-Oeste, 2022. Disponível em: <<http://vfcobrazilia.jor.br/ferrovias/mapas/1927-Estrada-Ferro-Goiias.shtml>>

⁴ O Arraial de Santana das Antas, como era conhecida a cidade de Anápolis, foi emancipado em 1907 através do desmembramento de parte do território de Pirenópolis, anteriormente denominada Arraial de Meia Ponte.

⁵ CHAUL, Fayad Nars. **Caminhos de Goiás. Da construção da decadência aos limites da modernidade.** Goiânia : Ed. Da UFG. 2 ed. 2001. 253 p.

⁶ MONTAGNHANI, Bruno Astolphi, LIMA, Jandir Ferrera de. Notas Sobre o Desenvolvimento do Centro-Oeste e a Economia Brasileira. **Revista de Estudos Sociais** - Ano 2011, No. 26, Vol. 13. p.157-173.

⁷ MARINHO, Rômulo Hemilton Rocha, DANTAS, Dallys. A formação da Estrada de Ferro Goiás e a urbanização no Sudeste Goiano na primeira metade do século XX. **Ateliê Geográfico** - Goiânia-GO, v. 11, n. 3, dez./2017, p. 213-234.

A imigração, que já ocorria desde o final do século XIX, se intensificou nas três primeiras décadas do século XX. Primeiro, com a vinda dos migrantes de Minas Gerais e do Nordeste, e depois com estrangeiros, principalmente do Líbano. A relação dos libaneses com o comércio local é muito forte, visto que a colônia síria fundou a maior parte das casas comerciais de Anápolis entre as décadas de 1910 a 1930. É certo que desde o século XIX haviam estabelecimentos comerciais no arraial⁸, sendo que a comercialização dos produtos ocorria dentro das casas. Geralmente os ambientes voltados para a rua funcionavam como armazéns e os demais ambientes funcionavam como residências. Na década de 1910 é que seriam construídas as primeiras edificações efetivamente comerciais.

Nesse período, ainda não havia um departamento especificamente voltado às questões urbanas, que eram tratadas de forma geral pela própria Intendência Municipal. Até a década de 1920 a Intendência Municipal realizou poucas melhorias urbanas, como eram chamadas as obras de infraestrutura⁷. A maior parte das obras relacionava-se à arborização de praças, aberturas de vias ou pequenos serviços de tapa buracos e correção de valas. Nesse período muito próximo do início do século o saber técnico urbanístico era pouco difundido nas cidades do interior, sendo que havia muitas dificuldades para a execução de qualquer obra, devido à falta de mão de obra com experiência, ferramentas e maquinários. As obras de aberturas de vias, por exemplo, eram executadas com ajuda de animais e carroças.

Os autores ainda afirmam que foi a partir da década de 1920 que se iniciaram as primeiras obras de maior alcance, tais como o abaulamento das vias e a construção de sarjetas nas calçadas. A Intendência executava a macadamização das ruas principais, processo que assentava camadas sobrepostas de pedra, utilizadas como pavimento das vias, havendo também a construção dos passeios elevados. Mesmo assim, relata-se que a poeira era intensa na época da seca, visto que a maioria das ruas ainda não dispunha de pavimentação (figura 3).⁹

⁸ BORGES, Humberto Crispim. **História de Anápolis**. Goiânia: Editora Cerne. 1975, 300p.
FERREIRA, Haydée Jaime. **Anápolis, sua vida, seu povo**. Brasília. 1979, 437p.

MACHADO, Hamilton. **Imagens do comércio anapolino no jornal “o Anápolis” (1930-1960): a construção da Manchester goiana**. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de História da Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009, 183p.

⁹ Capital da poeira ou cidade suja. Essas foram algumas das alcunhas utilizadas em sátiras à cidade de Anápolis devido à falta de pavimentação que acometia a maior parte das ruas, principalmente quando comparada à Goiânia, cujas vias eram em sua maioria pavimentadas.



Figura 3. Rua Desembargador Jayme, centro de Anápolis. Por volta da década de 1920.
Fonte: Anápolis, 2022.

Na década de 1920, a gestão do prefeito Graciano Antônio da Silva teria sido a primeira a realizar obras significativas de pavimentação (figuras 4 e 5). Em um primeiro momento foram executadas as calçadas em pavimentos rígidos de cimento, cujos meio fio eram executados com forma de madeira moldadas in loco. Entre o meio fio e a via era executado o leito carroçável, também de cimento, levemente inclinado, a fim de conduzir a água da chuva, porém, as vias continuavam com a superfície de terra batida.



Figura 4 e 5: Obras de pavimentação de ruas e calçadas, por volta da década de 1920.
Fonte: Anápolis, 2022.

A atuação da Intendência era restrita às intervenções pontuais. Semelhante aos Planos de Embelezamento executados no século XVIII nas capitais, as ações visavam prioritariamente melhorar a aparência local, sem, no entanto, resolver questões como a insalubridade e a falta de moradia. Concentravam-se na região central da cidade e em sua maioria atendiam as questões relacionadas às vias de circulação.

Nessa década, graças às iniciativas e parcerias do capital privado com o município é que a infraestrutura urbana começa a ser executada em maior escala. Em 1924 ocorre a

instalação das primeiras linhas de energia elétrica e do telégrafo em 1926, sendo esses alguns exemplos da parceria entre empresários locais e intendência municipal, na tentativa de melhorar as condições de moradia e também impulsionar o comércio.

A oferta desses serviços também estava restrita à região central. Cerca de metade da população que morava em áreas rurais não tinha acesso a elas. Em relação ao saneamento e ao abastecimento de água, o mesmo ainda era feito por cisternas e sem coleta de esgoto. Apesar dessa aparente precariedade, o comércio ganhava fôlego com a construção de armazéns pelos imigrantes libaneses, consolidando na cidade um pequeno centro comercial ainda no final dessa década.

Entre 1910 e 1930 a população urbana teve um acréscimo significativo¹⁰, iniciando a década de 1930 com mais de 20 mil habitantes. É importante considerar que o território de Anápolis possuía limites mais amplos¹¹ dos que os atuais, sendo que alguns distritos urbanos considerados na contagem dessa população, distava cerca de 20 a 50 km da sede urbana.

As primeiras reformas urbanas

Com a atração populacional no início do século XX, houve uma conseqüente expansão urbana ocupando áreas próximas ao núcleo original da cidade (figura 6). O desenho urbano da área expandida se difere da ocupação inicial que margeava a encosta do córrego e se compunha por vias diagonais, uma vez que os novos bairros foram projetados em quadriculas, tendo regularidade nas quadras e nas vias, promovendo assim a extensão das principais vias de circulação existentes, utilizando ainda as estradas de ligação com as outras cidades como vias principais. As rupturas no traçado ocorrem devido aos limites de fazendas não urbanizadas ou limites geográficos, como morros ou cursos de água.

¹⁰ FRANÇA, Maria de Sousa. A formação histórica da cidade de Anápolis e a sua área de influência regional. In: **Anais do VII Simpósio Nacional – ANPUH**: Belo Horizonte, 2 a 8 de setembro de 1973.

¹¹ Durante as primeiras décadas do século XX, a emancipação de distritos urbanos fez com que o território de Anápolis tivesse uma redução de quase metade da área.

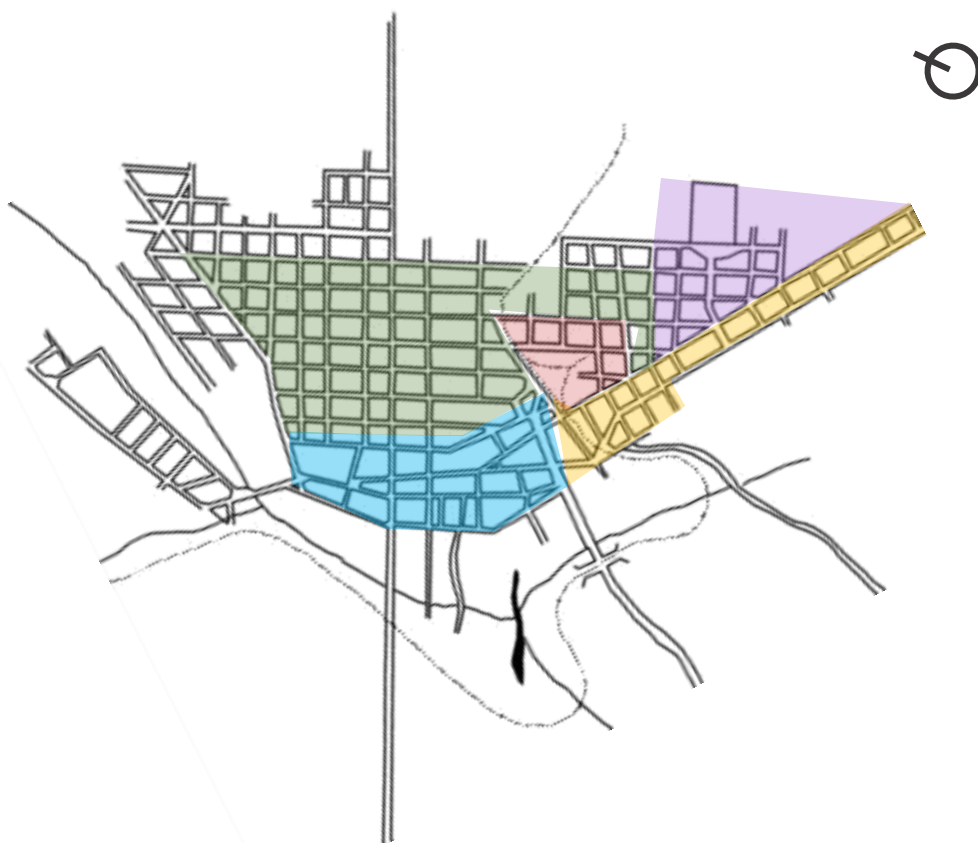


Figura 6. Levantamento Cadastral de 1935, apresentando em azul a ocupação inicial ocorrida entre 1870 a 1907, em verde a expansão entre as décadas de 1910 e 1930, em amarelo a partir de 1930, em vermelho a localização da Estação Ferroviária e em lilás as áreas de ocupação irregular.

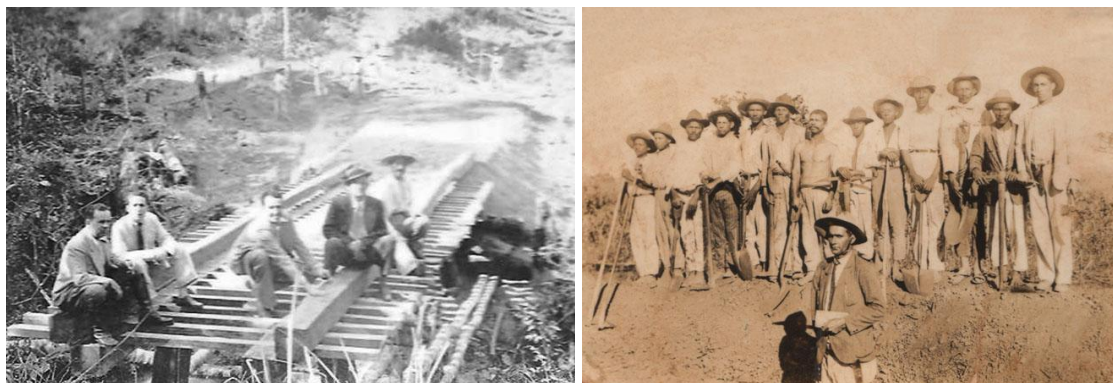
Fonte: França (1973), editado pelo autor.

A figura 6 apresenta também o traçado da Estrada de Ferro Goiás, que em projeto margearia a cidade, sem adentrar no núcleo urbano consolidado. No início do século XX a expectativa da chegada dos trilhos permeia algumas cidades de Goiás, incluindo Anápolis, que estavam inseridas na rota divulgada inicialmente¹². O desenvolvimento que ocorria nas cidades onde havia uma estação ferroviária em funcionamento era bastante evidente, concentrando-se as atenções sempre para a próxima cidade a receber os trilhos.

Sabendo-se desse fato, a Intendência, em 1933, pleiteou junto a Companhia da Estrada de Ferro Goiás a alteração do traçado, ampliando o trecho final em cerca de 5km para que a Estação ferroviária fosse construída mais próxima, evitando a travessia do vale do ribeirão das Antas que se constituía como uma barreira geográfica, por ser uma área sujeita a alagamentos. Sem condições para custear essa extensão, a pedido da Intendência, os comerciantes locais reuniram recursos para a construção de um pontilhão (figura 7) na travessia do córrego, viabilizando assim a conclusão do trecho.

¹² Marcada por muitos atrasos e mudanças, a Estrada de Ferro Goiás, projetada para percorrer o trecho entre Araguari/MG até Imperatriz/MA foi reduzida drasticamente; no seu último projeto deveria chegar até a Cidade de Goiás, as obras foram interrompidas, tendo sido Anápolis uma das últimas cidades a receber os trilhos.

A precariedade das condições de trabalho foi responsável por uma série de acidentes com os trabalhadores (figura 8), que não dispunham de formação técnica ou ferramentas adequadas para o serviço. A maior parte era formada por trabalhadores rurais da região, que executavam os serviços sob orientação da reduzida equipe técnica da companhia residente na cidade.



Figuras 7 e 8. Obras do Pontilhão sobre o córrego das Antas com a equipe técnica e registro dos operários na obra da ferrovia, no início da década de 1930.

Fonte: Anápolis, 2022.

Para a equipe técnica, que era composta por engenheiros e agrimensores e deslocava-se junto aos trechos das obras, eram oferecidas hospedagens nas pensões e hotéis das cidades. No entanto, para os trabalhadores braçais, os alojamentos se resumiam a tendas e barracões improvisados, concentrados nas proximidades da Estação ferroviária.

Essa região atraiu também uma população migrante, que sem acesso à moradia e sem condições de adquirir os lotes em bairros mais próximos da região central, se viu relegada à periferia da cidade, aglomerando-se nas proximidades da estação, nas encostas dos morros e na lateral não urbanizada da rodovia que ligava Anápolis a Pirenópolis (figura 9)

A imagem aérea, datada do início da década de 1940, apresenta a demarcação das mesmas regiões descritas na figura 6, com destaque para a área do polígono em lilás que concentrava as moradias da população de baixa renda. É nítida a diferença entre o desenho urbano regular executado na área ocupada no polígono amarelo e a ausência de regularidade no polígono lilás, além da densidade, visto que os lotes dessa região resultaram em porções menores e abrigam uma maior quantidade de habitações.

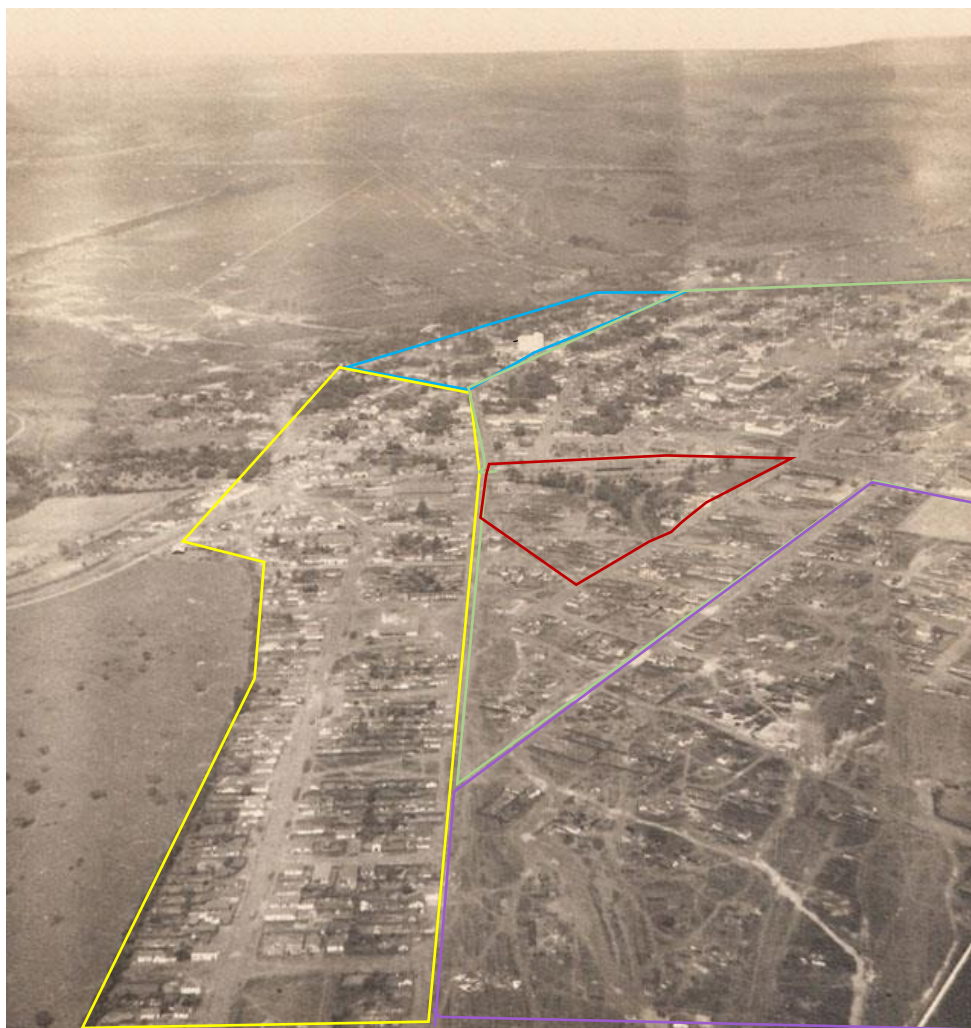


Figura 9. Vista aérea da cidade, por volta da década de 1940.
Fonte: Anápolis, 2022.

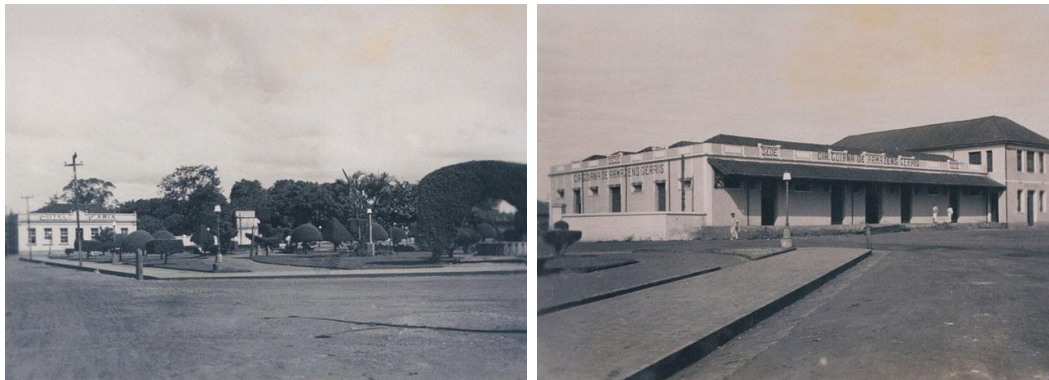
Antes da construção da Estação Ferroviária, foi discutida a necessidade da remoção do cemitério municipal¹³, que se localizava logo em frente à estação; o novo terreno possuía uma área três vezes maior e distava a mais de 1 km do limite da cidade, estando no final do polígono lilás representado na figura 5. A reforma urbana que se seguiu promoveu uma valorização da região mesmo antes da inauguração da Estação, havendo concomitantemente a substituição das casas por edifícios comerciais, processo inverso ao ocorrido na região do novo cemitério.

Na região da Praça da Estação¹⁴ (Praça Americano do Brasil) houve com parte do capital da Companhia da Estrada de Ferro Goiaz, a urbanização das vias, com a instalação de pavimentação e calçadas (figuras 10 e 11), além da construção da Estação

¹³ A primeira remoção do cemitério municipal de Anápolis, ocorreu no ano de 1882, por medidas sanitárias. Os sepultamentos eram realizados no largo de Santana, em cemitério improvisado ao lado da Capela de Santana.

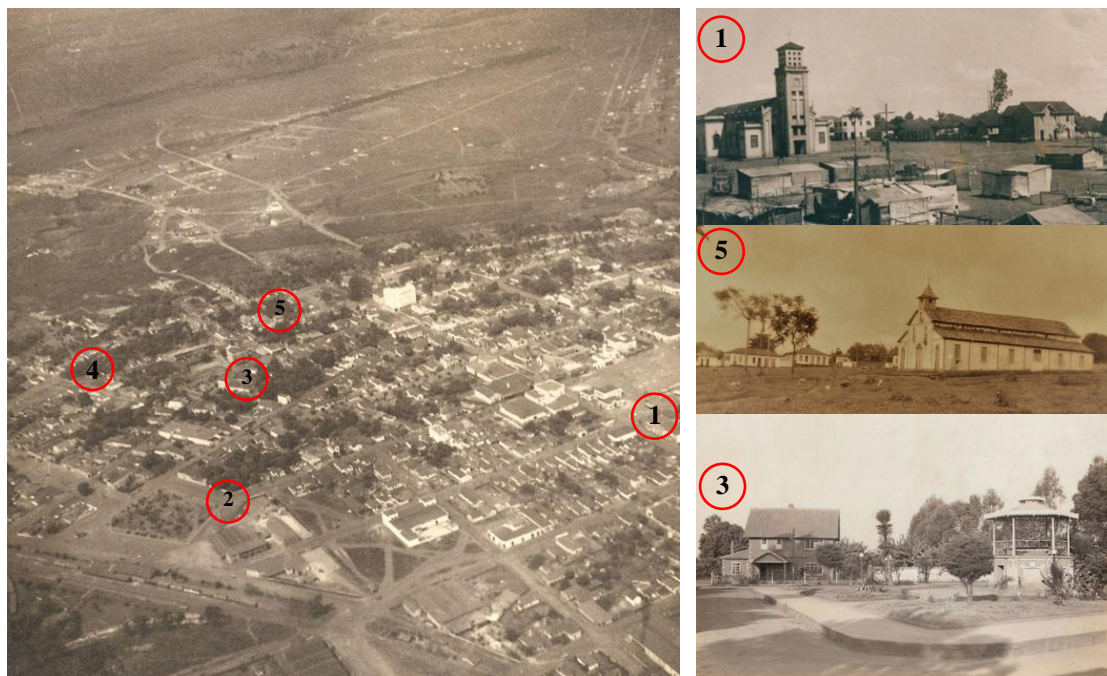
¹⁴ Os jardins da Praça tinham nítida inspiração nos jardins franceses, com separação do passeio para caminhadas e da vegetação, incluindo topiaria nos arbustos, além da iluminação decorativa.

e dos equipamentos de suporte à ferrovia, enquanto o entorno do cemitério foi sendo ocupado de forma irregular pela população de baixa renda.



Figuras 10 e 11. Vista da Praça da Estação e do entorno. 1935.
Fonte: Anápolis, 2022.

Em conjunto com as obras de urbanização da Praça da Estação, foram executadas reformas em outras praças, tais como a Praça João Pessoa (figura 15) e a Praça Moisés Santana, localizadas no núcleo original (figura 16). No entanto, os Largos da Igrejas Santana (figura 14) e Igreja Bom Jesus (figura 13) continuariam tendo seu espaço vazio, sem nenhuma intervenção, visto que os terrenos pertenciam à Diocese e não à municipalidade.



Figuras 12 a 15. Vista Aérea da cidade de Anápolis, Vista do Largo do Bom Jesus, do Largo de Santana e da Praça João Pessoa, por volta do final da década de 1930.
Fonte: Anápolis, 2022.

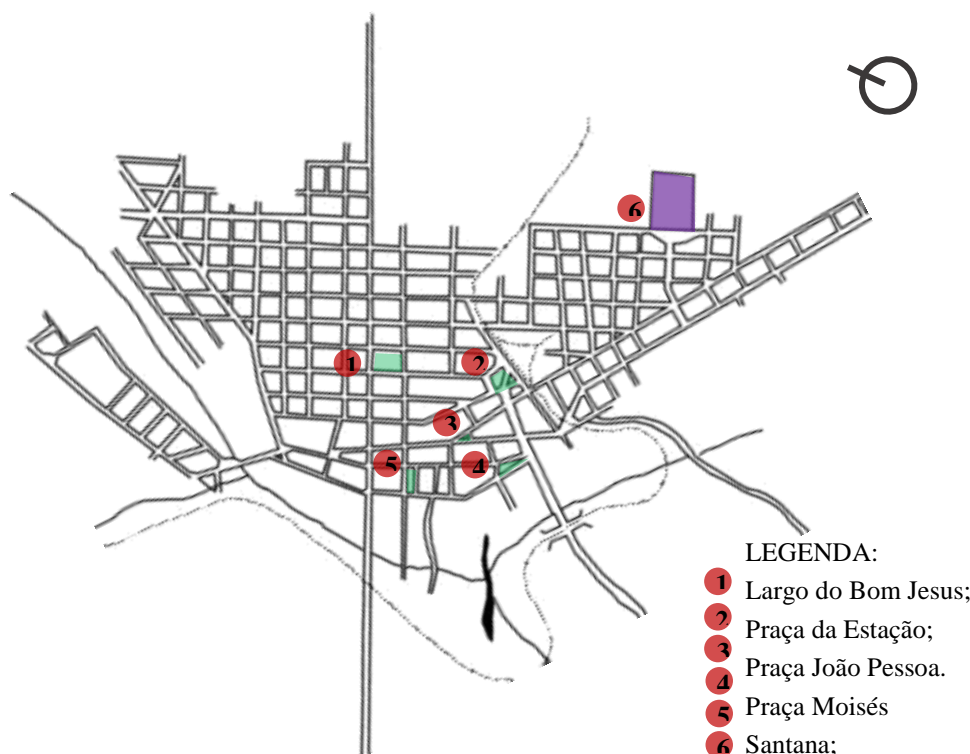


Figura 16. Localização das Praças e Largos da cidade, em 1935.

Fonte: Anápolis, 2022.

É interessante observar como a ausência de intervenções nos Largos das Igrejas fez com que não houvesse interesse do comércio local na construção de edifícios. Os Largos eram utilizados esporadicamente para as romarias e as festas religiosas, mas mantinham-se vazias durante todo o resto do ano.¹⁵ O entorno do Largo de Santana e do Largo de Bom Jesus mantinha muitas residências, em contraponto com as outras praças que concentravam edifícios comerciais. Essa situação perdurou até a década de 1950, quando a comemoração do cinquentenário da cidade promoveu uma série de reformas urbanas, contemplando a arborização e a urbanização de praças, incluindo-se os largos das igrejas, além de uma ampla execução de pavimentação. Após essa reforma a Praça Bom Jesus tornou-se um ponto atrativo para o comércio, sendo que as últimas residências do entorno foram demolidas para dar lugar ao Cine Santana e a sede do Clube Recreativo. A praça antes relegada a segundo plano tornava-se palco de destaque para os eventos culturais e as festas noturnas, consolidando a oferta de comércio e serviços.

Urbanização e a atuação da iniciativa privada

A década de 1940 foi marcada pela mudança nos agentes envolvidos nas ações de infraestrutura e na expansão urbana de Anápolis, que passou a incorporar a atuação de empresários e empresas urbanizadoras, responsáveis pelo loteamento, capitalização e

¹⁵ A Romaria do Senhor Bom Jesus da Lapa iniciada em 1915, chegou a ser considerada a maior romaria do Estado de Goiás, atraindo cerca de 20 a 30 mil pessoas

urbanização dos terrenos, além da elaboração de relatórios e projetos para o legislativo municipal, quando este ainda não dispunha de equipe técnica capaz de elaborar todos os planos necessários.

Em 1943, (figura 17) a contratação da Companhia de Serviços de Engenharia, com sede no Rio de Janeiro, para a organização de um Plano Diretor seria uma das soluções encontradas para o enfrentamento dos problemas de infraestrutura, que impossibilitaram a execução de novos bairros pleiteados pelas Companhias Urbanizadoras e Imobiliárias.



Figura 17. Divulgação oficial da assinatura do Contrato de Prestação de serviços entre a Companhia de Serviços de Engenharia e a Prefeitura Municipal.

Fonte: Jornal o Anápolis, 17 de outubro de 1943, folha 2.

No que tange a infraestrutura urbana, o abastecimento de água insuficiente e a ausência de esgotamento sanitário eram as duas principais demandas que impediam a expansão urbana adequada. Ao longo da década de 1940 esses dois sistemas foram implantados de forma gradativa, porém com uma oferta pequena e centralizada apenas na região central da cidade. Os bairros que foram sendo projetados no entorno do centro começaram a ser ocupados na década de 1940 com habitações que utilizavam água de cisternas e esgoto recolhido através de fossas sépticas, antes da execução de um sistema mais amplo.

No ano de 1946 foi inaugurado o primeiro ramal de abastecimento de água que servia apenas uma pequena porção da região central, utilizando-se os recursos municipais do Departamento de Obras, em conjunto com os do Departamento Estadual de Saneamento (DES).

O reservatório (figura 18), que ainda é utilizado até os dias que hoje, foi construído na Avenida 24 de Outubro, atualmente denominada de Avenida Pedro Ludovico, em uma cota mais alta que a região central, aproveitando assim a gravidade para a distribuição

da água. A captação era realizada em um lago construído (figura 19) na chácara¹⁶ do Dr. James Fanstone, que foi doada à prefeitura para tal finalidade.



Figuras 18 e 19. Obras do reservatório de água e do lago de abastecimento municipal. Fonte: Anápolis, 2022.

No início da década de 1950, apesar da Microbacia do Rio da Antas possuir vazão suficiente para a captação de água, a topografia da cidade tornou-se um problema, havendo a necessidade de novos reservatórios (figura 20) uma vez que os novos bairros estavam em cotas acima da região central. O aumento populacional da cidade continuava ao ritmo de 2% ao ano, havendo sempre uma demanda reprimida para novas ligações de água e esgoto. Foram então construídos dois reservatórios, interligados à rede de captação principal: um localizado no bairro Jundiá e outro no bairro Maracanã.



Figura 20 - Levantamento Cadastral de Anápolis 1950, Localização dos Equipamentos relacionados ao abastecimento. 01, Lago de Captação. 02 a 04, reservatórios.

Fonte: FRIEDMANN (1955), editado pelo Autor (2022)

¹⁶ O lago e um trecho da Chácara atualmente fazem parte da área do Parque Senador Onofre Quinan.

Até 1976 o córrego das Antas serviu como fonte de captação de água. No entanto, devido à poluição do curso d'água que ocorria em trechos anteriores ao lago de captação, optou-se por utilizar uma nova fonte, a Micro Bacia do Piancó, que se encontrava em área rural, distante cerca de 15 km da Região central, fonte esta que é utilizada até os dias atuais.

Considerações finais

Através da pesquisa realizada, percebeu-se que as infraestruturas urbanas na cidade de Anápolis inicialmente foram fruto de parcerias público privadas, até que a municipalidade tivesse condições de executar obras de maior porte. A atuação das companhias públicas e privadas de caráter federativo ou estadual e do seu capital foi decisiva para que a administração municipal promovesse reformas urbanas e atendesse às demandas, principalmente na questão do abastecimento.

No entanto, as mesmas reformas que contribuíram para a expansão urbana foram indutoras da periferação da cidade, demonstrando que as regiões centralizadas e com concentração de renda foram privilegiadas na oferta de serviços públicos desde as primeiras obras.

Bibliografia

ANÁPOLIS, Museu Histórico de. **Acervo Iconográfico**. 2022.

_____. Acervo Físico, **Acervo físico do Jornal “O ANÁPOLIS”** Entre os anos de 1940 a 1950.

BORGES, Humberto Crispim. **História de Anápolis**. Goiânia: Editora Cerne. 1975, 300p.

CHAUL, Fayad Nars. **Caminhos de Goiás. Da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia : Ed. Da UFG. 2 ed. 2001. 253 p.

FRANÇA, Maria de Sousa. A formação histórica da cidade de Anápolis e a sua área de influência regional. In: **Anais do VII Simpósio Nacional – ANPUH**: Belo Horizonte, 2 a 8 de setembro de 1973.

FERREIRA, Haydée Jaime. **Anápolis, sua vida, seu povo**. Brasília. 1979, 437p.

FRIEDMANN, João. **Anápolis: Guia Prático de Anápolis**. Anápolis: Governo Municipal, 1955

GUIMARÃES, E. N., LEME, H. J. de C. **Caracterização histórica e configuração espacial da estrutura produtiva do Centro-Oeste**. In: HOGAN, D. J. et al. (orgs.). **Migração e ambiente no Centro-Oeste**. Campinas: UNICAMP, 2002.

LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil, 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999.

MACHADO, Hamilton. **Imagens do comércio anapolino no jornal “o Anápolis” (1930-1960): a construção da Manchester goiana**. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de História da Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009, 183p.

MARINHO, Rômulo Hemilton Rocha, DANTAS, Dallys. A formação da Estrada de Ferro Goiás e a urbanização no Sudeste Goiano na primeira metade do século XX. **Ateliê Geográfico** - Goiânia-GO, v. 11, n. 3, dez./2017, p. 213-234.

MONTAGNHANI, Bruno Astolphi, LIMA, Jandir Ferrera de. Notas Sobre o Desenvolvimento do Centro-Oeste e a Economia Brasileira. **Revista de Estudos Sociais** - Ano 2011, No. 26, Vol. 13. p.157-173.

TREVISAN, Ricardo ; PESCATORI, CAROLINA ; CRUZ, L. S. F. ; MOTA, A. F. R. ; SOUSA, G. B. ; PEREIRA, L. B. ; CORREIA, L. A. ; PEREIRA, P. H. M. ; FIGUEIREDO, A. R. B. ; FIGUEIRA, A. C. A. ; ABRAO, C. L. ; CAMARGO, L. R. T. ; MARTINS, T. L. S. ; FIALHO, A. R. ; LACERDA, L. A. ; REIS, T. R. . Fazer por Atlas: Cidades Novas. In: Paola Berenstein Jacques; Margareth da Silva Pereira. (Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico: Modos de Fazer**. 1ed.Salvador: EdUFBA, 2019, v. II, p. 152-223.

VILLAÇA, Flávio. “Uma contribuição para a história do planejamento urbano”. In: **O processo de urbanização no Brasil (1999)** p. 171-242.

Literatura de viagem: o olhar estrangeiro e as representações de Brasília em construção¹

Chico Monteiro

Universidade de Brasília – UnB
chicociccone@gmail.com

Maria Fernanda Derntl

Universidade de Brasília – UnB
fernandafau@unb.br

Resumo: Esta comunicação analisa representações que emergem de narrativas do gênero literatura de viagem, feitas por escritores estrangeiros que passaram por Brasília ainda em construção ou já em seus primeiros anos após inauguração oficial em 1960. Os escritores selecionados são: Elizabeth Bishop, John Dos Passos, Bioy Casares, Simone de Beauvoir e Beatriz Sarlo. O cotejo de seus textos entre si e o entrecruzamento deles com outras fontes nos permitem ampliar a compreensão do espaço urbano e do cotidiano da cidade durante o período estudado. Tais aspectos são escrutinados sob distintos pontos de vista pelos autores viajantes que testemunharam a nascente capital, erguida em conformidade com paradigmas urbanísticos e arquitetônicos modernistas que despertavam curiosidade e polêmica no contexto nacional e também internacional. A interpretação daqueles textos como fontes históricas tem potencial de revelar sensibilidades que por vezes fontes tradicionais, ou mais usuais, não foram capazes de captar.

Palavras-chave: cidade, história, literatura de viagem, arquitetura, urbanismo.

¹ A análise aqui apresentada é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Introdução

Praticada desde a antiguidade, tendo um de seus pontos altos no Renascimento com a conquista do continente americano, a literatura de viagem tem sido ao longo de séculos uma fecunda fonte para a escrita da história. No Brasil, os registros legados pelos viajantes europeus no século XIX ocupam espaço privilegiado em nossa historiografia, especialmente nas pesquisas que se lançaram ao estudo da cidade oitocentista e dos costumes de seus habitantes. A literatura de viagem também está muito presente – embora bem menos explorada como fonte – num advento fundamental do Brasil em meados do século XX: a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, capital brasileira que começou a ser construída no final da década de 1950 numa região central do país, então de baixíssima densidade demográfica e distante das principais concentrações urbanas. Tal circunstância exerceu fascínio e atraiu viajantes de diversas partes do Brasil e do mundo, que registraram suas impressões sobre o que testemunharam. Parte deles foi convidada pelo próprio governo brasileiro para visitar a capital, como parte de uma estratégia mais ampla de propaganda e legitimação da cidade, enquanto outros foram atraídos pela própria curiosidade ou vontade de presenciar aquele fato histórico inédito. Tratava-se, enfim, da construção, em enorme escala e curto espaço de tempo, de uma capital concebida sob os preceitos da arquitetura e do urbanismo modernistas, consagrados pelos CIAM (Congresso Internacional da Arquitetura Moderna), especialmente pela Carta de Atenas, resultante do IV CIAM de 1933.

Este artigo busca examinar a literatura de viagem escrita por quatro literatos estrangeiros — Simone de Beauvoir (1908-1986), Elizabeth Bishop (1911-1979), Bioy Casares (1914-1999), Beatriz Sarlo (1942-) e John Dos Passos (1896-1970) — durante suas passagens por Brasília entre 1958 e 1960. Suas visitas se deram, portanto, desde o período que se inicia antes da inauguração e cessaram ainda no primeiro ano de existência oficial da cidade. O objetivo é analisar as representações do espaço urbano da capital que emergem desses textos e sua contribuição para a historiografia da capital.

Antes de partirmos para a análise dos textos literários, são pertinentes algumas considerações sobre as características dessas narrativas que devem ser levadas em conta na interpretação de suas representações. Embora os literatos estrangeiros que passaram por Brasília tenham se expressado em distintos gêneros - memórias, diário e relato de viagem - acreditamos que essa produção, tal como ressalta Amilcar Torrão Filho, integra um gênero mais amplo definido como literatura de viagem, que conta com estilo, retórica e poética própria, além de obedecer a determinadas convenções e expectativas². Torrão Filho alerta para as especificidades desses textos e suas implicações para as pesquisas historiográficas que os tomam como fontes. Ao analisar a

² TORRÃO FILHO, Amilcar - **A Arquitetura da Alteridade: A cidade Luso-Brasileira na Literatura de Viagem (1783-1845)**. Curitiba: Editora Appris, 2019.

literatura de viagem dos séculos XVIII e XIX, Torrão Filho observa que uma das características usualmente observadas em relatos dessa natureza é a técnica da bricolagem descritiva, ou seja, a junção ou sobreposição de diversos discursos, entre eles os de outros viajantes que já se ocuparam dos mesmos temas; a pretensão de veracidade, que é presumida pelo fato de o autor ser uma testemunha dos acontecimentos. Ainda conforme Torrão Filho, outra característica que deve ser considerada é olhar estrangeiro dos narradores, tanto em relação a seus referenciais, ou seja, possíveis comparações com seus locais de origem ou mesmo a reelaboração desses lugares, quanto em relação à transitoriedade dessas observações.³ Embora estejamos tratando já do século XX, julgamos que tais alertas são também úteis para análise dos textos ora selecionados.

Conscientes disso, também precisamos estar atentos para que não nos deixemos seduzir pelo fascínio que a narrativa dos viajantes pode produzir sobre nós. Como ressalta o historiador Luís Antônio Contatori Romano, podemos encontrar nesses textos “um viés poético que os tornam capazes de provocar o deslumbramento no leitor, não tanto pela novidade das referências imediatas, ou da fabulação construída a partir delas, mas pela força lírica que o olhar sensível e inteligente transmite.”⁴

O motivo da partida

Ao lidar com a literatura de viagem como fonte de uma pesquisa historiográfica, uma das questões mais importantes que deve ser levantada está relacionada à essência do gênero: o que motiva a viagem? Assim, é fundamental conhecer as “razões íntimas que conduzem o viajante a se afastar de seu mundo; as particularidades temáticas que imprimem força no início (a justificativa do motivo da viagem) e no seu encerramento (a valoração do que se aprendeu)”⁵

Entre os cinco literatos cujas narrativas analisaremos nesta comunicação, são distintos os motivos que os levaram a Brasília em seus primeiros anos de surgimento. A convite do Departamento de Estado de seu país, o escritor norte-americano John dos Passos visitou Brasília em junho de 1958 a fim de escrever um relato sobre a capital para a revista *Reader's Digest* em abril de 1959. O texto foi publicado novamente em 1963 no livro *Brasil em movimento*⁶, que reuniu também relatos sobre viagens a outros locais do país e s impressões sobre Brasília de uma segunda visita à cidade feita em 1962.

³ TORRÃO FILHO, Amilcar - **A Arquitetura da Alteridade: A cidade Luso-Brasileira na Literatura de Viagem (1783-1845)**. Curitiba: Editora Appris, 2019.

⁴ ROMANO, Luís Antônio Contatori - **Viagens e Viajantes: uma literatura de viagens contemporânea**. Revista Estação Literária. Londrina, Volume 10B, p. 33-48, jan. 2013.

⁵ BOU, Enric - **Literatura de Viagem**. In: COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços (conceitos críticos)*. Vitória: EDUFES, 2016.

⁶ DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013 [1963].

O que motivou a visita da escritora e poetisa, também estadunidense, Elizabeth Bishop, em 1958, foi o convite para integrar o grupo do escritor britânico Aldous Huxley, que por sua vez foi convidado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil para conhecer a capital ainda em obras. Bishop escreveu um relato sobre a viagem com intenção de publicar na revista *New Yorker*, mas a publicação recusou o texto que ficaria inédito até 2006, quando foi publicado na revista *Yale Review*. Dois anos depois, foi traduzido e publicado na íntegra na tese de doutorado de Armando Olivetti Ferreira sobre a escritora e seus textos sobre o Brasil⁷.

Simone de Beauvoir visitou Brasília em setembro de 1960, ao lado de seu companheiro Jean-Paul Sartre, e foi ciceroneada pelo escritor Jorge Amado e sua companheira Zélia Gattai. O convite partiu de Oscar Niemeyer durante uma visita à casa do arquiteto no Rio de Janeiro. Niemeyer propôs que o casal visitasse a capital e as cidades históricas de Minas Gerais e ainda disponibilizou um carro para conduzir os dois do Rio de Janeiro até Brasília, passando por Belo Horizonte e outras cidades mineiras. Sartre e Beauvoir estavam no Brasil para uma série de conferências e compromissos políticos em diversas regiões do país. A viagem é detalhadamente relatada no livro de memórias que Simone de Beauvoir, *Sob o signo da história*⁸, publicado em 1965.

O escritor argentino Bioy Casares decidiu passar um dia na nova capital quando estava no Rio de Janeiro, em 1960, para participar de um congresso do PEN Club. Ele viajou sozinho e regressou no mesmo dia ao Rio. A experiência nas terras brasileiras resultou no diário de viagem *Unos Días en el Brazil*⁹, publicado somente em 1991.

Já Beatriz Sarlo, escritora e crítica literária argentina, era ainda uma estudante universitária quando partiu de seu país e subiu de barco o Rio Paraná, com alguns amigos, para fazer uma viagem no estilo “mochilão” pelo Brasil em 1970. No roteiro, um dos lugares que mais esteve ansiosa em conhecer foi Brasília, uma vez que tinha enorme interesse pelo modernismo. Encontrou uma cidade mais consolidada que os outros viajantes haviam presenciado, mas ainda em construção, embora em um ritmo mais lento do que nos primeiros anos antes e depois da inauguração. Seu relato sobre a nova capital foi publicado apenas em 2014, quando lançou *Viagens: Da Amazônia às Malvinas*¹⁰. Diferentemente dos demais, seu livro foi escrito décadas depois da experiência vivida, o que resulta em algumas lacunas de memórias e em um relato menos descritivo, mas com mais camadas de reflexão sobre o espaço e sobre os fatos que vivenciou.

⁷ FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

⁸ BEAUVOIR, Simone de - **Sob o signo da história**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965

⁹ CASARES, Adolfo Bioy - **Unos días en el Brasil (diario de viaje)**. Buenos Aires: La Compañía de los Libros, 2010 [1991].

¹⁰ SARLO, Beatriz - **Viagens: Da Amazônia às Malvinas**. E-galáxia, 2015 [2014]. E-book

A cidade narrada

Vazio, poeira, artificialidade, monotonia da paisagem urbana, pouca urbanidade e críticas à arquitetura modernista de Niemeyer. Esses são alguns dos tópicos recorrentes nos relatos que os literatos ora selecionados fazem de Brasília. Com exceção de Beatriz Sarlo, que visitou a cidade mais tarde, uma década após a inauguração, todos os autores fazem uma descrição do Brasília Palace Hotel, projetado por Oscar Niemeyer, um dos primeiros edifícios permanentes inaugurados na cidade, e local que recebia os visitantes importantes. Mas, apesar de inaugurado, o edifício ainda não estava totalmente concluído, segundo a descrição de John Dos Passos, que menciona o conforto encontrado em seu quarto “arejado”, porém perturbado pelo som de martelos usados na construção de um anexo e na execução de um jardim entre a piscina e o restaurante. As obras não incomodaram tanto o escritor quanto alguns aspectos da arquitetura do hotel:

A estranha mania de Niemeyer de entradas subterrâneas impôs ao hotel um saguão desnecessariamente inconveniente. Ficamos surpresos em encontrar em um discípulo do funcionalismo de Le Corbusier tão pouca atenção às funções necessárias a um prédio. Em caso de incêndio, perguntávamo-nos, como sairíamos dali?¹¹

Esse comentário vaticinou o incêndio ocorrido em 1978, quando o hotel estava com todos os 135 quartos ocupados. Apesar das características arquitetônicas ressaltadas pelo literato, todos os ocupantes conseguiram sair do local e não houve vítimas a não ser o próprio prédio, que se tornou uma ruína e assim permaneceu por 28 anos até ser restaurado e reinaugurado em 2006.

Elizabeth Bishop também dedica especial atenção à arquitetura do hotel, sobre a qual tece uma crítica qualificada. Ela havia trabalhado em 1956 com o arquiteto Henrique Mindlin na tradução para o inglês de seu livro *Arquitetura Moderna no Brasil*¹², que se tornaria um clássico da historiografia brasileira da arquitetura. Além disso, ao longo de seu relato de viagem, a escritora faz menções ao livro *Latin American Architecture*, de Henry-Russell Hitchcock, e à revista *Módulo*, editada por Oscar Niemeyer, o que demonstra seu profundo envolvimento com o tema.

Um dos pontos que mereceram considerações da autora foram a ventilação e o conforto térmico no edifício. Ela descreve que o projeto previu aberturas de ar no alto dos vestíbulos, mas a solução não funcionou como o esperado. O resultado foi um calor intenso que causou nela um mal-estar que não pode ser meramente atribuído à falta de ambientação ao clima brasileiro, uma vez que ela já morava no Brasil havia seis anos. Bishop relata que mesmo durante a noite, quando “atravessava o corredor até o meu

¹¹ DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013, p. 116.

¹² MINDLIN, Henrique - *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999 [1956].

quarto, lá no final”, ficava “tonta por causa do calor”, antes de chegar à porta de fórmica branca de seu quarto. Além disso, prossegue Bishop, “o teto do banheiro tem furos que o ligam, também, a essa mesma coluna de ar, com o triste resultado de que é possível ouvir, com todos os detalhes, o homem do quarto ao lado tomando banho.”¹³ Além do calor que a deixou aturdida, a poetisa também manifestou seu descontentamento com os espaços destinados aos funcionários, que contrastariam com o luxo da arquitetura da edificação que abrigava os hóspedes. Apesar do pleno funcionamento do hotel, na ocasião de sua estadia, ela relata que ainda não haviam sido construídos aposentos permanentes para os empregados:

Depois da piscina existe uma cerca de madeira, circundando um conjunto de cabanas também de madeira. Camareiras, porteiros e cozinheiros com seus chapéus brancos circundam a piscina azul e desaparecem nesses alojamentos miseráveis que ficam defronte ao restaurante.¹⁴

Tal indignação também é expressa em relação ao tratamento dado aos trabalhadores do Palácio da Alvorada, cujos aposentos, segundo o relato da autora, ficaram em uma área subterrânea com pouca fenestração. “A caixa de cristal não é para eles, mas existe espaço suficiente em qualquer direção e parece haver o dinheiro necessário para ao menos deixá-los viver sobre o solo, como seus patrões.”¹⁵ Ela prossegue o seu relato lembrando que no Brasil colonial os escravos viviam em porões insalubres e que ainda naquele tempo, na década de 1950, apartamentos luxuosos de Copacabana, no Rio de Janeiro, ainda chocavam estrangeiros com seus banheiros e quartos de empregados. Porém, na opinião da escritora, na moderna Brasília, Niemeyer não deveria considerar necessário alojar no subsolo os empregados. Bishop arremata com uma irônica metáfora ao tratamento do projeto à ala dos funcionários do Palácio: “sua solução para os problemas práticos parece ter sido a mesma: colocá-los sob a terra, como uma dona de casa preguiçosa que empurra a tralha da casa para longe da vista, sob uma enganadora cama bem arrumada”¹⁶.

¹³ BISHOP, Elizabeth - **Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios** [1958]. In: FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 355.

¹⁴ BISHOP, Elizabeth - **Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios** [1958]. In: FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 356.

¹⁵ BISHOP, Elizabeth - **Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios** [1958]. In: FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 362.

¹⁶ BISHOP, Elizabeth - **Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios** [1958]. In: FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 362-363.

Em relação ao Brasília Palace, Simone de Beauvoir concordou com Bishop em pelo menos dois pontos: a beleza do edifício e o calor que se sentia dentro dele. Ela acrescenta ainda a isso o isolamento do hotel e a dificuldade de acesso ao comércio e serviços básicos: “bonito, mas sufoca-se dentro dele; e que exílio! Mesmo de carro, comprar um vidro de tinta, ou um batom, transforma-se em uma expedição penosa, graças ao calor e à poeira.”¹⁷ Impressão muito semelhante à registrada por Bioy Casares, que esteve no local poucos dias antes:

É curioso também que em um hotel no deserto não haja nada à venda, a não ser postais e souvenirs. Para comprar qualquer coisa, é preciso ir à Cidade Livre, ou Núcleo Bandeirante, cidade de quarenta mil pessoas que vivem em casas de madeira, situado a trinta e um quilômetros do hotel.¹⁸

Mais adiante em seu diário de viagem, o argentino volta ao assunto e diz que para comprar uma escova de dente seria necessário percorrer 60 quilômetros de ida e volta do hotel ao Núcleo Bandeirante, assentamento com edificações de madeira, inicialmente concebido como ponto de apoio às obras de construção de Brasília que deveria ter sido desmontado após a inauguração da capital. Durante a construção, a Cidade Livre, depois oficializada como Núcleo Bandeirante, era o verdadeiro *core* da cidade, reunindo quase a totalidade dos serviços e comércios disponíveis à época.

A suposta falta de urbanidade de Brasília, as longas distâncias e as dificuldades enfrentadas pelo pedestre também são temas comuns aos relatos dos escritores, que não deixam de comentar as soluções urbanísticas do plano de Lucio Costa em relação à circulação de automóveis e pedestres. Bishop lembra que a malha viária do Plano Piloto havia sido concebida para que não houvesse a necessidade de semáforos, graças a eliminação dos cruzamentos por meio de viadutos e passagens subterrâneas. Comparando ao caos que afirmou ver no trânsito do Rio de Janeiro, ela considera positiva a proposta:

Como a velha capital é famosa pela velocidade terrível de seu trânsito, pelo desrespeito aos semáforos, por motoristas de ônibus loucos e altos índices de acidentes, essa inovação é bem-vinda na opinião de todos.¹⁹

Ao contrário de sua conterrânea, Dos Passos, no relato sobre sua primeira passagem por Brasília, não emite juízo de valor ao realizar uma descrição muito semelhante à de Bishop sobre os trevos em substituição aos cruzamentos. No entanto, sua experiência na cidade em 1962 o leva a novas percepções sobre a relação da cidade com automóveis e pedestres: “Não há como ver a cidade sem ser de carro. Em Brasília, um homem sem carro é um cidadão de segunda classe. Os habitantes mais pobres terão de desenvolver

¹⁷ BEAUVOIR, Simone de - **Sob o signo da história**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p. 281.

¹⁸ CASARES, Adolfo Bioy - **Unos días en el Brasil (diario de viaje)**. Buenos Aires: La Compañía de los Libros, 2010, p. 40.

¹⁹ BISHOP, Elizabeth - **Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios** [1958]. In: FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 364.

rodas em vez de pés.”²⁰ Conclusão a que ele pode ter chegado após uma difícil caminhada entre o Hotel Nacional e a Rodoviária do Plano Piloto:

Ir a pé do hotel até a estação rodoviária é difícil. Se os caminhos para pedestres estão incluídos nos planos, ainda não foram construídos. Evidentemente, não há semáforos. Você precisa esperar por uma oportunidade e atravessar da melhor maneira possível as largas avenidas. Muitos pedestres, assim nos disseram, já perderam a vida nesse caminho até a estação rodoviária.²¹

Se ele ouviu relatos de diversas mortes de pedestres, haveria aí um indício de que as soluções de separação de circulação de veículos e pedestres não lograram superar a violência no trânsito da antiga capital, como acreditou Bishop, ou que o automóvel ainda não havia sido domesticado, como imaginou Lucio Costa no seu relatório do Plano Piloto.²² A ideia de homens com rodas em lugar de pés e de uma cidade hostil aos pedestres viria mesmo ser um dos principais tópicos da crítica à Brasília, reiterado continuamente em sua história até tempos recentes²³. Essa suposta proeminência do automóvel em relação ao pedestre também é mencionada pelo antropólogo James Holston no controverso capítulo *A morte da rua*, de seu livro *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*, lançado no Brasil em 1993, fruto de uma pesquisa realizada na capital entre 1980 e 1982. O autor afirma que

em outras cidades brasileiras, o pedestre anda até a esquina de qualquer rua, espera o farol, e com alguma segurança se aventura até o outro lado. Em Brasília, onde o balão ou o trevo substituem a esquina - não havendo, portanto, cruzamentos que distribuem os direitos de passagem entre o pedestre e o carro -, o perigo é nitidamente maior.²⁴

Enquanto Dos Passos aborda em seu relato possíveis mortes de pedestres, Simone de Beauvoir, antecipando o texto posterior de James Holston, decreta a morte da própria rua em Brasília. Ela destaca que há apenas extensas e largas avenidas e, embora os trevos evitem o perigo de colisão entre os automóveis, só possível o deslocamento em veículos nessas vias. A autora ainda ironiza o que considera uma falta de atrativos do espaço urbano e o tédio que a paisagem lhe inspiraria. Para Beauvoir, as superquadras teriam substituído a rua como espaço de sociabilidade:

Mas a rua, esse lugar de encontro entre moradores e turistas, lojas e residências, veículos e transeuntes - graças a essa mistura caprichosa sempre imprevisível - a rua, tão cativante em Chicago como em Roma, em Londres como em Pequim, na Bahia como no Rio, por vezes deserta e sonhadora, mas cujo silêncio é vivo, a rua, em Brasília, não existe e nem existirá. Cada conjunto habitacional, quinze mil pessoas, possui sua igreja, sua escola, suas lojas, seus campos de esporte.²⁵

²⁰ DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013, p. 187.

²¹ DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013, p. 186.

²² COSTA, Lucio - Relatório do Plano Piloto. In: REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; VASQUES, Claudia Marina (Orgs.). Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília, Iphan, 2014, p. 30.

²³ GEHL, Jan - Cidades para pessoas. São Paulo: Perspectiva, 2015 [2010].

²⁴ HOLSTON, James - **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²⁵ BEAUVOIR, Simone de - **Sob o signo da história**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p. 280.

Essa supressão da tradicional rua corredor que Beauvoir menciona tornou-se essencial ao capítulo “A morte da rua” de James Holston, embora não se saiba se ele tenha se inspirado nas palavras de Beauvoir. O antropólogo sustenta que a ausência da tradicional esquina seria um dos elementos da suposta ausência de sociabilidade na rua, relacionada ainda, em sua análise, a um isolamento dos edifícios nos terrenos, à grande distância entre eles e ao rígido zoneamento urbano. Tais afirmações foram contestadas em trabalhos como o de Frederico de Holanda, em 2002, e Adrián Gorelik, em 2005. Ainda assim, como observou Hugo Segawa²⁶, vê-se que narrativas de viajantes estrangeiros feitas nos primórdios da construção da capital modelaram um imaginário ainda em circulação na cidade contemporânea.

Praça dos Três Poderes

Por sua importância política, urbanística e arquitetônica, a Praça dos Três Poderes é outro ponto de Brasília bastante citado pelos escritores em seus relatos de viagem. Quase sempre representa um ponto de convergência entre eles que, de modo geral, elogiam o conjunto dos três edifícios. Para Simone de Beauvoir, no local,

todos os monumentos construídos por Niemeyer são belos: o Palácio do Governo, o Supremo Tribunal, os dois arranha-céus onde funcionam as repartições, as semiesferas invertidas que abrigam a Câmara dos Deputados e o Senado (...). Niemeyer fez-nos observar que os quebra-sol, tão importantes nos edifícios brasileiros modernos, representam o mesmo papel que outrora representavam as volutas da arte barroca: defendem da luz, evitando a linha reta.²⁷

Nesse comentário, podemos identificar um tópico de legitimação do modernismo brasileiro ao buscar relacionar o estilo arquitetônico de Niemeyer ao barroco do período colonial do Brasil, a fim de enfatizar a ideia de uma brasilidade, isto é, uma identidade nacional, inerente à obra do arquiteto.

Ainda em sua apreciação da praça cívica, Beauvoir parece se incomodar com o personalismo exacerbado nas narrativas que forjam um excessivo protagonismo do presidente ao buscar a escrever a história da capital:

Na Praça dos Três Poderes há um museu, de Niemeyer, consagrado à história da cidade. Dir-se-ia uma escultura abstrata; simples, inesperado e muito belo; infelizmente, de uma das paredes, surge, em tamanho maior que o natural e verde, a cabeça de Juscelino; embaixo estão gravados os mais rasgados elogios, inspirados por ele.²⁸

²⁶ SEGAWA, Hugo Massaki - **Brasília: pátina do futuro**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 10, n. 3, p. 430–474, 2019.

²⁷ BEAUVOIR, Simone de - **Sob o signo da história**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p. 281.

²⁸ BEAUVOIR, Simone de - **Sob o signo da história**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p. 282.

Semelhante incômodo sentiu o crítico de arte Mario Pedrosa, para quem a adição da escultura prejudicou a integridade do edifício.

A audácia da forma central projetada em balanço, inteiriça e severa na sua austera monumentalidade sem adornos, fazia admirável contraste com a leveza dos palácios em roda, todos de vidro. O cabeção, barbaramente encaixado a martelo, comprometeu a unidade plástica do monumento.²⁹

Quando trata da Praça dos Três Poderes em seu relato, John Dos Passos declara que o Palácio do Planalto e o do Supremo Tribunal são as melhores obras de Niemeyer. No entanto, já o prédio do Congresso Nacional o desagrada demasiadamente, a ponto de considerá-lo um “notável fracasso. Seu interior é apertado e mal planejado para seu propósito. O exterior é de uma feiura frívola difícil de explicar num projetista com tanto talento para efeitos esculturais.”³⁰ Efeitos esculturais, nesse contexto, é expressão empregada em tom elogioso ao arquiteto, mas, segundo o relato do próprio escritor, era usada pelos moradores iniciais de Brasília para criticar a obra de Niemeyer:

Os prédios de Niemeyer não eram práticos, disse um deles. Seu trabalho era magnífico, disse outro. Os ânimos se exaltaram com a discussão. “Niemeyer só está interessado na aparência externa de seus prédios”, disse dona Leonora [gerente de uma loja de materiais de construção], numa voz ressonante. ‘Ele continua jogando nos ombros de seus engenheiros e empreiteiros a solução de problemas insolúveis... Ele não é um arquiteto de jeito nenhum. É um escultor, um escultor que trabalha com materiais de construção.’³¹

Opinião semelhante expressa o arquiteto Bruno Zevi que, ao criticar a arquitetura de Niemeyer em Brasília por um suposto afastamento dos princípios funcionalistas, cita os projetos do Supremo Tribunal, Palácio do Planalto e da Catedral para sustentar que “a engenharia, em vez de corresponder, é escrava dos caprichos escultóricos”³².

Distinta percepção da Praça dos Três Poderes teve Beatriz Sarlo que, em seu relato, se atém tanto a questões simbólicas, relacionadas à história, quanto às de caráter estritamente arquitetônicas. Sua primeira reação é compará-la à Praça de Maio, de sua terra natal Buenos Aires. De antemão, dois aspectos as diferenciam: as diversas camadas históricas que as modificações e acréscimos arquitetônicos e urbanísticos conferem à praça argentina e a quantidade de pessoas presentes ao local. Enquanto a Praça de Maio estaria sempre cheia, a qualquer momento, mesmo durante períodos ditatoriais, como vivia o Brasil em 1970, a Praça dos Três Poderes estaria então completamente deserta, contando apenas com a própria autora e seus amigos durante a visita.

Seu simbolismo se originava na potência do gesto arquitetônico e construtivo, na confiança político-institucional, não nas camadas de passado que ainda não haviam tido tempo de se depositar sobre as superfícies perfeitas. Na Praça dos

²⁹ PEDROSA, Mario - **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São. Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 400.

³⁰ DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013, p. 187.

³¹ DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013, p. 121-122.

³² ZEVI, Bruno - **Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana**. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). Brasília: Antologia Crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 71.

Três Poderes, a decisão de um Estado e o gênio de Niemeyer haviam substituído a história, que é a grande arquiteta das outras praças latino-americanas.³³

Considerações finais

Ao fim dessa jornada de leitura, interpretação e cotejo das narrativas literárias de apenas cinco autores que, na condição de viajantes, passaram por Brasília em seus primeiros anos de existência, podemos perceber o potencial desses textos de revelar sensibilidades que, por vezes, apenas relatos dessa natureza podem revelar. Aqui nos detivemos às representações da arquitetura e do urbanismo, mas a literatura de viagem que eles produziram é imensamente rica de temas e nuances que podem ser escrutinados sob as mais diversas abordagens em pesquisas historiográficas que escolham Brasília como objeto. O entrecruzamento com outras fontes pode ensejar uma compreensão ainda mais ampla sobre a cidade.

Se muito do que foi registrado pelos literatos perdeu o sentido ao longo do tempo, se suas previsões não se concretizaram, ainda assim seus relatos não perdem relevância. Ao contrário, o que vemos é um crescente interesse pela história do cotidiano, de dinâmicas culturais das cidades e de seus habitantes, resultando tanto na valorização dessas narrativas de viagem como fonte históricas quanto de seu valor artístico e literário.

Nesse rápido exercício de análise, podemos constatar que desde sua criação, Brasília conviveu com múltiplos discursos, ora apologéticos ora de caráter mais críticos, que somados podem nos ajudar a pensar a cidade não apenas como o resultado fracassado ou bem sucedido de um plano forjado na prancheta de arquitetos, mas como uma urbe que, tal qual todas as outras, vem acrescentando camadas de história ao seu espaço físico e imaginário.

Bibliografia

BEAUVOIR, Simone de - **Sob o signo da história**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965

BISHOP, Elizabeth - **Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios** [1958]. In: FERREIRA, Armando Olivetti - Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

³³ SARLO, Beatriz - **Viagens: Da Amazônia às Malvinas**. E-galáxia, 2015, posição 2614. E-book.

BOU, Enric - **Literatura de Viagem**. In: COSER, Stelamaris (Org.). Viagens, deslocamentos, espaços (conceitos críticos). Vitória: EDUFES, 2016.

CASARES, Adolfo Bioy - **Unos días en el Brasil (diario de viaje)**. Buenos Aires: La Compañía de los Libros, 2010 [1991].

COSTA, Lucio – Relatório do Plano Piloto. In: REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; VASQUES, Claudia Marina (Orgs.). Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília, Iphan, 2014.

DOS PASSOS, John - **O Brasil em movimento**. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2013 [1963].

FERREIRA, Armando Olivetti - **Recortes na paisagem: uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GEHL, Jan – Cidades para pessoas. São Paulo: Perspectiva, 2015 [2010].

GORELIK, Adrián - **Das Vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HOLANDA, Frederico de - **O espaço de exceção**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

HOLSTON, James - **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MINDLIN, Henrique - **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999 [1956].

PEDROSA, Mario - **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São. Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ROMANO, Luís Antônio Contatori - **Viagens e Viajantes: uma literatura de viagens contemporânea**. Revista Estação Literária. Londrina, Volume 10B, p. 33-48, jan. 2013.

SARLO, Beatriz - **Viagens: Da Amazônia às Malvinas**. E-galáxia, 2015 [2014]. E-book.

SEGAWA, Hugo Massaki - **Brasília: pátina do futuro**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 10, n. 3, p. 430–474, 2019.

TORRÃO FILHO, Amilcar - A Arquitetura da Alteridade: A cidade Luso-Brasileira na Literatura de Viagem (1783-1845). Curitiba: Editora Appris, 2019.

ZEVI, Bruno - **Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana.** In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). Brasília: Antologia Crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Intervenções no centro de Araxá, Minas Gerais: patrimônio, cultura e espetáculo¹

Letícia Bemfica Ferreira

Universidade Federal de Uberlândia
leticiabemficaferreira@gmail.com

Adriano Tomitão Canas

Universidade Federal de Uberlândia
adrcanas@ufu.br

Resumo: Araxá, em Minas Gerais, foi um dos primeiros municípios estabelecidos na região e, por isso, adquiriu importância entre os séculos XIX e XX. Na década de 1940, foi escolhida, pelo Governo Federal, para sediar um hotel de luxo que pretendia fazer da cidade uma estância à altura dos balneários Europeus. A partir daí, vários investimentos foram feitos para a realização de obras na cidade que visavam à atração de turistas e a exibição do hotel. Isso desencadeou um processo de construção de uma imagem turística e cultural da cidade que vem tentando ser mantida pelo poder público com foco em duas áreas: o Barreiro e o centro da cidade. Dentro disso, porém, a cidade tem enfrentado o dilema entre valorizar o seu patrimônio ou investir em processos de revitalização. Dessa maneira, visando compreender e expor as potencialidades culturais e turísticas de Araxá, este trabalho tem como foco o estudo dos equipamentos culturais da área central, considerando o engessamento dos prédios antigos frente ao entusiasmo com as novas construções. O objetivo é entender o processo de idealização dos equipamentos, juntamente com a sua programação cultural, e identificar os motivos que os separam do cenário cultural da cidade. É também parte desta discussão a reformulação urbana contínua a partir da análise dos novos projetos arquitetônicos e urbanos que buscam manter a imagem progressista da cidade.

Palavras-chave: Equipamentos Culturais; Patrimônio; Intervenções Urbanas; Araxá.

¹ Este artigo tem como base a Dissertação de Mestrado intitulada “O Espaço da Cultura em Araxá: entre o esquecimento e o espetáculo”, defendida no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFU em 2021.

Introdução

Procurando entender o que deu a Araxá o título de “cidade turística”, compreender o que de fato a separava de fazer jus a tal título e refletir sobre a cidade que ela vinha se tornando: por que e para quem ela estava sendo construída, o trabalho divide-se em três partes que olham para essas questões individualmente e, ao mesmo tempo, mostram que em tudo elas se conectam e se justificam. Todas as ações que norteiam o desenvolvimento da cidade, sob o embate entre o “preservar” e o “esquecer”, têm como base a reafirmação da imagem criada durante a sua constituição. Dessa maneira, passando pela criação do balneário e as transformações da área central, pela situação atual do seu patrimônio histórico e dos museus e pela espetacularização que envolveu a transformação da Praça Coronel Adolpho, o trabalho discute como a cidade de Araxá se comporta enquanto espaço do turismo e da cultura, quais os agentes envolvidos e quem são os principais afetados nessas escolhas.

A construção da imagem de Araxá

Araxá, cidade localizada no Alto Paranaíba, em Minas Gerais, tem cerca de 107.337 habitantes² e é sede do Grande Hotel e Termas de Araxá, grande obra do Governo Federal de 1940 localizada na região do Barreiro, e da maior companhia de nióbio do mundo, a Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração (CBMM). Sua constituição deu-se ainda no século XVIII quando exploradores que buscavam ouro no centro do país fizeram ali os seus primeiros acampamentos que, mais tarde, devido às terras e ao clima favoráveis à agricultura, desencadearam a formação da cidade. As terras, que já haviam abrigado também os índios Arachás e o Quilombo do Ambrósio, tiveram destaque inicialmente por ser fonte de águas salinas que primeiro serviam para fortificar o gado. Ainda no século XIX é averiguado o seu potencial para uso humano e, a partir de então, desencadeiam uma série de intervenções na região das fontes pela administração local que já enxergava ali a potencialidade de uma estância hidromineral.



Figura 1. Mapa demarcando o centro e o Barreiro. Fonte: Autor, 2022.

² ARAXÁ. IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/araxa/panorama>. Acesso em: 10 de out. 2020.

O núcleo urbano da cidade se consolidou há cerca de oito quilômetros da área das fontes e isso provocou o desenrolar de uma história que tinha sempre como foco estimular o desenvolvimento nas duas áreas, o centro da cidade e o Barreiro, e no caminho que as ligava. A década de 1920 assistiu a implementação do primeiro grande projeto para área do Barreiro, que tinha como responsável o arquiteto Reinaldo Dierberger³ e como proposta o tratamento paisagístico para a área. Nesse período, verificavam-se investimentos nas rodovias do entorno da cidade, a instalação da Estrada de Ferro Oeste de Minas e progressos no núcleo urbano que, além de melhorias sanitárias e elétricas, inaugurava estabelecimentos de comércio e lazer que tinham como objetivo movimentar a vida social no centro e fazer com que os turistas participassem da vida da cidade.



Figura 2 - Projeto de Dierberger para o Parque do Barreiro. Fonte: PORTO, Daniele, 2005, p. 137.

Já nessa época, apesar da infraestrutura precária tanto na área das fontes, com as casas de banho, como na área central, com problemas de salubridade, identificava-se forte propaganda para o turismo que desde então era fortalecida por Dona Beja, uma jovem de beleza ímpar que se mudou para a cidade por volta de 1810. Além das condições que faziam dela uma mulher “à frente do seu tempo” - mãe solteira, dona do seu patrimônio e independente – as histórias relatam um papel importante na recuperação do Triângulo Mineiro⁴ e isso foi o suficiente para fazer dela “heroína do Araxá”. Sua trajetória e mitificação⁵ fizeram-na famosa na cidade e região empregando o seu nome em livros, novelas televisivas, samba-enredo de carnaval e em alguns espaços do município, como o Museu Dona Beja.

Em 1930 tem-se a proposta de um novo projeto para área do Barreiro, da equipe do engenheiro Lincoln Continentino. Para além da instalação da estância, o plano previa a criação de um bairro-jardim. Apesar do esforço que se tinha para a construção da estância, ela só ganhou força quando Benedito Valadares foi nomeado interventor do Estado pelo presidente Getúlio Vargas e, sob o seu governo, garantiu alguns privilégios

³ Arquiteto Paisagista que projetou, além do Parque do Barreiro em Araxá, a Praça do Museu do Ipiranga, em São Paulo, a do Palácio da Guanabara, no Rio de Janeiro e a Praça Tiradentes, em Belo Horizonte.

⁴ As histórias contam que o ouvidor da Capitania de Goiás teria feito, na década de 1810, uma visita à cidade e se encantado com Ana Jacinta de São José, a Dona Beja. Na ocasião ele teria raptado-a para viver consigo. No tempo em que esteve com ele, Beja teria sido a responsável por convencê-lo a devolver às terras à Capitania de Minas Gerais.

⁵ MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de - Dona Beja: desfazendo as teias do mito. Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia, 2002. Dissertação de Mestrado.

junto ao presidente para o estado mineiro. Dessa maneira, a remodelação do Barreiro, que antes interessava apenas aos investidores locais, tomou maior proporção e passou a ser um projeto dos governos do Estado e da União, fazendo parte da política do Estado Novo (1937-1946) que incentivava a ocupação das regiões centrais do país.

Em 1936 foram encomendados os projetos para o hotel e as termas. Agora tais edifícios possuiriam características monumentais, seriam construídos com materiais refinados e contariam com equipamentos que garantiriam o estabelecimento de padrões internacionais de conforto e de serviços⁶. O projeto arquitetônico ficou por conta dos arquitetos Luiz Signorelli⁷ e Raphael Hardy⁸, enquanto o paisagístico foi comandado por Roberto Burle Marx e Francisco Bolonha, todos nomes notáveis na época. Enquanto os projetos eram executados no Barreiro, na cidade, diversas obras aconteciam a partir de investimentos estaduais e nacionais, com o intuito de modernizar a cidade e facilitar o acesso a ela. Para isso, foram contratados profissionais que desenvolveram seu trabalho com base no que havia de mais avançado na época.

A inauguração do Complexo ocorreu em abril de 1944 com a presença do presidente Getúlio Vargas e “[...] contou com a participação de homens, na sua maioria, jovens, em grande parte, e, somando-se a estes, autoridades locais”⁹. O público feminino teve sua ausência justificada pela distância entre o Barreiro e as suas residências e pelo rígido padrão comportamental e social do período, mesmo com a forte imagem de Dona Beja vinculada a cidade. Embora houvessem tentativas de se projetar um viés popular, a inauguração consistiu em um ato político como uma espécie de cerimônia reservada, acentuada pela distância entre estância e cidade. Embora o avanço dos meios de transporte tenha minimizado o problema do distanciamento, ao longo dos anos, o caráter elitista firmado na cerimônia de inauguração, seguiu se reafirmando a cada evento que tinha como palco o Parque do Barreiro. Ainda hoje, é possível perceber tal cenário segregacionista.

⁶ PORTO, Daniele Resende - O Barreiro de Araxá: projetos para uma estância hidromineral em Minas Gerais. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado. P.147.

⁷ Arquiteto nascido em 1896, formado pela Escola Nacional de Belas Artes com importante atuação na cidade de Belo Horizonte - MG na introdução do art decó na capital mineira.

⁸ Nascido em 1917, foi arquiteto, engenheiro e professor. Formou-se na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde mais tarde foi professor e diretor. É considerado como um dos precursores da arquitetura moderna em Minas Gerais.

⁹ LIMA, Glaura Teixeira Nogueira - Imagens da Estação: A construção imagética de um balneário que quer se revelar. In: FREITAS, T. T. M.; CAPELOZI, L. C. - Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir - Narrar. Teresina: GT Nacional de História Cultural, 2012. [Consult. 30 out. 2019]. P.5.

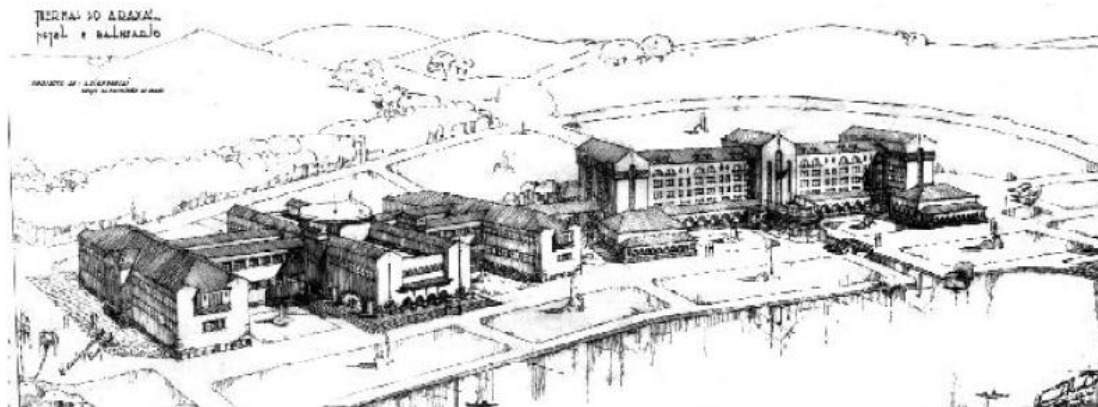


Figura 3 – Perspectiva do conjunto hotel/termas. Fonte: PORTO, Daniele, 2005, p. 206.

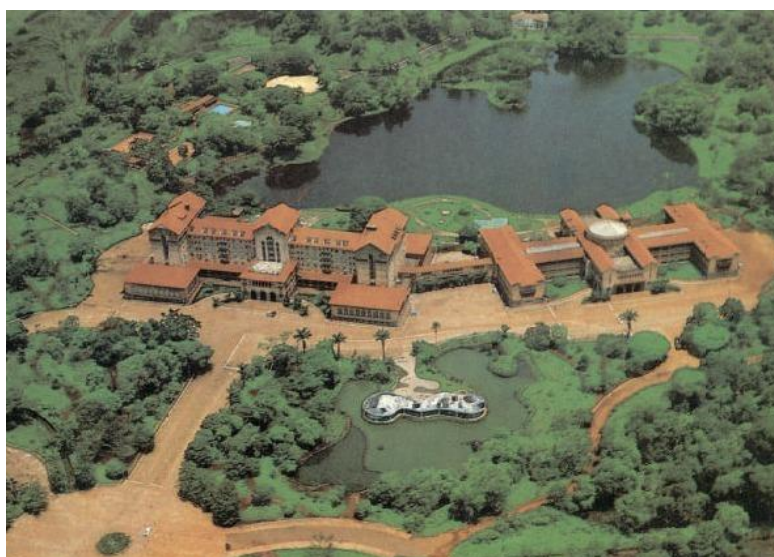


Figura 4 - Vista aérea da Estância Hidromineral. Fonte: PORTO, Daniele, 2005, p. 314.

Nas décadas seguintes à inauguração, as transformações aconteceram de forma significativa apenas no centro da cidade. O núcleo urbano assistiu a implantação da Rodoviária, do Mercado Municipal, de novos edifícios residenciais e comerciais e de algumas transformações na sua praça central, Coronel José Adolpho. Até a criação da Fundação Cultural Calmon Barreto (FCCB), em 1984, não havia muita preocupação com o patrimônio e a história da cidade. Ela foi a responsável por uma série de avanços culturais e de preservação nas décadas de 1990 e 2000, através do tombamento de edifícios patrimoniais no entorno da praça, da criação de novos museus e da Escola Municipal de Música, do suporte às artesãs da cidade, da concepção e apoio a eventos culturais e da criação de um boletim informativo que tinha o objetivo de divulgar a história da cidade à sua população. Para a sua sede foi escolhido o prédio da antiga Estação Ferroviária, de 1926, que sofreu reforma para receber o órgão recém-criado que o ocupa até os dias de hoje.



Figura 5 - Fundação Cultural Calmon Barreto. Fonte: Autor, 2022.

No final da década de 1990 o órgão ocupou-se de tombar os edifícios institucionais que faziam parte do perímetro da Zona Central. Fazem parte desse grupo: o Museu Dona Beja (1819), o Palácio Nagib Feres (1819), o Memorial de Araxá (séc. XIX), a Antiga Estação Ferroviária – atual FCCB (1922), o antigo Banco Nacional (1930), o antigo Clube Brasil (1930) e a Escola Estadual Delfim Moreira (1931). O que pode ser percebido é que, mesmo protegidos por lei e, dentro de algum regime pertencente à Prefeitura Municipal, em geral, não receberam durante os anos a manutenção adequada que garantiria a qualidade de suas estruturas. Aqueles que recebem maior atenção do poder público são, sem dúvida, os prédios voltados para a Praça Coronel Adolpho, porém, ainda assim não o suficiente para a sua vitalidade. Os demais imóveis, não amparados por lei, mesmo sendo parte do conjunto histórico, atualmente são ocupados sem nenhuma diretriz de conservação, sendo a maioria deles quase imperceptível por trás de placas comerciais.

Apesar disso, a cidade conta com um Plano Diretor conciso e pertinente orientado pelo arquiteto Jorge Wilhelm. Desenvolvido entre os anos de 2002 e 2010, ele reforça a ideia dos dois polos, centro urbano e Barreiro, como pontos focais do turismo da cidade, ressalta a importância do tratamento do caminho que os conecta e a necessidade da recuperação do patrimônio que ainda resta. Para além disso, o arquiteto propõe um circuito de pontos turísticos da cidade que extrapolassem a polaridade centro-hotel. Sua ideia, nomeada Circuito dos Sentidos, relaciona cada um deles com um ponto da cidade. Nenhum dos projetos foi desenvolvido¹⁰.

Em 2010, de forma contraditória a todo avanço relativo às questões de preservação patrimonial, a prefeitura convida o arquiteto Gustavo Penna, que concebe um projeto para a Praça Coronel Adolpho desconsiderando todas as vivências, histórias e potencialidades da antiga praça que, apesar das transformações já sofridas, mantinha o seu desenho original e a sua essência. Apesar das constantes transformações vistas na cidade desde a sua criação, cujo objetivo era acompanhar e dar suporte a toda

¹⁰ WILHEIM, Jorge - **Araxá** - Plano Diretor Estratégico: Diagnóstico e tendências. Rev.1. Araxá - MG, 2002.

movimentação que acontecia na estância, essa, sem dúvidas, traz à tona a ideia da cidade que considera o novo como a única forma possível do progresso.

Embora Araxá ainda viva o dilema entre o “preservar” e o “construir”, tem se percebido que, assim como em diversas cidades no país, nas últimas décadas, o emprego dos recursos financeiros tem sido para o campo cultural, através da criação de equipamentos, em especial museus e teatros, como pontos de revitalização urbana, porém, na maioria das vezes, pautadas em ideias do espetáculo e voltadas para o turismo de massa, como apontam Vargas e Castilho (2015). Também Guimaraens e Itawa (2001) destacam que é cada vez mais evidente que o sucesso dos movimentos de revitalização, mesmo que justificados por ideias protecionistas estão atrelados principalmente ao crescimento da economia das cidades por meio da ampliação de ofertas ou das possibilidades de investimento.

O lugar da cultura: os museus de Araxá.



Figura 6 - Fachada do Museu Dona Beja. Fonte: Autor, 2020.

A partir das questões colocadas, entendendo o processo de patrimonialização e as transformações sofridas pelo centro da cidade, foram selecionados quatro equipamentos culturais do município: o Museu Histórico de Araxá - Dona Beja, o Museu Calmon Barreto, o Memorial de Araxá e o Palácio Nagib Feres. Todos eles são administrados pela FCCB e, apesar de terem sido planejados individualmente, são apresentados como parte de um circuito de museus da área central. Os quatro se localizam no entorno da Praça Coronel Adolpho, tendo no centro, no coração da praça, o Teatro Municipal construído em 2010 como parte do projeto de revitalização do centro que constitui o novo núcleo cultural da cidade.



Figura 7 – Reinauguração do museu em 08/2020. Fonte: Museu Histórico de Araxá Dona Beja, acesso em 2021.

Caracterizando o primeiro processo de musealização de um edifício patrimonial na cidade, o Museu Dona Beja foi fundado em 1965 pelo empresário Assis Chateaubriand¹¹ após a sua estadia na cidade para tratamento de saúde com as águas salinas. O museu inaugurou o projeto Museus Regionais¹², que tinha como objetivo a criação e difusão de coleções de artistas regionais no interior do Brasil¹³. Devido à grande influência do empresário, a inauguração do museu contou com a presença de personalidades políticas e se deu com uma exposição de pinturas de artistas estrangeiros, como Murillo e Van Gogh e brasileiros como Bonadei, Herculano Campos, Clovis Graciano, Marcelo Grassman, Celso Renato, Petrônio Bax, Álvaro Apocalypse, Yara Tupinambá e Raimundo de Oliveira¹⁴, com obras que seriam integradas ao acervo iniciante. Na época, a cerimônia foi noticiada pela revista *O Cruzeiro* com extensa reportagem e repercussão nacional. Para a sua instalação foi escolhido um dos primeiros casarões da cidade, datado de aproximadamente 1810. Voltado para a praça Coronel Adolpho, o edifício apresenta as características da arquitetura colonial brasileira: ocupação de toda largura do lote, simetria e ritmo, telhado em quatro águas com beiral e janelas de madeira. As numerosas portas e janelas, utilizadas na época para otimizar a iluminação e a ventilação dos ambientes, hoje permitem a permeabilidade entre a cidade e o museu. A proposta museológica inclui exposições temporárias e permanente. Atualmente no pavimento térreo encontram-se objetos e documentos que fazem referência à história da cidade e, no pavimento superior, mobiliário e itens decorativos que representam uma residência típica dos anos de 1800. É importante destacar que a casa nunca foi de fato morada de Dona Beja e os itens expostos nunca pertenceram a ela. O museu teve seu prédio tombado, juntamente com o acervo, pela Lei Municipal N.º 2.410 em dezembro de 1990 com o intuito de preservar a memória histórica do município.

¹¹ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), jornalista e empresário proprietário da cadeia de comunicações dos *Diários Associados*, que reunia jornais, rádios, revistas e posteriormente a primeira rede de televisão do país. Fundou o Museu de Arte de São Paulo em 1947.

¹² A Campanha Nacional dos Museus Regionais teve como resultado, para além da criação dos museus, a doação de coleções para São Luís (MA), Museu da Pampulha (MG), Ceará e para Alagoas.

¹³ LOURENÇO, Maria Cecília França - *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. P.241.

¹⁴ MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. *Dona Beja: desfazendo as teias do mito*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2002. P. 104.



Figura 8 - Fachada principal do Museu Calmon Barreto. Fonte: Autor, 2020.



Figuras 9 e 10 - Pavimento térreo. Fonte: Autor, 2020.

O museu dedicado a obra de Calmon Barreto (1909-1994) foi criado pela FCCB em 1996, atendendo aos pedidos feitos pela população após a realização de uma exposição póstuma em homenagem ao artista araxaense. Sem sede própria, ele foi instalado em um edifício de dois pavimentos, alugado pela Prefeitura Municipal, e reuniu parte de sua obra pertencente à família. O museu abriga a coleção de 250 obras que reúne pinturas, gravuras, aquarelas, desenhos, esculturas, livros e revistas ilustrados, medalhas e moedas produzidos pelo artista ao longo de sua trajetória, desde o período no Rio de Janeiro nos anos de 1920, onde se formou e atuou como professor e diretor na Escola Nacional de Belas Artes, até a produção realizada após seu retorno à Araxá na década de 1960. No primeiro piso encontram-se distribuídas as pinturas históricas, retratos, esculturas, moedas e medalhas, enquanto no segundo pinturas e desenhos são distribuídos em duas salas. O museu esteve no edifício até o ano de 2021, quando foi

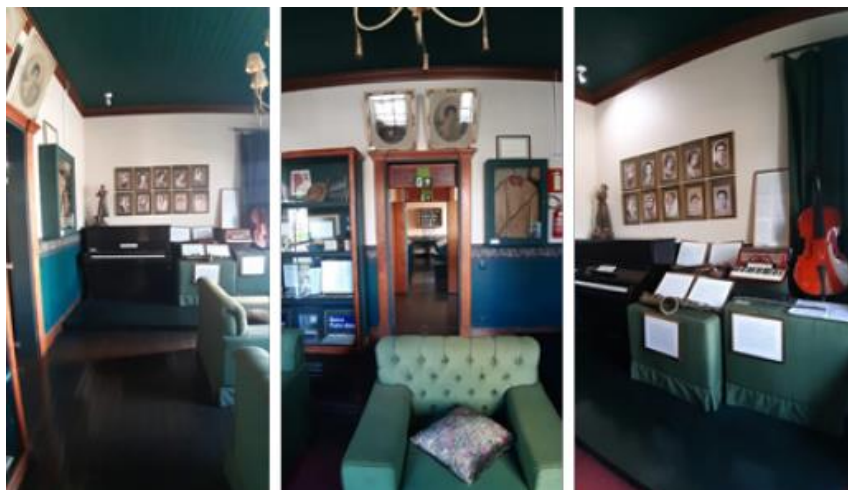
transferido para a nova sede, localizada na Avenida Vereador João Sena, onde divide o seu espaço com o Memorial de Araxá, em uma casa da década de 1950.



Figura 11 - Nova sede do Museu Calmon Barreto e Memorial de Araxá. Fonte: Autor, 2022.



Figura 12 – Antigo Memorial de Araxá. Fonte: Autor, 2020.



Figuras 13, 14 e 15 – Sala de música. Fonte: Autor, 2022.

Em 2008 foi criado o Memorial de Araxá, cujo acervo surgiu de uma proposta do Museu Dona Beja em criar o espaço expositivo “Lugar de Memória”, constituído a partir das doações de itens da população que contaria a história de suas famílias. Devido a adesão e a grande quantidade de peças reunidas, a FCCB decidiu pela abertura de um novo museu, instalado, inicialmente, na casa da família Porfírio Azevedo. De pavimento único, o casarão, do início do século XX, esteve totalmente ocupado por um acervo de diversos objetos como instrumentos de trabalho, vestuário, retratos, imagens religiosas, moedas, louças, etc. Apesar da proposta museológica que estimula o sentimento de pertencimento da população, o espaço não comportava os itens, que ficavam demasiadamente amontoados, em vitrines, atrapalhando a visualização e compreensão de cada objeto. Em 2021, juntamente com o Museu Calmon Barreto, o acervo foi transferido para uma nova sede. O novo espaço, mesmo dividido com outro museu, permite uma melhor espacialização e apreensão dos objetos.



Figura 16 - Palácio Nagib Feres. Fonte: Autor, 2021.



Figuras 17 e 18 - Interior Palácio Nagib Feres. Fonte: Autor, 2021.

Por último, tem-se o Palácio Nagib Feres. O prédio foi sede por 116 anos da Câmara Municipal de Araxá e, atualmente, abriga dois museus: o Museu do Legislativo e o Museu da Imagem e do Som. O primeiro surgiu em 2011 quando a câmara foi realocada para um novo edifício e deixou no prédio antigo o mobiliário que havia sido utilizado durante todos esses anos e que, juntamente com fotografias de eventos políticos da cidade forma o acervo do museu. A partir de 2019 o prédio abriga também o acervo fonográfico, equipamentos audiovisuais e instrumentos musicais do Museu da Imagem e do Som criado em 2008 e, anteriormente, instalado no prédio do Antigo Banco Nacional. O casarão que os abriga é da mesma época do prédio do Museu Dona Beja e também está voltado para a Praça Coronel Adolpho. Ele possui dois pavimentos que separam os museus, sendo o térreo ocupado pelo Museu da Imagem e do Som e o primeiro pavimento pelo Museu do Legislativo. No térreo, os objetos são distribuídos em um mobiliário comum, como mesas e prateleiras ou até mesmo no chão, enquanto no primeiro pavimento, a exposição manteve exatamente a mesma distribuição que o mobiliário já ocupava.

Analisando a formação de cada museu, pode-se observar que o Museu Dona Beja serviu de modelo para os demais na concepção e estruturação de seus espaços físicos, acervos e diretrizes. Embora tenha tido grande expressividade e sido referência para a sua região, atualmente, assim como nos outros museus, identifica-se a ausência de um programa que vá para além do seu acervo físico, bem como de um projeto educativo que possibilitaria torná-lo um museu mais atuante e vivo. Entretanto, é notável a importância e significado que têm para a população, que contribuiu para a constituição de seus acervos e reconhece os seus artistas, fator que fortalece o sentimento de pertencimento com o seu lugar e sua história.

Entre o esquecimento e o espetáculo: a nova Praça Coronel Adolpho

Desde o princípio, tem-se a Praça Coronel Adolpho como ponto focal da cidade de Araxá: como lugar de encontro e festejo da alta sociedade, como cenário fotográfico dos turistas na “temporada das águas”, espaço das festividades cívicas, bem como local daqueles que ofereciam produtos e serviços no centro da cidade. Desde o final do século XVIII, a área que primeiro formava o adro da Igreja Matriz reuniu memórias que vinham sendo mantidas e acrescidas até meados de 2010. Sua última configuração (1970-2008) era de um espaço arborizado ocupado por bancas de jornal, esculturas do artista Calmon Barreto, bancos, fonte de água, ponto de táxi e, na sua porção inferior, o Mercado Municipal (Figura 21). Ao seu redor, edifícios de diferentes épocas e graus de conservação formavam com ela um conjunto memorável da cidade que se desenvolveu sob a justificativa de sua “vocação turística”.



Figura 19 - Praça Coronel Adolpho. Fonte: Acervo de fotos FCCB, acesso em 2021.



Figura 20 - Mercado Municipal. Fonte: Acervo de fotos FCCB, acesso em 2021.

Em 2010 o arquiteto Gustavo Penna foi convidado para a concepção de um projeto arquitetônico que, inicialmente, deveria ocupar o lugar do mercado, demolido em 2008, sob a justificativa de ter se transformado em pontos de consumo de drogas e prostituição. É importante destacar que a condição de empobrecimento e marginalização em que ele se encontrava está, antes de tudo, associada à falta de manutenção que deveria ter sido feita pela gestão pública. Fica claro que o processo de demolição que culminou na execução de um novo projeto fazia parte de um plano de enobrecimento da área central que, mais uma vez, buscava a reinserção do município num patamar de visibilidade no intuito de aquecer a economia turística. Durante dois anos, a área viu-se sujeita ao movimento das obras, impositivamente cercadas por tapumes. O resultado foi uma praça completamente nova e a edificação do Teatro Municipal. As ruas transversais à praça foram fechadas e todo mobiliário urbano, árvores e esculturas foram retirados.

O projeto tem como ponto de partida uma passarela que tem seu início junto ao estacionamento da Igreja e seu fim em um mirante que pousa sobre o espelho d'água na cobertura do teatro, fazendo referência ao potencial das águas e resgatando a memória da criação do balneário. O teatro insere-se de maneira parcialmente enterrada para, segundo o arquiteto, privilegiar o entorno. O volume acima do solo se abre para uma esplanada, configurando um teatro de arena. Na parte interna é composto por: hall que é também espaço de exposição, área técnica e auditório com 360 lugares. De acordo com o memorial, com o projeto, a praça, então, retoma seu papel de congregar pessoas, tanto os cidadãos araxaenses quanto os turistas, que terão mais um atrativo para conhecer o centro histórico de Araxá¹⁵.



Figura 21 - Teatro Municipal. Fonte: FCCB, acesso em 2021.

15 GUSTAVO Penna Arquitetos Associados – Araxá: Valorização Urbanística e Arquitetônica da Área Central. Memorial descritivo. Belo Horizonte, 2010.



Figura 22 - Teatro de arena. Fonte: Autor, 2021.

Apesar da colocação anterior, é importante dizer que a área em questão nunca foi abandonada, inclusive a sua vitalidade era muito mais expressiva anterior à sua reforma. A obra foi bastante criticada pela população, principalmente pela perda do ambiente que permitia o convívio na praça durante todo o dia. Tal contrariedade, porém, poderia ter sido evitada com o envolvimento da população em todo o processo, dando a ela a oportunidade de conhecimento e manifestação. A melhoria da qualidade da vida urbana nos centros e o aumento da sua atração externa deveriam ser construídos para os seus cidadãos e com a sua participação¹⁶.



Figuras 23 e 24 - Praça antes e depois da revitalização de 2010. Fonte: Blog do Ganso, acesso em 2020.

¹⁶ VARGAS Heliana Comin; CASTILHO, Ana Luisa Howard de (Org.) - Intervenções em Centros Urbanos: objetivos, estratégias e resultados. Barueri: Manole, 2015. P.45.

Além disso, é importante ressaltar que, mesmo antes da intervenção na praça, Araxá já era lugar de cultura. A cidade é sede de eventos de diferentes portes desde 1975, e o problema nunca foi a falta de espaços, mas sim a má distribuição dos eventos no município e a manutenção dos espaços culturais existentes. Enquanto o Grande Hotel do Barreiro abriga eventos de abrangência nacional como o Fliaraxá, a cidade sedia o Dançaraxá, no Sesc, o Encontro de Artes Cênicas, do Sesi e as festas populares tradicionais religiosas ou agrícolas.

Dessa maneira, Araxá, sempre pautada na união entre os costumes dos turistas e os hábitos dos moradores, se fez uma cidade de forte apelo cultural movimentada por eventos, locais ou nacionais, que aquecem a economia da cidade. Nota-se que, apesar da qualidade nos eventos propostos, existe uma deficiência em entendê-los como parte de uma política cultural pensada em totalidade capazes de envolver os espaços culturais, a programação cultural, os próprios moradores e os turistas. A cidade enquanto conjunto não pode ser seletiva ou privilegiar ora um, ora outro. Ela deve de tudo entregar aos seus habitantes e aos turistas, aos seus programas fixos e aos temporários, aos eventos locais e aos nacionais, ao seu núcleo central e ao Parque do Barreiro. Ela precisa, antes de turística e cultural, ser democrática e acessível. A economia não deve se sobrepor à cultura e sim assegurá-la, entendendo-a como parte do tecido social e não como “forma abençoada de consumo”, como aponta Meneses¹⁷, fazendo com que esses espaços funcionem tanto para o turista quanto para o habitante e garantindo a conservação, exposição e apreensão da memória da cidade e da população de forma a respeitar a ela, aos edifícios e à cidade.

A partir de toda narrativa, vê-se o cenário de uma cidade que se construiu tentando equilibrar os seus dois polos de maior relevância, sendo a Praça Coronel Adolpho e seu entorno sempre transformados em função da magnitude do Grande Hotel do Barreiro. Percebe-se a atuação de uma política pública que tem vivido para constituir a Araxá do século XXI, traduzida numa cidade do espetáculo, enquanto muitas das necessidades da população são negligenciadas. Como destacado, a partir dos anos de 1990 vê-se uma movimentação em relação ao patrimônio histórico, a partir da criação da FCCB e dos primeiros tombamentos. Já por volta do fim da primeira metade dos anos 2000, observa-se o desencadeamento da criação de espaços museológicos e a realização de eventos na cidade. Tendo eles como base é possível perceber que tais ações têm como objetivo o fortalecimento da cultura e do turismo na cidade, principalmente na área central. Porém, mesmo que façam parte de um planejamento macro da cidade, as ações têm acontecido de forma individual, os órgãos que trabalham pela cidade atuam de forma independente e desconexa, criando lacunas entre suas atuações de desenvolvimento. Além disso, essas são instituídas de formas muito paliativas, por exemplo, no caso dos edifícios que abrigam os museus.

Ao mesmo tempo em que se fala da preocupação com o conjunto histórico do centro, vê-se a sua descaracterização com um projeto de praça que desconsidera a memória da cidade. Aliado a preferência da aplicação de investimento em diretrizes cuja realização causam maior impacto visual e geram uma maior atenção midiática, firma-se a ideia de

¹⁷ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de - O Museu de Cidade e a Consciência de Cidade. In: SANTOS, A. C. M.; KESSEL, C.; GUIMARAENS, C. (Org.) - **Museus e Cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004, p. 269.

uma política baseada na construção de uma cidade-emprego. Conclui-se então que Araxá passa por um momento de reinvenção urbana pautada principalmente na construção, ou reconstrução, da sua imagem, similar ao que vêm acontecendo nas cidades pelo mundo. Traduzidos por meio de projetos de destaque ou eventos significativos, o objetivo é embelezar a cidade de modo a dar a ela visibilidade e assim vendê-la como mercadoria, desligando-a do seu principal sujeito: o morador. Sendo assim, ela se desenvolve na constante tentativa da construção de uma cidade turística cenário que não se dá em tudo para a população e muitas vezes nem ao turista. Para quem, então, estaria sendo construída essa cidade?

Considerações finais

O trabalho que nasce da intenção de entender como se deu a construção da imagem da “cidade turística” de Araxá e os reflexos das ações que pautam o seu desenvolvimento, finaliza-se com numerosas informações que respondem às perguntas criadas no início dela, mas nos abrem tantas outras. Inicialmente, foi extremamente importante olhar para os dois polos: o centro da cidade e o Barreiro para entender a importância desse centro histórico e olhar de forma crítica para como ele é visto e tratado nos dias de hoje, tanto pela administração local, quanto pelos moradores e turistas. Assim como, analisar o seu atual estado de conservação e a sua vitalidade contribuíram para entender as políticas públicas frente à cidade: a do esquecimento dando palco para o espetáculo enquanto tenta-se construir uma cidade turística cenário. É possível entender que as transformações pelas quais a cidade foi submetida, desde a construção do hotel, nem sempre foram necessárias ou benéficas para o seu desenvolvimento e para a construção da cidade turística “ideal” a qual ela se propõe a ser. Enquanto a ideia do espetáculo maravilha as ações planejadas pelos gestores públicos, vê-se o esquecimento assombrar o centro da cidade através da falta de zelo com o seu patrimônio histórico e cultural. A cidade, que deu seus primeiros passos ainda no século XVIII, constitui, quase que sem olhar para trás, os caminhos do século XXI. A memória, a cada reforma, dissolve-se no imaginário da população que por ela insiste; a história, contada pelos objetos, perde-se em museus que pouco se comprometem com a narrativa da cidade e com a formação dos seus habitantes; e o futuro, sob a ideia de espetacularização, se cria sob o comando de quem quase nunca entende que o progresso se faz do ontem, do hoje e do amanhã e deve ser ofertado, de forma igualitária, a todos os usuários da cidade.

Bibliografia

ARAXÁ - **Lei Municipal 2410**. Prefeitura Municipal de Araxá. Araxá, Minas Gerais, 1990.

GUSTAVO Penna Arquitetos Associados – **Araxá: Valorização Urbanística e Arquitetônica da Área Central**. Memorial descritivo. Belo Horizonte, 2010.

GUIMARAENS, Cêça; IWATA, Nara - A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos. **Arquitextos** [em linha]. São Paulo, ano 02, n.

013.06, Vitruvius, 2001. [Consult. 24 dez. 2020] Disponível em: URL <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/881>>

LIMA, Glaura Teixeira Nogueira - **Via de duplo sentido: Araxá cidade-balneário 1920-1940**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. Tese de Doutorado.

LIMA, Glaura Teixeira Nogueira - **Imagens da Estação: A construção imagética de um balneário que quer se revelar**. In: FREITAS, T. T. M.; CAPELOZI, L. C. - **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir - Narrar**. Teresina: GT Nacional de História Cultural, 2012. [Consult. 30 out. 2019]. Disponível em: URL <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Glaura%20Teixeira%20Nogueira%20Lima.pdf>>

LOURENÇO, Maria Cecília França - **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MEMORIAL de Araxá. Fundação Cultural Calmon Barreto. Disponível em: URL <<http://fundacaocalmonbarreto.mg.gov.br/espaco/link/8/memorial-de-araxa>>

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de - **O Museu de Cidade e a Consciência de Cidade**. In: SANTOS, A. C. M.; KESSEL, C.; GUIMARAENS, C. (Org.) - **Museus e Cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004, pp. 255-282.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de - **Dona Beja: desfazendo as teias do mito**. Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia, 2002. Dissertação de Mestrado.

MUSEU Histórico de Araxá Dona Beja. Fundação Cultural Calmon Barreto. Disponível em: URL <<http://fundacaocalmonbarreto.mg.gov.br/>>

PORTO, Daniele Resende - **O Barreiro de Araxá: projetos para uma estância hidro-mineral em Minas Gerais**. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado.

VARGAS Heliana Comin; CASTILHO, Ana Luisa Howard de (Org.) - **Intervenções em Centros Urbanos: objetivos, estratégias e resultados**. Barueri: Manole, 2015.

WILHEIM, Jorge - **Araxá - Plano Diretor Estratégico: Diagnóstico e tendências**. Rev.1. Araxá - MG, 2002.

Cabanas de cobertura vegetal no Algarve: estudo preliminar da sua transformação e distribuição na região

Pedro Miguel Infante da Silva Gonçalves Matias

Universidade do Algarve, Doutoramento em Estudos do Património
pedroinfantematias@gmail.com

Renata Araújo

Universidade do Algarve, CHAM
raraujo@ualg.pt

Miguel Reimão Costa

CEAACP / Universidade do Algarve, Campo Arqueológico de Mértola
mrcosta@ualg.pt

Resumo: Com o presente projeto de Doutoramento, pretende-se investigar e estudar a arquitetura vernacular doméstica que outrora existiu na orla costeira do Algarve e, mais concretamente, as cabanas de cobertura vegetal edificadas pelas comunidades piscatórias, que durante séculos ocuparam os areais da região. O conhecimento transmitido entre gerações levou as comunidades piscatórias a desenvolver processos construtivos que serviam para o seu próprio refúgio ou apoio laboral, tendo como resultado a ocupação (temporária ou permanente) de um espaço híbrido, entre a terra e o mar. Em toda a região, construíram-se diversos tipos de cabanas, de forma isolada ou em aglomerados, em estruturas simples ou mais complexas, em parte associadas às artes piscatórias e às denominadas almadravas. Até meados do séc. XX, a relação simbiótica Homem/Território contribuiu para consolidar esta tipologia habitacional de vernáculo algarvio, que depois caiu em desuso. Ainda que muitas cabanas tenham evoluído na utilização de materiais industriais, com repercussões a nível da sua morfologia, nenhum exemplo perdura destas edificações na costa algarvia com recurso exclusivo a materiais vegetais. Estamos assim perante um tema que importa investigar, procurando compreender a diversidade morfotipológica das cabanas e a sua distribuição no território, bem como os processos construtivos tradicionais e a sua materialidade. Por outro lado, é relevante não só compreender a importância que estas edificações tiveram no passado, mas também reconhecer o seu papel enquanto matiz conformadora da malha urbana em diversos centros urbanos da orla litoral e, por essa via, de que modo podem continuar a ser invocadas no presente e no futuro. Em termos metodológicos, esta investigação pretende combinar a recolha de informação oral e a reconstituição das suas características (por via do desenho) com o estudo dos testemunhos documentais que possam contribuir para o estudo desta “arquitetura sem arquiteto”. Perder os escassos e dispersos registos documentais que ainda existem, relativos a estas edificações, sem investigá-los de modo a realçar a sua importância, é perder parte da identidade e da cultura patrimonial da região.

Palavras-Chave: Cabana, arquitetura vernacular, património, território, habitar

Introdução

O objeto de estudo deste projeto de tese tem sido um tema pouco explorado no âmbito regional. Existem alguns trabalhos académicos que se reportam a esta tipologia da arquitetura doméstica, com uma abordagem mais descritiva e no contexto da evolução da malha urbana de algumas cidades. Noutros casos, esta temática é considerada de forma indireta, resultado da sua relação intrínseca com as atividades piscatórias presentes na região.

As linhas de pesquisa que se pretendem adotar assentam sobretudo na investigação bibliográfica e documental – dispersa, não apenas em livros¹, artigos² e teses³, mas também em documentários, publicações de imprensa, acervos fotográficos, atas, etc. – e no registo do testemunho (ainda possível) de algumas pessoas que preservam na sua memória os modos de vida associados a essas edificações. Nesse sentido, identificar-se-ão os trabalhos considerados relevantes, que possibilitem continuar um caminho de pesquisa, colmatar lacunas, identificar novas possibilidades de investigação e acrescentar conhecimento, com especial incidência na região algarvia. Serão ainda considerados outros indicadores importantes, como por exemplo a análise de alguns topónimos da região, documentários audiovisuais⁴, que poderão servir de complemento à investigação a desenvolver, de modo a valorizar este património arquitetónico com uma forte componente cultural.

Pretende-se que o resultado da investigação seja uma análise reflexiva quer de carácter teórico quer de carácter técnico: no primeiro caso, compreendendo as noções de habitação primitiva e de arquitetura efémera, evidenciando as relações entre o Homem e

¹ Destacam-se alguns estudos etnográficos desenvolvidos por José Leite de Vasconcelos, com várias referências à existência de cabanas, e ao modo como o Homem se apropria e se relaciona com o território, através das construções vernaculares, dos seus costumes e tradições. Realça-se também o inquérito elaborado (com a 1ª edição publicada em 1961) pelo então denominado Sindicato Nacional dos Arquitetos (atual Ordem dos Arquitetos): AMARAL, Francisco Keil do [et al.]. **Arquitetura Popular em Portugal**. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses: 1980. Esse trabalho resultou num levantamento exaustivo das tipologias habitacionais de carácter popular e vernacular existentes no território português distribuído pelas diferentes regiões (Zona 1, Minho; Zona 2, Trás-os-Montes; Zona 3, Beiras; Zona 4, Estremadura; Zona 5, Alentejo; Zona 6, Algarve). Entre as várias tipologias identificadas na região Algarvia, foram estudadas, com algum detalhe no que se refere a processos construtivos, tipologia e distribuição, as habitações de pescadores nas costas arenosas, num estudo etnográfico publicado em 1969 pelo Centro de Estudos de Etnologia/Instituto de Alta Cultura: OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin – **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Este trabalho estuda a forma mais simples de habitar e as suas diferenças regionais, explorando o conceito de abrigo e a forma como este se distribuiu e se adaptou de região para região, ao longo do tempo.

² Foram publicados vários artigos, como, por exemplo, MACEDO, Sofia Costa, GARCIA, Cristina Teté – Os Marítimos de Monte Gordo e o Veraneio na passagem do século XX: Estratégias de Sobrevivência. In **O (Re)verso da Paisagem. Filosofias da pobreza e da riqueza**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2013.

³ Com especial foco nesta tipologia habitacional, considerar a tese de PIRES, Marta dos Santos – **Arquitetura das Cabanas no Estuário do Sado: Formas e vivências dos espaços vernaculares**. Lisboa: FAUTL, 2013. Dissertação de Mestrado em Arquitetura.

⁴ TELLES, António Cunha – **Continuar a viver ou os índios da Meia-Praia** [documentário]. Lisboa: Animatógrafo, 1977.

o território, que permitiram a sua fixação numa área híbrida entre a terra e o mar; no segundo caso, através da investigação dos métodos construtivos, materiais, distribuição espacial das edificações (por vezes agrupadas em aglomerados outras vezes isoladas), dimensões e tipologias. É neste quadro, que o presente artigo adquire uma dimensão inicial, pretendendo registar algumas fontes já identificadas, que permitem clarificar o quadro diacrónico e diatópico preliminar de ocupação das cabanas de cobertura vegetal edificadas pelas comunidades piscatórias na região do Algarve.

Descrição genérica da transformação das cabanas no Algarve

À semelhança de outros exemplos de arquitetura vernacular, as cabanas tradicionais eram edificadas com recurso a materiais autóctones, existentes na envolvente próxima, conformando uma forte ligação da arquitetura com o território, marcada, antes de mais, pelas próprias materialidades. De planta retangular, com uma ou duas divisões, as cabanas de cobertura vegetal eram construções muito simples, de características efémeras e precárias. Eram compostas por uma estrutura de madeira, com cobertura inclinada de revestimento vegetal (geralmente em junco, estorno ou palha), de duas águas. As cabanas eram constituídas por um único espaço, ou por dois espaços, com um compartimento anterior de carácter mais social e um compartimento posterior mais resguardado que poderia ainda ser dividido em dois. Sempre que o tempo não permitia confeccionar os alimentos no exterior, eram preparados no espaço interior mais amplo da cabana.⁵



Figura 1– Cabana de cobertura vegetal, com espaço exterior vedado, no areal da Ilha de Faro; VEIGA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin. **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Online desde 21 de Julho de 2020. p.276-277.

A secção transversal da cabana era inicialmente de perfil triangular, com prumos de madeira unidos na cumeeira e encastrados diretamente no areal “até onde o braço

⁵ ROMÃO, Fernando. **Entrevista: Processo de Edificação das Cabanas no Areal da Meia Praia (Lagos)**. Lagos: entrevista por Pedro Infante Matias, 2022.

permitia escavar”, como dizia o Sr. Fernando, um antigo pescador (já reformado), oriundo de Monte Gordo que se fixou na Meia-Praia.⁶ Posteriormente, de modo a maximizar o pouco espaço interior que estas edificações dispunham, procedeu-se à alteração da volumetria original das cabanas, com a ampliação em altura das empenas laterais. Esta alteração volumétrica permitiu maximizar o espaço interior. Todo o espaço interior passou a ser utilizado, resultando num aumento da área útil com manutenção de uma área de implantação aproximada. Em certa medida, a volumetria da cabana começou-se a aproximar da volumetria da casa tradicional.

Também o recurso gradual a novos materiais contribuiu para uma alteração da morfologia e volumetria desta tipologia habitacional. A cabana que inicialmente começou por ser edificada com materiais recolhidos nos areais, foi-se transmutando com novos materiais provenientes do exterior. As fachadas das cabanas passaram a ser revestidas a tabuado de madeira, sendo que, numa fase inicial, a cobertura manteve-se executada com elementos vegetais. Posteriormente, deu-se início à substituição integral dos revestimentos vegetais com materiais pós-industriais, como foram o caso da chapa metálica, do contraplacado e das placas de fibrocimento, procurando reduzir os trabalhos de manutenção e aumentar o conforto interior. Aos poucos as características precárias (quanto a processos construtivos e materialidades) foram-se adaptando e estas edificações foram “(...) sendo progressivamente substituída por casas, de entrada em tabuado, e finalmente telha, pedra e cal [...]”⁷.



Figura 2 – Cabana com paredes em tabuado e cobertura em chapa metálica ondulada no areal de Monte Gordo; fotografia de João Moitinho.

⁶ ROMÃO, Fernando. **Entrevista: Processo de Edificação das Cabanas no Areal da Meia Praia (Lagos)**. Lagos: entrevista por Pedro Infante Matias (2022)

⁷ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin. **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Online desde 21 de Julho de 2020. p.255-256.

Estas transformações acabaram por se traduzir numa mudança gradual da volumetria das cabanas e, nalguns casos, da própria implantação destas edificações. Os novos materiais da cobertura prescindiam do declive acentuado que com os revestimentos vegetais eram fundamentais para o célere escoamento das águas. Deste modo, as anteriores partes laterais da construção, onde assentavam as águas da cobertura, passaram a adquirir a dimensão de fachada e passaram muito frequentemente a integrar a porta de entrada. Nos casos em que as cabanas de cobertura vegetal tinham a porta voltada para sul, mantiveram esse princípio, resultando por vezes numa rotação da casa em 90^o.

Da importância de uma carta da distribuição das cabanas no Algarve

Em diferentes circunstâncias se têm delimitado três sub-regiões geográficas no Algarve: Litoral, Barrocal e Serra⁹. Ainda que tradicionalmente as cabanas de materiais vegetais se pudessem encontrar noutras subunidades do Algarve, como na serra¹⁰, é sobretudo na orla costeira que este tipo de construção está mais documentado. Ao efetuarmos uma viagem pelo litoral do Algarve, mais propriamente pelos areais da orla costeira da região (desde o Barlavento ao Sotavento), são inúmeras as referências que se vão encontrando relativamente à atividade piscatória e às cabanas que outrora existiram e cuja memória coletiva mantém viva. Em Vila do Bispo a Praia das Cabanas Velhas¹¹, no concelho de Silves a localidade costeira de Armação de Pêra¹², em Tavira as Cabanas de Tavira¹³ e a Praia de Cabanas, são alguns dos vários exemplos de topónimos que registam a relação direta ao tema em investigação.

⁸ ROMÃO, Fernando. **Entrevista: Processo de Edificação das Cabanas no Areal da Meia Praia (Lagos)**. Lagos: entrevista por Pedro Infante Matias, 2022.

⁹ FEIO, Mariano. **Le Bas Alentejo et l'Algarve**. Évora: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983. p.30-34; AMARAL, Francisco Keil do [et al.]. **Arquitetura Popular em Portugal**. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980. p.576.

¹⁰ COSTA, Miguel Reimão. **Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve**. Porto: Afrontamento, 2014. p.268-272.

¹¹ Relativamente à qual se pode ler na página online da autarquia de Vila do Bispo que "(...) a Praia das Cabanas Velhas encontra-se disposta numa discreta baía da costa sul do concelho de Vila do Bispo. Deve o seu nome, muito provavelmente, a antigas habitações sazonais que serviam os pescadores das armações de pesca do atum que ali operavam durante o Verão. Na sua vertente nascente encontra-se um pontão talhado na arriba rochosa, que serviu para atracar batelões que transportavam blocos de pedra calcária, ali extraídos e destinados à construção de molhes e quebra-mares nos portos de Lagos e de Portimão. Abrigada dos ventos predominantes e temperada por marcadas características de influência (...)". <https://www.cm-viladobispo.pt/pt/menu/212/cabanas-velhas.aspx>

¹² Cujo topónimo está associado à existência de armações de pesca na qual há registos da presença de várias cabanas e que também deram origem à designação de Praia dos Pescadores, definição semelhante à que se verifica um pouco mais para Este, em Albufeira.

¹³ É possível ler na página online da União das Freguesias da Conceição e Cabanas de Tavira que "A história de Cabanas, encontra-se intimamente ligada à pesca do atum. Por volta do ano 1734, na sequência da fundação da Armação dos Mares de Tavira, surgiram as primeiras cabanas, indispensáveis à recolha dos apetrechos de pesca e ao alojamento da companhia. As cabanas situavam-se a levante, junto da barra, e as referências ao local utilizam o topónimo Cabanas da Armação. Durante mais de vinte anos, são feitas várias referências às Cabanas, mas apenas como residência sazonal. O nascimento da primeira criança, aí ocorrido fora da época da pesca do atum, verificou-se apenas em 1757, e no ano seguinte, a Câmara de Tavira concede o primeiro aforamento de que há notícia em Cabanas da Armação. A partir desta data, os primeiros habitantes a título permanente, terão começado a construir as suas próprias residências (...)". <http://www.uf-conceicao-cabanastavira.pt/index.php/extensions/a-nossa-freguesia/2-uniao-de-freguesias>

É notória, não só na toponímia, mas também através da análise das fontes identificadas relativas à distribuição das cabanas edificadas pelas comunidades piscatórias, uma descrição mais detalhada e com maior incidência na zona do Sotavento algarvio. A sua relação intrínseca às armações de pesca que existiam na costa algarvia indicia uma ocupação geral dos areais da região, crê-se que inicialmente de forma sazonal e numa fase posterior de forma permanente. É sobretudo na proximidade de acesso ao mar que estavam implantadas estas comunidades. Como veremos no presente trabalho, é possível reconhecer, com as fontes até agora identificadas, um panorama geral da distribuição das cabanas de cobertura vegetal nas áreas arenosas do litoral algarvio, através do qual podemos determinar a sua importância nas diversas sub-regiões e a importância que podem ter tido no desenvolvimento das malhas urbanas das localidades costeiras.

Contributo da bibliografia para uma carta de distribuição das cabanas no Algarve

Numa análise global da orla costeira da região algarvia, e iniciando um percurso a partir da área geográfica mais a Oeste (do Barlavento) para a área mais a Este (do Sotavento), na Arrifana, concelho de Aljezur, refere João Baptista da Silva Lopes que “[...] Huma legoa ao S. da foz do rio está a fortaleza arruinada da Arrifana; junto da qual se encontram também ruínas de cabanas, e de hum grande armazém que denotão ser da armação de atuns, que alli se lançava ainda em 1522”¹⁴. Como já antes se referiu, a relação entre os povoados de cabanas e as armações de pesca é uma referência constante nas fontes consultadas.

Prosseguindo o trajeto em direção a Este, foi possível identificar uma breve referência a Portimão, mais especificamente à Praia da Rocha, de Júlio Lourenço Pinto que, num dado momento, menciona que “No tocante a influências de vida moderna até faltam quasi por completo as barracas, que a outras praias imprimem a animação ridente e movimentada de um acampamento”¹⁵. Este registo atesta o reduzido número de cabanas (destaca-se “quasi por completo”), existentes à data (com publicação do ano de 1894) nesta área geográfica, contrariamente ao que ocorria noutras áreas costeiras da região.

Em Armação de Pêra (localidade cuja atividade piscatória foi perpetuada na toponímia da localidade), e tal como sucedia noutras localidades, à existência de armações de pesca associavam-se as cabanas edificadas pela comunidade piscatória. A sua presença é evidente num dos relatos do mesmo autor, onde menciona que, “Hoje terá hum terço da povoação da outrora aldeia, composta de pescadores e gente que se emprega no mar; os quaes tem para as suas pescarias 5 lanchas e 4 artes: a mais dominante he a das sardinhas no tempo da passagem, as quaes são perseguidas pelas artes, cujas redes se arrastão para a formosa e espaçosa praia, que fica em frente, e aos lados da povoação, a qual, poucos annos há, ainda era formada só de cabanas, hoje tem boas casas, e algumas ricas[...]”¹⁶. Alguns anos antes, em 1820, “[...] a praia de Pera era ainda apenas um

¹⁴ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.205.

¹⁵ PINTO, Júlio Lourenço. **O Algarve (notas impressionistas)**. Porto: Portuense, 1894. p.65.

¹⁶ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.290.

arraial composto exclusivamente de palhotas, das companhas das armações do atum dessa praia e da Pedra da Galé [...]”¹⁷.

Em 1969, quando foi publicado o livro *Construções Primitivas em Portugal*, não subsistiam quaisquer habitações semelhantes nos areais da localidade, tal como ocorria em Albufeira¹⁸. Já para o caso de Quarteira, os autores referem, a existência de algumas cabanas “[...] logo à saída de Quarteira, para Nascente”¹⁹. É portanto, já uma fase de declínio que registam na sua publicação, como resulta bem evidente, no caso de Quarteira, da comparação com a descrição do testemunho de João Baptista da Silva Lopes, mais de um século antes, quando refere que: “[...] Quarteira, aldeia de pescadores pertencente em parte a esta freguesia, de cuja igreja dista ½ légua, e outra parte à de Loulé; situada à borda do Oceano. Foi grande antigamente no trato do commercio e pescarias; e por isso ha opiniões de que alli seja o assento da antiga cidade de Carteia pela analogia que se encontra na descrição de suas pescarias de atum, cavalla, e sardinha, como largamente discorre Fr. Vicente Salgado. Hoje apenas consta de algumas cabanas de junco com poucas casas de pedra, distantes do castello velho uns 400 passos, donde se mudarão pelo terramoto de 1755 [...]”²⁰.

De facto, o terramoto de 1755 teve um impacto enorme no urbanismo das localidades do Algarve, e em especial naquelas situadas na orla costeira das sub-regiões ocidental e central. Muitas edificações foram destruídas e muitas áreas urbanas tiveram de se reerguer. É de crer que nalgumas áreas tenha sido promovida a edificação das cabanas, de rápida execução e baixo custo. De qualquer modo, é sobretudo nas áreas mais favoráveis para as comunidades piscatórias, que se regista a presença de cabanas como em Farrovilhas, “[...] onde estão formadas humas boas marinhas com casa para arrecadação do sal, huns pardieiros, e algumas cabanas de pescadores. Houve aqui huma povoação fundada pelos moradores de Loulé, que à sua custa a fizeram com boa igreja, e torre para defesa do porto [...]”²¹ (figura3).

Olhão é um dos casos mais interessantes relativos à possível preponderância dos assentamentos de cabanas na malha urbana da povoação contemporânea – com extensa bibliografia²² que não é possível enumerar toda no seu conjunto – com génese intrinsecamente associada às comunidades piscatórias. A visita à Igreja Matriz da Nossa Senhora do Rosário, revela no pórtico principal, a inscrição lapidar, existente no cunhal que une a fachada sudeste à fachada sudoeste do edificio, na qual é possível ler que: “À

¹⁷ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin. **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Online desde 21 de Julho de 2020. p.258-259.

¹⁸ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin. **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Online desde 21 de Julho de 2020. p.259.

¹⁹ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin. **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Online desde 21 de Julho de 2020. p.259-260.

²⁰ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.306.

²¹ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.332.

²² Considerem-se, a título de exemplo: MENDES, António Rosa. **Olhão fez-se a si próprio**. Olhão: Sul, Sol e Sal, 2016. ROMBA, Sandra. **Evolução Urbana de Olhão**. Loulé: Sul Sol Sal, 2015.

custa dos homens do mar deste povo se fas este templo novo, no tempo q só haviam huas palhotas, em q viviam primeiro. Fundamento 1698”²³.



Figura 3 – Localização da Bateria d' Farrobilhas, representada por Sande Vasconcelos (1788). Mapa da configuração de todas as praças fortalezas e baterias do reyno do Algarve / Segundo a ordem do Ill.mo e Exm^o Senhor Conde D' Val D' Reis Governador e Cappitam General do mesmo Reyno. Biblioteca Nacional de Portugal.

Refere Sofia Ribeiro, a propósito da existência de cabanas no núcleo habitacional de Olhão que “[...] O primeiro documento oficial referente a Olhão surge em 1378, onde é descrito um aglomerado urbano composto por humildes cabanas em madeira, cana e palha, habitado por escassas dezenas de pescadores que utilizam a arte xávega (pesca artesanal) como meio de subsistência”²⁴. Silva Lopes referia em meados do século XIX, que Olhão “[...] Era hum ajuntamento de pobres pescadores [...] forão com este exercício augmentando em população; no sitio de Gibraltar, desde 1779 a 1782, se arrojárão a hir levar refrescos aos sitiadores e sitiados, com cujos lucros engrossárão que em 1790 já tinham transformado as cabanas em casas, e contavão 1133 fogos com 2947 pessoas maiores, 465 menores, e andavão ausentes 800 [...]”²⁵, acrescentando que era vila de “[...] poucas ruas direitas e largas; pela maior parte são travessas estreitas, e becos sem ordem, com as casas na mesma irregularidade, em que estavam as cabanas; sobremaneira aceadas porê, e caiadas até ao meio da rua, no que se esmerão as

²³ Informação verificada no local e presente na página online do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17029

²⁴ RIBEIRO, Sofia Isabel Fonseca. **Vilas Piscatórias Algarvias: análise da evolução urbana**. Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico, 2015. p.91.

mulheres [...]”²⁵, levantando assim a questão da relação, com a mudança de materialidades, entre o assento de cabanas e a organização da malha urbana.

Para o caso da Fuseta, que apresenta evidentes analogias com Olhão, Mafalda Pacheco refere que “[...] os primeiros assentamentos da Fuseta foram feitos pelos pescadores da armação de atum e remontam ao século XVI. Eram compostos por um grupo de cabanas de carácter sazonal na margem poente da foz da Ribeira do Tronco. Desde o início que a localização e a organização das cabanas no território foram regidas por regras de ortogonalidade, dando origem a um traçado regular com frentes direccionadas ao mar, que serviu de base para o crescimento urbano ocorrido nos séculos seguintes, sobretudo no século XVII, XVIII e XIX [...]”,²⁶ colocando de novo a questão da génese do povoado, a partir do assentamento de cabanas, a que já Silva Lopes havia dedicado a sua atenção, referindo que se convertiam “[...] as cabanas em casas de alvenaria, que chegam quasi ao pé da arruinada fortaleza.”²⁷ É, uma vez mais, registada uma alteração progressiva dos materiais utilizados ao longo dos anos, passando as paredes a ser executadas com outros materiais mais resistentes (como adobe, tijolos, taipa ou pedra) e passando a cobertura a ser telhada.

Prosseguindo, sequencialmente, o percurso ao longo da orla costeira algarvia, “Dentro do rio, e ¼ de légua abaixo da cidade [de Tavira] para a parte de O. fica a povoação de St^a Luzia, composta de 40 a 50 cabanas de junco, cujos pobres moradores se empregão na pesca com pequenas lanchas e no apanho da murraça [...]”²⁸, fazendo referência também, algumas páginas antes, para a paisagem de Tavira que oferecia, a quem entrava pelo rio “[...] o mais lindo painel: avistão-se de ambos os lados bem cultivadas fazendas de vinhas, e arvoredos, sementeiras de casaes mui caiados, entre-cortadas de vários regatos que as aguas tem formado; marinhas, moinhos, palhoças de pescadores à margem; segue-se a cidade à quem, e além da ponte [...]”²⁹. Na mesma publicação, é feita também referência à povoação de Cabanas, quando se refere que “[...] Perto do canal, e próximo á fortaleza do mesmo nome na parte esquerda do rio de Tavira, fica a povoação de pescadores chamada, Cabanas da Armação, por consistir dellas e algumas casas já [...]”³⁰.

Monte Gordo será, talvez a par de Olhão, a localidade relativamente à qual se registam maior número de testemunhos concernentes às cabanas edificadas pela comunidade piscatória. Refere Horta Correia, que “O facto de numa povoação de cabanas existir uma igreja de pedra e cal remete-nos para os mareantes de Olhão que em pleno século XVII construíram a igreja da Senhora do Rosário (hoje da Soledade), o primeiro edifício

²⁵ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.341.

²⁶ PACHECO, Mafalda Batista Pinheiro. **A Evolução Histórica da Fuseta**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2009. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura. p.4.

²⁷ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.371.

²⁸ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.371.

²⁹ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.369, 354-355.

³⁰ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p. 378.

de pedra e cal da futura vila”³¹. A concentração destas edificações vernaculares era de tal forma expressiva que “[...] estava em grande auge em 1711 ou 1712, e tão rapidamente prosperou com a concorrência de Hespánhos, Portuguezes, e até Francezes, que em 1774 havia nesta praia mais de 5 mil homens, afora muitas mulheres, que em diferentes ruas de cabanas ocupavão mais de huma légua desde a ponta da barra até perto do sitio, onde foi a antiga Cacella, e se contavão não menos de 100 barcas ou artes de arrastar”³².

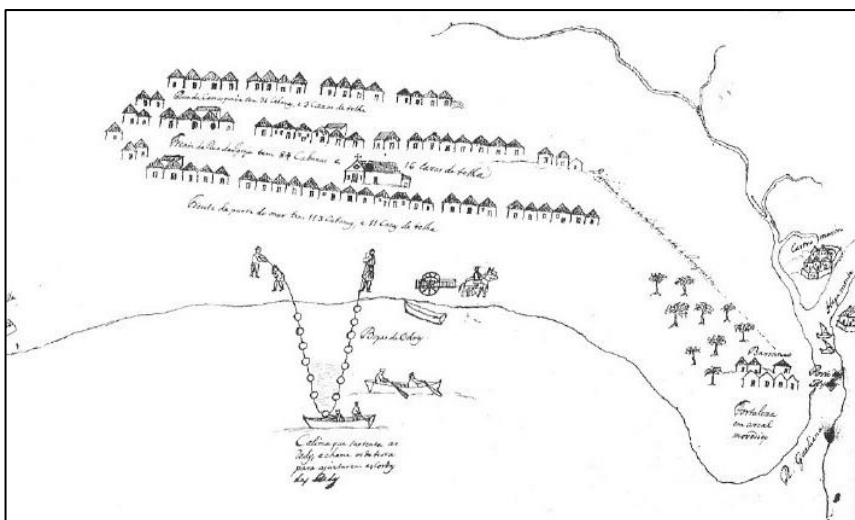


Figura 4 – Desenho de Monte Gordo (1773) - “Restauração das Pescarias”. HORTA CORREIA, José Eduardo – **Vila Real de Santo António: Urbanismo e poder na política pombalina**. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 1997. p.466

Alguns elementos gráficos, que complementam a bibliografia existente relativa ao tema, demonstram alinhamentos de cabanas ao longo da costa, no areal de Monte Gordo, destacando-se a presença da Igreja, como é perceptível no desenho esquemático de Monte Gordo (figura 4). A propósito da referência ao concelho de Vila Real de Santo António, menciona Silva Lopes que “Com a edificação da nova villa no predicto lugar, e obrigação de hir a ella vender-se em lota a sardinha pescada na costa, com o fim de fazer só nosso o lucro que os Hespánhos tiravão, e que em verdade era maior, posto que nós não deixássemos de levar bom quinhão, levantarão dalli moradores das cabanas, e d’algumas casas que já havia, sendo a isso constrangidos os que desejavão ficar permanecendo, até com a desumanidade de se mandar lançar fogo a essas palhoças e casas dos que promptamente não obedecerão”³³.

Em meados do século XIX, registava o mesmo autor, relativamente a Vila Real de Santo António que “Villa Real, elegante e magestosa em bellas casas, nem sombra he de Monte Gordo em ruas de choças e cabanas de palha! Tamanho prejuízo causou a má

³¹ HORTA CORREIA, José Eduardo – A igreja e confraria de Nossa Senhora das Dores de Monte Gordo. **Promotoria**. Faro: FCHS / UAlg. 13 (2021). p.29.

³² LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.382.

³³ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.382.

eleição do sitio para esta fatal edificação!”³⁴. Documentos mais antigos registam a presença de pescadores portugueses, andaluzes e catalães nos areais da então designada de Santo António de Arenilha, sendo que “[...] assim era a vida em Santo António de Arenilha, uma pequena povoação de pescadores portugueses, andaluzes e possivelmente catalães, que viviam nas suas cabanas de colmo, construía as suas embarcações e outros mais utensílios, praticavam os seus cultos religiosos [...]”³⁵. Já Frei João de S. José registava em 1577 a existência de “(...) muitos pescadores com suas cabanas [...]”³⁶ reportando-se a esta área geográfica na fronteira com Espanha. Há registos da presença de cabanas em colmo nalgumas áreas da região até ao século XX (como é o caso da zona do Sertão de Monte Gordo)³⁷.

Considerações finais

A partir das fontes bibliográficas e de registos gráficos de diferentes tipos é possível interpretar, ainda numa fase muito preliminar, a distribuição das cabanas pelas diversas localidades da orla costeira da região. A sua presença está referenciada desde o concelho de Aljezur até Vila Real de Santo António. Aponta Sandra Romba, a propósito de Olhão, que “[...] para a progressiva fixação da população terão contribuído factores diversos, tais como a existência de uma fonte de água potável e factores de ordem fiscal”³⁸. Presumimos estar na génese de uma permanência mais prolongada, em especial na área do Sotavento, fatores como a morfologia da costa algarvia, condições do clima, fatores políticos, culturais, económicos e de ordem fiscal, associados a outros como a abundância de espécies piscícolas, que levaram inclusive a um crescimento das armações de pesca em determinados períodos e áreas da região.

Ao invocar um elemento arquitetónico como a cabana e ao interpretar as suas alterações, a sua evolução (quer do ponto de vista da edificação, quer do ponto de vista do urbanismo) e registar o modo como chegou aos dias de hoje, estaremos a perpetuar a sua existência, para que seja reconhecido enquanto herança que vem do passado, que se valoriza no presente, e que se projeta no futuro.

Bibliografia

AMARAL, Francisco Keil do [et al.] – **Arquitectura Popular em Portugal**. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses: 1980.

³⁴ LOPES, João Baptista da Silva. **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1841. p.383

³⁵ MENDES, Rosa, FIDALGO, Andreia, GRILO, Márcia Luísa, SANTOS, Marco de Sousa. **Vila Real de Santo António e o Urbanismo Iluminista**. Vila Real de Santo António: Câmara Municipal de Vila Real de Santo António, 2010. p.48.

³⁶ SÃO JOSÉ, Frei João de. Corografia do Reino do Algarve. In GUERREIRO, Manuel Viegas; MAGALHÃES, Joaquim Romero (apresentação, leitura, notas e glossário). **Dois descrições do Algarve do século XVI**. Lisboa: Sá da Costa, 1983, p.54.

³⁷ MENDES, Rosa, FIDALGO, Andreia, GRILO, Márcia Luísa, SANTOS, Marco de Sousa. **Vila Real de Santo António e o Urbanismo Iluminista**. Vila Real de Santo António: Câmara Municipal de Vila Real de Santo António (2010). p.32/33.

³⁸ ROMBA, Sandra – **Evolução Urbana de Olhão**. Loulé: Sul Sol Sal, 2015. p. 25.

COSTA, Miguel Reimão – **Casas e montes da Serra entre as estremas do Alentejo e do Algarve**. Porto: Afrontamento, 2014.

FEIO, Mariano – **Le Bas Alentejo et l'Algarve**. Évora: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

HORTA CORREIA, José Eduardo – **Vila Real de Santo António: Urbanismo e poder na política pombalina**. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 1997.

HORTA CORREIA, José Eduardo – A igreja e confraria de Nossa Senhora das Dores de Monte Gordo. **Promotoria**. Faro: FCHS / UAlg. 13 (2021).

LOPES, João Baptista da Silva – **Corografia ou Memória Económica, Estadística, e Topográfica do Reino do Algarve**. Academia das Ciências de Lisboa, 1841.

MAGALHÃES, Joaquim Romero (apresentação, leitura, notas e glossário). **Duas descrições do Algarve do século XVI**. Lisboa: Sá da Costa, 1983

MACEDO, Sofia Costa, GARCIA, Cristina Teté – Os Marítimos de Monte Gordo e o Veraneio na passagem do século XX: Estratégias de Sobrevivência. **In O (Re)verso da Paisagem. Filosofias da pobreza e da riqueza**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2013.

MENDES, Rosa, FIDALGO, Andreia, GRILO, Márcia Luísa, SANTOS, Marco de Sousa – **Vila Real de Santo António e o Urbanismo Iluminista**. Vila Real de Santo António: Câmara Municipal de Vila Real de Santo António, 2010.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamin – **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Etnográfica Press, Ano de edição 1988. Online desde 21 de Julho de 2020.

PACHECO, Mafalda Batista Pinheiro – **A Evolução Histórica da Fuseta**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2009. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura.

PINTO, Júlio Lourenço – **O Algarve (notas impressionistas)**. Porto: Portuense, 1894.

PIRES, Marta dos Santos – **Arquitectura das Cabanas no Estuário do Sado: Formas e vivências dos espaços vernaculares**. Lisboa: FAUTL, 2013. Dissertação de Mestrado em Arquitetura.

ROMBA, Sandra – **Evolução Urbana de Olhão**. Loulé: Sul Sol Sal, 2015.

MENDES, António Rosa – **Olhão fez-se a si próprio**. Olhão: Sul, Sol e Sal, 2016.

SÃO JOSÉ, Frei João de – Corografia do Reino do Algarve. In GUERREIRO, Manuel Viegas; MAGALHÃES, Joaquim Romero (apresentação, leitura, notas e glossário) – **Duas descrições do Algarve do século XVI**. Lisboa: Sá da Costa, 1983

TELLES, António Cunha – **Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia** [documentário]. Lisboa: Animatógrafo, 1977.

Entrevista:

ROMÃO, Fernando. **Entrevista: Processo de Edificação das Cabanas no Areal da Meia Praia (Lagos)**. Lagos: entrevista por Pedro Infante Matias, 2022.

Contribuciones de Arquitectura & Naturaleza. Para una Arquitectura Consciente

Daniela Bustillos Chauvin

Dep. Arquitectura – EArtes - Universidade de Évora
144306@alunos.uevora.pt

Sofia Aleixo

CHAIA/IHC-CEHCi/DArq - EArtes, Universidade de Évora
CHAM-SLHI, FCSH –Universidade Nova de Lisboa
saleixo@uevora.pt

Resumen: La *consciencia* es una facultad adquirida del ser humano con la que interpreta su realidad y se relaciona con ella. Le permitió tener conocimiento reflexivo sobre el prolongado proceso evolutivo que resultó en su existencia y del extraordinario escenario del que es parte, resultando en su capacidad de, incluso, valorarlo. Aun así, la acción transformadora del ser humano a lo largo de distintas revoluciones dio como resultado en que la sociedad contemporánea del siglo XXI se enfrenta a una alienación, sin precedentes, de la Tierra. Por el lado positivo, contribuciones de ciertos antecedentes evidencian la incuestionable interdependencia de la Naturaleza, la condición de vida humana y sus artificios. Este estudio es un acto interpretativo de antecedentes que, desde la modernidad, contribuyeron a la concienciación de la Naturaleza en la Arquitectura. Considerando que, aún en la actualidad, los esfuerzos evolutivos de las décadas pasadas pueden contener las soluciones ambientales del presente.

Este artículo aborda parcialmente la investigación en curso dentro del marco de Disertación de Maestría en Arquitectura llamada *Simbiosis de Arquitectura y Naturaleza*. Esta vertiente teórica de la disertación busca asentar una base de antecedentes para el diseño de *arquitectura consciente*.

Palabras clave: Arquitectura; Naturaleza; Ambiente; Consciencia; Diseño

Introducción | Arquitectura Consciente

El siglo XX está marcado por el progresivo avance tecnológico y científico en la diacronía antropológica; se vuelve evidente el creciente poder y alienación de los humanos y el resto de la naturaleza. Las consecuentes sociedades de esta alienación indujeron diversas crisis ambientales, dictando en el mismo siglo, cierta reevaluación de “como planificamos, proyectamos y construimos”¹, se manifiesta la concienciación de la naturaleza en el pensamiento colectivo y arquitectónico; a pesar de este antaño despertar de consciencia ambiental, el *statu quo* continua a ser preocupante y la construcción es un significativo responsable de generar impactos ambientales negativos. Por un lado, podría considerarse a la arquitectura como la imagen y expresión construida que perpetua nuestra historia, conocimiento y cultura; en el sentido funcional, es el refugio, la modificación del entorno que optimiza las condiciones y confort del ser humano. Hoy, asimismo, representa un esfuerzo evolutivo de armonizar la naturaleza y las necesidades antropológicas; representa un itinerario de contribuciones hacia una consciencia ambiental del quehacer arquitectónico.

En virtud de esto, el presente artículo aborda la vertiente teórica del Proyecto de Disertación en curso en la Universidade de Évora, con el título *Simbiosis de Arquitectura y Naturaleza*. La investigación busca estudiar antecedentes-teóricos y prácticos- de las posibilidades en una relación sensible y hasta colaborativa entre el ambiente construido, su envolvente natural y sus usuarios, remediando la alienación de la naturaleza; lo que se entiende en el presente trabajo como: *arquitectura consciente*. Desde una posición interpretativa, se revisa la concienciación de la naturaleza mediante la selección y estudio de antecedentes que presentan cierta cooperación ambiental y arquitectónica y resultan en actos creativos y diferentes interrelaciones de la creación humana y su entorno natural.

Dos de las definiciones de la “RAE” describen la *consciencia* como la “capacidad del ser humano de reconocer la realidad circundante y relacionarse con ella” en el sentido ético, el “conocimiento claro y reflexivo de la realidad”². Se traduce este concepto a la arquitectura desde dos perspectivas, primero, que la Naturaleza (o el *ambiente*) es la realidad circundante; segundo, que el humano está contemplado dentro de ese *ambiente*³. Cabe

¹ CHING, Francis; SHAPIRO, Ian- **Arquitectura Ecológica Un Manual Ilustrado**. John Wiley & Sons, INC, Hoboken: Nueva Jersey. 2014. P.10

² Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Accesible en <https://dle.rae.es/consciencia#QRGd1VI>

³ Se usa el *ambiente*, como sinónimo de *naturaleza*, en el sentido de un contexto global y no circundante es el sistema natural telúrico del que el humano y su vivencia son partícipes. De acuerdo con el postulado “el tema ambiental no se puede limitar al conocimiento del ecosistema, su funcionamiento y conservación, ni al estudio de las problemáticas causadas por la contaminación. Lo ambiental es mucho más complejo, porque involucra a la organización social y a la intrincada red de relaciones humanas que los hombres tejen entre sí y con su

mencionar el debate antropológico de si el humano es o no es naturaleza, este trabajo se mantiene firme frente a las diversas opiniones. Louis Kahn, por ejemplo, destacó que “el hombre no es naturaleza (...) y el origen del hombre no está en la naturaleza, si no en la *conciencia*”⁴. Frente a ese postulado, mantiene que el ser humano es naturaleza, por lo tanto, la *consciencia* evidencia que la naturaleza está *consciente* de sí misma y el ser humano es parte de un todo. Resumiendo, el *diseño* (la manifestación de la intención humana)⁵ de *arquitectura consciente* es entonces proyectado desde el conocimiento reflexivo y atento de su realidad, que resulta en cierta capacidad del artificio de relacionarse con su entorno natural en diferentes aspectos. Así, para entender esta interacción y coherencia entre cuestiones antropológicas, el ambiente construido y el entorno natural, son necesarios los *antecedentes*: contribuciones de *Naturaleza y Arquitectura*.

El debate de una relación adecuada entre ambas es una compleja discusión que ha evolucionado en las últimas décadas y continuará en función de los imperativos emergentes. La metodología para identificar y estudiar los antecedentes fue seleccionar terminología reiterada en la literatura que represente contribuciones para la concienciación ambiental y para la profundización de una relación atenta con la realidad circundante de una actuación arquitectónica. Se considera la terminología como punto de partida porque estos *términos* o hasta *etiquetas* “se refieren a una estrategia particular empleada para lograr un resultado conceptual; las estrategias que ocurren en un discurso arquitectónico deben entenderse como instancias de una gama de posibilidades teóricas”⁶ que responden a una conceptualización objetiva; además porque la terminología “representa un marco integrado para todos los términos relacionados, que, además sirve como base para la comunicación dentro de un campo científico particular”. En caso del Desarrollo Sostenible, por ejemplo, “varios términos son usados para describir diferentes estrategias, acciones, efectos y fenómenos”⁷, que buscan llegar a un resultado tangible del concepto. A comienzos de este estudio se observó que, desde aproximadamente mediados del último siglo, ha surgido una diversidad terminológica de antecedentes empleados para diferenciar: una arquitectura atenta de la naturaleza o una arquitectura que busca soluciones más ambientales, de otra que no.

entorno” de la socióloga BERMÚDEZ, Olga- **La Educación Ambiental, Contexto y Perspectivas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003. p.17

⁴ FORT MIR, Josef M- **Naturaleza y Artificio: en busca de un nuevo equilibrio**. Elisava TdD, 2000. p.151

⁵ MCDONOUGH, William- Essay: A Centennial Sermon: Design, Ecology, Ethics, and the Making of Things. *Perspecta* 29: 1998). p.78–85. Disponible en <https://doi.org/10.2307/1567221>.

⁶ WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETTS, Helen- **Understanding Sustainable Architecture**. London: Spon Press: 2003. p.11.

⁷ GLAVIĆ, Peter. LUKMAN, Rebeka- Review Of Sustainability Terms And Their Definitions. **Journal of Cleaner Production** (01.12.2007) n°1875-1885.

La cohesión de la concienciación ambiental y la arquitectura resultó en enfoques, estrategias, indicadores, e incluso certificados ambientales, sin embargo, cabe recalcar que el trabajo no busca preconizar etiquetas como “recetas válidas en cualquier escenario”⁸, ni ponderar invariables ambientales aplicables a todo proyecto. De hecho, el estudio indicó que no existe un paradigma ambiental universal y no promueve estandarizar la arquitectura para todo contexto. No obstante, los antecedentes representan un esfuerzo evolutivo de responder a “nuevos temas, preocupaciones o formas de practicar”⁹ la arquitectura; y esta investigación a partir de definir y promover la *concienciación* de la naturaleza como una postura de *diseño*, estudia cómo los antecedentes seleccionados reconocen y se relacionan con su entorno circundante; “la visión del arte del pasado obedece a las necesidades del presente”¹⁰.

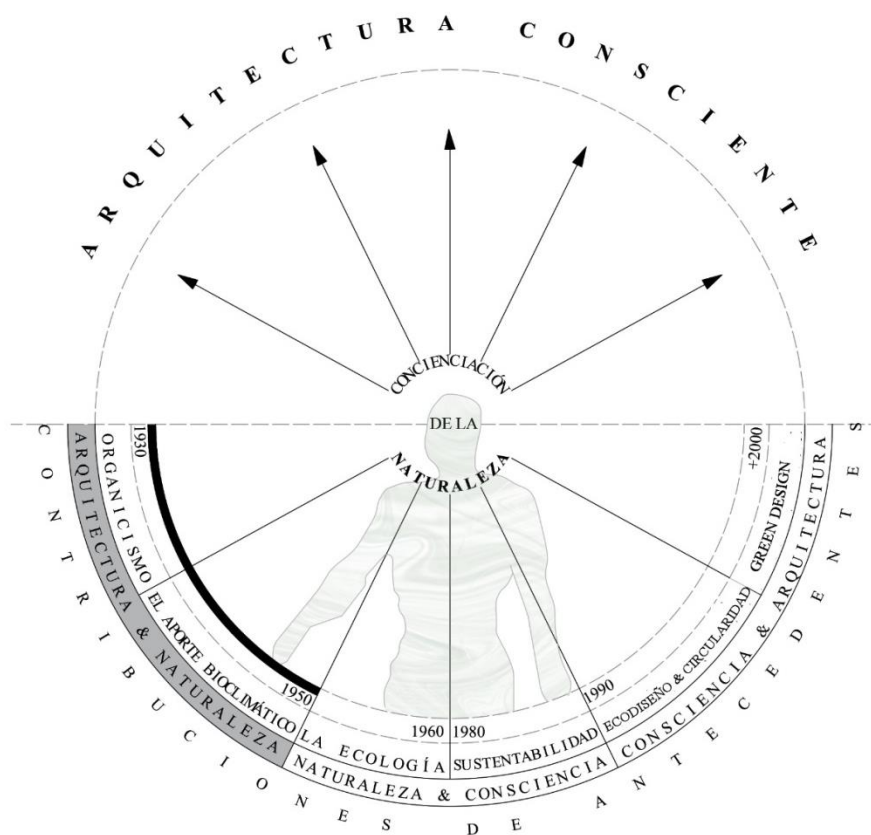


Figura 1- *Diseño de la Investigación de Arquitectura Consciente*. Interpretación de Victor Olgyay

⁸ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos - **Acentos Sobre Arquitectura Bioclimática Y Eficiencia Energética**. Santo Domingo: Argos, 2020. p. 30.

⁹ WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETTS, Helen- **Understanding Sustainable Architecture**. London: Spon Press: 2003. p.11.

¹⁰ FILLER, Martin- **La arquitectura moderna y sus creadores**. Barcelona: Alba, 2007. p.41

El diseño de la investigación (Figura 1) está enmarcado a mediados del siglo XX al XXI; porque es en este período que se marca el punto de inflexión del poder humano sobre la modificación del entorno (ver Figura 2), a la vez, que prolifera la nostalgia y la reacción en la literatura frente a la naturaleza perdida¹¹. Echando un vistazo en el paisaje diacrónico de la concienciación ambiental, se seleccionaron los antecedentes que: presentan relevante y diverso material bibliográfico, contribuyeron irrefutablemente a la concienciación ambiental y profundizaron y promovieron a la interacción del ambiente construido, el usuario, su envolvente natural.

A continuación, se aborda la primera fase terminada de la investigación: *Naturaleza & Arquitectura*, que aborda los antecedentes: “Resistencia Del *Organicismo*” y “El Aporte *Bioclimático*”. Estos antecedentes engloban planteamientos de arquitectura íntimamente integrada en su entorno y ligada a los elementos y recursos naturales, como de arquitectura que trabaja a favor de la naturaleza en una sinergia interdisciplinar. En el trascurso de este estudio se volvió evidente que estas contribuciones, en la actualidad, a más de 50 años de su surgimiento, son referentes para arquitecturas ambientales, se manifiestan en las obras de arquitectos medioambientales como Emilio Ambasz, América; Ken Yeang, Asia; Luis de Garrido, Europa.

Naturaleza & Arquitectura | Modificación del Entorno

Existe una aparente paradoja entre los conceptos *Naturaleza* y *Arquitectura*. Su entendimiento desde su relación con el ser humano reside en la percepción de la *Arquitectura* como la modificación de la realidad física, en acuerdo con su definición de una actividad “dirigida a la satisfacción de las necesidades humanas. (...) Necesidades que responden tanto a cuestiones biológicas como culturales, hacen referencia a aspectos estrictamente concretos e individuales como a los más generalizados y colectivos”¹², a la creación de espacio habitable para el humano. El entendimiento de *Naturaleza*, a pesar de ser un concepto difícil de acotar, se puede definir como el mundo físico, matriz de la que parte toda realidad perceptible. La postura del trabajo, de acuerdo con esta visión originada

¹¹ En el contexto de Estados Unidos, por ejemplo, destaca la contribución del sociólogo Lewis Mumford y su obra *Culture of Cities* (1938), lamentó la separación de la naturaleza y sus implicaciones ambientales y psicológicas. De Aldo Leopold y su obra *The Land Ethic* (1949), un llamado de responsabilidad sobre la filosofía ambiental. Responde al uso y visión de la naturaleza, sus recursos a través de la *Ecología*. Por otro lado, varios autores de diferentes disciplinas: James Wines (2008), Caradonna (2014), Katia Hueso (2017), acuerdan que *La primavera Silenciosa* (1962) de Rachel Carson fue la mayor contribución en el despertar de la conciencia ambiental, fomentando la preservación de los recursos naturales, resultando incluso, en la tomada de acción del gobierno estadounidense.

¹² FORT, J. M- **Naturaleza y arteificio: en busca de un nuevo equilibrio**. Elisava TdD. 2000. P.150

del mundo clásico griego “el ser humano es considerado parte de esta realidad”¹³, “la naturaleza es la propiedad que da unidad a la diversidad de los seres”¹⁴. De esta forma, su interrelación podría reducirse a la arquitectura como actividad y la naturaleza como el medio donde se da esa actividad, resultando en el acto de alterar la condición y procesos de la naturaleza, para bien o para mal. En otras palabras, estableció ya William Norris en 1881, que “la arquitectura abarca la toma de consideración de todo ambiente físico que envuelve la vida humana (...) es el conjunto de modificaciones y alteraciones producidas de la Tierra para satisfacer cualquier necesidad humana”¹⁵.

“La modificación del entorno es connatural a la humanidad desde sus orígenes, y constituye un sistema de expresión colectivo y universal, propio de cada cultura y sociedad”¹⁶. Los avances técnicos y científicos que dieron nacimiento a la Revolución Industrial y una gran combinación de transformaciones en las sociedades ya tecnócratas resultaron en que la modificación del entorno del humano moderno sean ciudades industrializadas con nostalgia de “campo sano y limpio”¹⁷. En el siglo XIX había planteamientos de que la naturaleza era “inmutable, demasiado grande para ser impactada por el humano”¹⁸. Sin embargo, el siglo XX evidencia que el hombre no solo es capaz de modificar el entorno, también de “trascender sus límites”¹⁹, destruirlo (Figura 2).



Figura 2 -*Alamagordo, 1945*; Después de ser denotada la primera bomba atómica, el físico nuclear Robert Oppenheimer al ver la explosión, cita del Bhagavadgita: “Ahora me he vuelto Muerte, destructora de mundos”; Fotografía y descripción adaptada de *Sapiens A Brief History of Human Kind* (2015), Yuval Harari.

¹³ HUESO, Katia- **Somos Naturaleza**. Barcelona: Plataforma Editorial, 2017. p.13

¹⁴ ARANA, Juan- Naturaleza y razón: ciencia natural y filosofía de la naturaleza. **Thémata Revista de Filosofía**. Volumen N° 5, (1988), n°9-31

¹⁵ SOTA-MORALES, Ignasi- **Introducción a la Arquitectura**. Universitat Politècnica de Catalunya, SL:2001 p.18

¹⁶ FORT, J. M- **Naturaleza y arteificio: en busca de un nuevo equilibrio**. Elisava TdD. 2000. p.150

¹⁷ MONTANER, Josef Maria- **Introducción a la Arquitectura**. Universitat Politècnica de Catalunya, SL:2001 p.62

¹⁸ MCDONOUGH, William- **The Upciclye**. Melcher Media. 2013. p. 34

¹⁹ HARARI, Noah- **Sapiens**. Sydney: HarperCollins, 2015. p. 6

Es en esa línea que se convierte inequívoca la actual interdependencia de arquitectura y Naturaleza. El punto de inflexión de la relación del humano y el medio radica en que “empezamos a preocuparnos menos sobre lo que la naturaleza nos puede hacer, y más sobre lo que le hemos hecho a naturaleza. Esto marca la transición de la predominancia del riesgo externo al riesgo fabricado. Siendo creado el riesgo fabricado por el impacto del humano sobre el planeta, la edificación viene a contribuir directa y sustancialmente al riesgo fabricado”²⁰. Desde esta perspectiva se toma la herencia de Wright en torno a la Resistencia del *Organicismo* como un referente que, a más de siete décadas, presenta una relevante contribución a este estudio, desde sus valores humanos y ambientales, su visión de la naturaleza como modelo de la que la “arquitectura ha desarrollado mecanismos de imitación”²¹.

La Resistencia del Organicismo | Interpretaciones Modernas de la Naturaleza

Es entonces seleccionado por representar la integración del ambiente construido y la naturaleza a través de la interpretación reflexiva de organismos y sistemas naturales: la concienciación de la naturaleza para diseñar en la modernidad. El antecedente del *Organicismo*, como herencia de uno de sus mayores exponentes: Frank Lloyd Wright, que ha sido considerado “voz de resistencia de una integración de la arquitectura y su contexto, llamado *profeta del movimiento ambiental*”²² en la arquitectura. Esta corriente es considerada una vertiente del modernismo contrapuesta al Estilo Internacional y a la estandarización de la arquitectura; “propone un retorno a lo autóctono y natural, lo humano y lo individual, lo sentimental”²³. “Tiene un inicio metafórico (...) y la voluntad de recuperar la sabiduría de la naturaleza, de sus formas y sus estructuras. Esta posición, que intenta aproximarse a formas naturales, toma a los seres vivos y los ecosistemas como modelo. Para poder adaptarse mejor al contexto se considera que la capacidad primordial de toda creación debe ser crecer y transformarse”²⁴. Es desde esta postura de la naturaleza como modelo que se materializa en 1939 “el lugar habitado fusionado con la naturaleza”²⁵: la *Casa Kaufmann* o *Casa de la cascada*, de Wright, ubicada en la Reserva Natural de Bear Run, Pensilvania.

²⁰ WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETTS, Helen- **Understanding Sustainable Architecture**. London: Spon Press: 2003. p.12.

²¹ MONTANER, Josef Maria- **Introducción a la Arquitectura**. Universitat Politècnica de Catalunya, SL:2001 p.59

²² WINES, James, **Green Architecture**. China:Taschen, 2008. p. 23.

²³ DE GRANDIS, María Belén- Wrightianos, orgánicos y exquisitos. **Registros. Revista De Investigación Histórica**. (28 06 2020) vol 6, nº 114–135.

²⁴ Montaner, Josep Maria- **Sistemas arquitectónicos contemporáneos**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A p.64

²⁵ FRAMPTON, Kenneth- **Historia Crítica De La Arquitectura Moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. 1981. p.191

Entendida la importancia de la terminología en este estudio, es preciso contextualizar primero el término *orgánico*²⁶ y su interpretación en la arquitectura que resultó en la analogía biológica que aplicó Wright. En 1800, avances científicos levantan polémica sobre la cosmología de la teoría de la evolución, sobre el desarrollo formal de los organismos: “la forma sigue a la función o la función sigue a la forma”. Cuestión reflejada posteriormente en los planteamientos formales de la arquitectura que se vuelven patentes con Sullivan y derivados en Wright. Él utilizó *orgánico* por primera vez en 1908 para interpretar “el voladizo de hormigón como una forma natural, arbórea. Al parecer concibió esta forma como una ampliación directa de la metáfora vitalista de Sullivan el germen seminal, extendida ahora para incluir toda la estructura más que el ornamento solo”. Nótese otras descripciones de Wright de lo orgánico en la arquitectura:

"La arquitectura moderna es simplemente algo- cualquier cosa- que puede construirse hoy, pero la arquitectura orgánica es una arquitectura de dentro hacia fuera. Orgánico significa intrínseco, en el sentido filosófico, entidad - dondequiera que el todo es a la parte, como la parte es al todo"²⁷.

“Por arquitectura orgánica entiendo la arquitectura que se desarrolla de dentro hacia afuera en armonía con las necesidades, diferenciándose de la que aplica desde el exterior”²⁸

Cabe destacar que, la contraposición a clasificaciones de la arquitectura orgánica de Wright resultó en que “no ha sido capaz de ofrecer ni un léxico ni una metodología operativa”²⁹ presentando una falta unívoca de significado y varias acepciones e interpretaciones a lo largo de los años. Han sido escritas una diversidad de caracterizaciones que escapan más de un solo enfoque o definición. Por eso se ha descrito lo orgánico en la arquitectura de Wright como una “actitud ideológica más que un código o estilo”³⁰ que “representa las fuerzas del siglo XX detrás de integrar la arquitectura con su contexto”³¹.

Más allá de contextualizar la ascendencia conceptual del Organicismo en la naturaleza, no se procura levantar debate de postulados aceptados sobre su aplicación, ni puntualizar

²⁶ Se se atribuye a “un cuerpo que esta con aptitud de vivir” o “constituido por partes que forman un conjunto coherente” Definición del Diccionario de La Real Academia de la Lengua Española “RAE” disponible en <https://dle.rae.es/org%C3%A1nico?m=form>

²⁷ WINES, James, **Green Architecture**. China:Taschen, 2008. P.24

²⁸ LLOYD WRIGHT, Frank- **In the cause of Architecture** 1914

²⁹ DE FUSCO, Renati- **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones: 1992. p.363

³⁰ DE FUSCO, Renati- **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones: 1992. p.364

³¹ WINES, James, **Green Architecture**. China:Taschen, 2008. p. 23;24

cuestiones historiográficas en torno a acepciones de otros exponentes. Más bien, prepondera la herencia, ideológica y tangible que contribuye Wright para la concienciación del entorno; esto está subrayado por la indiscutible “sublimación de la naturaleza por parte de Wright que se refleja en muchos aspectos de su obra y decisiones de diseño, desde sus planteamientos urbanos con la voluntad de “*conciliar la naturaleza y la máquina hasta*”³² hasta “el uso de materiales vernáculos que da a muchas de sus construcciones el aspecto de haber surgido naturalmente del terreno, enteramente impregnada en el espíritu del lugar (...) incorporar motivos botánicos con el propósito de integrar sus edificios en la naturaleza en un sentido no solo simbólico, sino también espiritual”³³.

“Naturaleza se escribe con N mayúscula, del mismo modo que Dios se escribe con D mayúscula (...) La naturaleza es todo lo que llegaremos a conocer del cuerpo de Dios”³⁴

“Como casi todos los trascendentalistas, Wright tiene una visión altamente espiritual y mística de la naturaleza”³⁵ como un “reflejo de lo divino”³⁶, y la describe como tal. Entendiendo la espiritualidad como un sentimiento de trascendencia. Para Wright mientras más este el hombre asociado con la naturaleza, mayor será su *bienestar*. De esta forma, mucho antes de la difusión de las crisis ambientales, él ya expresó la necesaria relación de la naturaleza para el bienestar humano, no por una noción antropocentrista de supervivencia, si no por una intención espiritual. Se describe que (Wright) estaba “convencido de que la humanidad, si vuelve a integrarse en el contexto de la naturaleza, reaccionaría positivamente y progresaría espiritualmente”³⁷.

³² MONTANER, Josep Maria- **Sistemas arquitectónicos contemporáneos**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A p. 70

³³ FILLER, Martin- **La arquitectura moderna y sus creadores**. Barcelona: Alba, 2007. p.43

³⁴ BROOKS PFEIFFER, Bruce- **Frank Lloyd Wright**. Hohenzollernring: Taschen, 2002.p.28

³⁵ BROOKS PFEIFFER, Bruce- **Frank Lloyd Wright**. Hohenzollernring: Taschen, 2002.p.28

³⁶ FILLER, Martin- La arquitectura moderna y sus creadores. Barcelona: Alba, 2007. p.43

³⁷ BROOKS PFEIFFER, Bruce- **Frank Lloyd Wright**. Hohenzollernring: Taschen, 2002.p.28

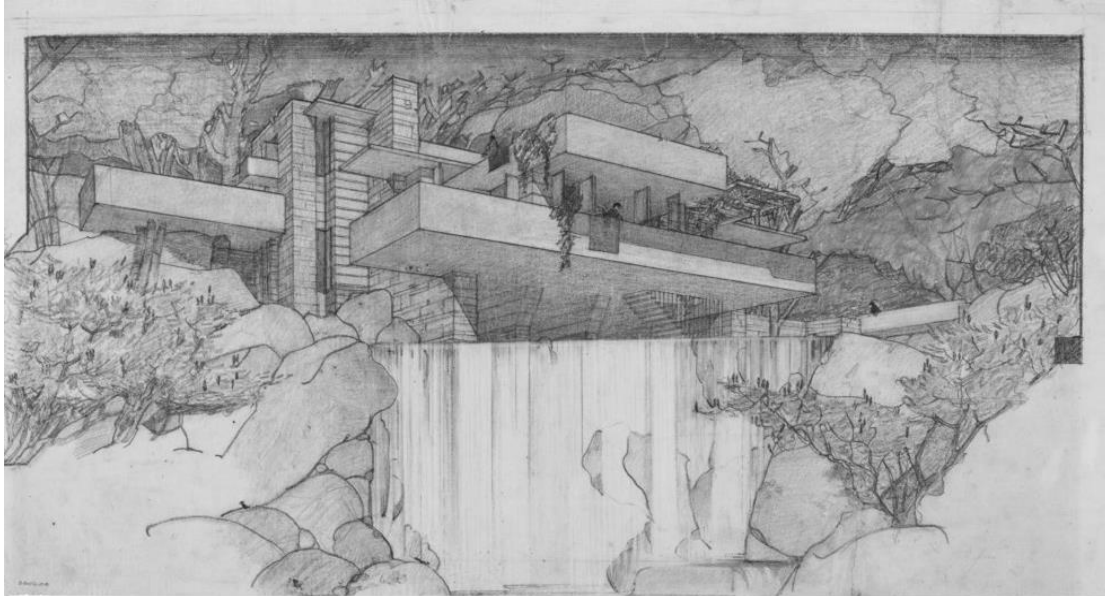


Figura 3 *Casa Kauffman o Casa de la Cascada* de Frank Lloyd Wright, 1939. Ubicada en la Reserva Natural de Bear Run, Pensilvania. Imagen Obtenida de Montaner, 2000

Se materializa una relación íntima entre la Casa Kauffman (Figura 3), la naturaleza circundante y los usuarios: “en cada parte se glorifica la naturaleza del entorno, que forma un elemento constituyente de la vida diaria”³⁸. Sobre el torrente donde se precipita una cascada- a lo que se le atribuye su nombre y la abundante experiencia sensorial del agua y la vegetación (exterior) que impregna todo espacio de la casa (interior)- se erige una asimétrica aglomeración de volúmenes horizontales, de hormigón armado, y verticales, de piedra nativa. Estos se cruzan uno sobre otro, rígidos desde los cimientos y la roca del emplazamiento, los voladizos resultantes “siguen el trazado del torrente y en su punto más estrecho, se relaciona con la naturaleza del lugar sin violencia”³⁹, “su fusión con el paisaje es total (...) la naturaleza penetra en la estructura por todos lados. Su interior evoca la atmósfera de una cueva amoblada más que la de una casa en el sentido tradicional. Que las paredes de piedra áspera y los suelos enlosados pretenden rendir un cierto homenaje primitivo al lugar es algo subrayado por la escalera de la sala de estar que, bajando a través del suelo hasta la cascada que hay debajo, no tiene más función que colocar al hombre en una comunión más íntima con la superficie del torrente”. Se manifiesta el crecimiento orgánico del edificio, característica principal aceptada de lo orgánico, verificándose “una

³⁸ BROOKS PFEIFFER, Bruce- **Frank Lloyd Wright**. Hohenzollernring: Taschen, 2002.p.120

³⁹ DE FUSCO, Renati- **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones: 1992. p.398

creatividad espacial que, partiendo del interior del edificio, se desarrolla al exterior”⁴⁰ para conformar los milagrosos volúmenes suspensos entre la naturaleza.

Así, la analogía Organicista podría considerarse una postura arquitectónica atenta al fenómeno natural, comprende un espectro de posibilidades que responden a establecer un dialogo íntimo entre las partes y el todo: percibe la edificación como el propio organismo de partes correlacionadas a un sistema mayor. En la arquitectura y valores humanos de Wright, el crecimiento hacia el exterior coloca al hombre y su bienestar en el centro. En ese mismo contexto, cuando se habla de la realización espiritual y el *bienestar* humano derivado de una relación armoniosa con la naturaleza, ha de definirse este *bienestar* en función de relaciones energéticas, entre artificio y las fuerzas naturales, definidas por el siguiente antecedente:

El Aporte Bioclimático | Trabajar con la Naturaleza

La contribución de trabajar con los recursos naturales en el proceso de diseño arquitectónico para un bio-equilibrio en la atmósfera interior en función de las fuerzas exteriores es el *Aporte Bioclimático*. Esta contribución puede asimismo ser explicada en otra analogía biológica: “la *homeostasis*, propiedad de los organismos que se refiere al equilibrio de los sistemas internos del cuerpo en función de los intercambios exterior/interior, para su continuo funcionamiento. Traducida al edificio, su capacidad de mantener condiciones internas favorables en función y a pesar de su cambiante envolvente”⁴¹. El diseño arquitectónico “aprovechando las potencialidades de su entorno”⁴² evidencia que el humano es capaz de modificar un microclima cómodo para sí trabajando con su entorno para su beneficio; asimismo evidencia que el “*artificio*: la producción humana”⁴³, imita sistemas y procesos naturales. Su relación con el ambiente reside en que ha de minimizar el consumo energético durante la etapa operativa, contribuye al medio global optimizando la eficiencia energética. La contribución *Bioclimática* se asemeja a la *Resistencia del Organicismo* en su intención de “interrelacionar el organismo arquitectónico con el entorno”⁴⁴.

⁴⁰ DE FUSCO, Renati- **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones: 1992. p.381

⁴¹ SERRA, Rafael- **Climas**. Barcelona: Gustavo Gili. S.A. p. 77

⁴² SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos - **Acentos Sobre Arquitectura Bioclimática Y Eficiencia Energética**. Santo Domingo: Argos, 2020. p.28.

⁴³ FORT MIR, Josef M- *Naturaleza y Artificio: en busca de un nuevo equilibrio*. Elisava TdD, 2000. p.161-162

⁴⁴ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos - **Acentos Sobre Arquitectura Bioclimática Y Eficiencia Energética**. Santo Domingo: Argos, 2020. p.28.

El hombre siempre ha intentado mantener el ambiente interno agradable, por lo que este ambiente en el último siglo se hizo dependiente de procesos mecánicos y artificiales. Aun así, a mediados del siglo XX Víctor Olgyay⁴⁵ estudia la relación entre el ambiente artificial, el clima y su impacto en el ser humano para así, converger nuevas tecnologías con técnicas tradicionales, y demostrar la trascendencia del clima en los criterios constructivos. Fue él mismo que empleó el término *Bioclimático*, al indagar los efectos del “clima (climática) en el hombre (bio)”.

Así, la concienciación de la naturaleza de este antecedente contempla el primer esfuerzo de entendimiento, en profundidad, de las interrelaciones entre el ambiente construido con su envolvente orgánico en función del usuario (Figura 4). Olgyay contribuye con el fin de “unificar a través de puentes de comunicación entre disciplinas, un concepto arquitectónico unificador”. Evidenciando, que la arquitectura ha de buscar referencias en otras disciplinas para escalar, contemplando la respuesta física y psicológica del humano inherente a la convergencia de arquitectura y naturaleza. Así, esta sinergia de disciplinas comprende el estudio e interpretación de la naturaleza, ósea: del entorno (*clima y los recursos naturales*) y del humano (*bienestar*) en la arquitectura, ósea: el edificio (*el diseño bioclimático*).

El clima es un determinante de la arquitectura porque es, en efecto, un determinante del paisaje, e incide directamente tanto en la energía como en la salud de las personas “la fuerza física del hombre y mental (incluso moral) se desarrollan mejor si las condiciones climáticas del entorno”⁴⁶ oscilan dentro de una gama determinada. El estudio de estas condiciones atmosféricas comprende el entendimiento de los elementos y factores climáticos que caracterizan la región, como el emplazamiento. El clima “debe entenderse como un material más”⁴⁷.

El *bienestar* del usuario podría decirse que principalmente está determinado por el *confort* del ambiente interior; a su vez, el *confort* está definido por parámetros ambientales que, son puntualizados como “características objetivables que se pueden valorar en términos energéticos: confort térmico, visual, acústico, calidad de aire y son respuestas psicológicas del usuario. Asimismo, establece que en el bienestar también intervienen factores que se atribuyen a los usuarios (factores del usuario) y no al espacio como tal, por ejemplo, la edad”⁴⁸. El estudio evidencia que el confort del ambiente interior permite el “reconocimiento consciente o inconsciente de la calidad espacial, por tanto, es un transmisor de información relevante en el bienestar del usuario. Esta es una forma de valorar la arquitectura en términos de energía, como una suma compleja de luz y color,

⁴⁵ OLGAY, Víctor- **Arquitectura y Clima**. Princeton University Press. 1963

⁴⁶ OLGAY, Víctor- **Arquitectura y Clima**. Barcelona: Gustavo Gili. S.A, 1998. p.2

⁴⁷ GONZALO, Guillermo Enrique- **Manual de Arquitectura Bioclimática**. Argentina: Nobuko, 2004. p.111

⁴⁸ SERRA, Rafael- **Arquitectura y Climas**. Barcelona: Gustavo Gili. S.A. 2004. p.13

sonido, temperatura y calidad de aire” por otro lado, se destaca que el “margen de *confort* del usuario podría duplicarse si este tiene accesibilidad de manipulación ambiental, es decir que ha de haber flexibilidad de modificar dichos parámetros de su ambiente”⁴⁹.

El *diseño bioclimático* de arquitectura ha de aprovechar desde la primera etapa los condicionantes y “potencialidades para crear condiciones de vida adecuadas”⁵⁰. “La teoría del diseño debe ser el campo de gestión y producción de los productos arquitectónicos, *revalorados* y *reformulados* por los principios del bioclimatismo en procura de edificaciones energéticamente eficientes, con una expresión formal-tecnológica acorde con su contexto”⁵¹ Las contribuciones del *diseño bioclimático*: la manifestación de la intención humana de “reconocer los valores y condicionantes del lugar”⁵², engloban: las *herramientas* (gráfica bioclimática de Olgyay; La carta bioclimática de Givoni), que permiten relacionar los elementos climáticos entre sí y encontrar la zona de confort del edificio; *Las estrategias y técnicas bioclimáticas* (pasivas y activas) de actuación, para domesticar los climas “de la luz y el sol, del viento y la brisa, para la orientación y la forma, del aire y la temperatura” y proporcionar *bienestar* a su usuario; el conocimiento cuantitativo y cualitativo del *confort* del usuario, que, reiterando, determina su *bienestar* en función de una relación provechosa con el entorno.

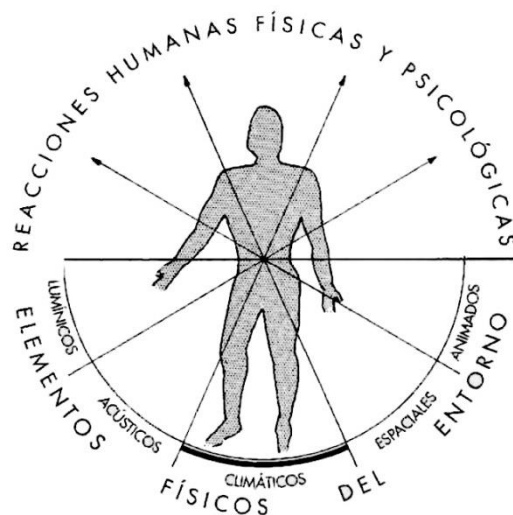


Figura 4- *El hombre como medida central en arquitectura*. Imagen obtenida de OLGAYAY, Victor- *Arquitectura y Clima*

⁴⁹ SERRA, Rafael- **Arquitectura y Climas**. Barcelona: Gustavo Gili. S.A. 2004. p.14

⁵⁰ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos - **Acentos Sobre Arquitectura Bioclimática Y Eficiencia Energética**. Santo Domingo: Argos, 2020. p. 27

⁵¹ GARZÓN, Beatriz- **ARQUITECTURA BIOCLIMÁTICA**. Argentina: Nobuko, 2007. p.15

⁵² SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos - **Acentos Sobre Arquitectura Bioclimática Y Eficiencia Energética**. Santo Domingo: Argos, 2020. p. 28

Consideraciones finales

El antecedente del *Organicismo*, como contribución al diseño de *arquitectura consciente* contempla, en la relación Naturaleza y Arquitectura, el proceso de interpretación de organismos y sistemas naturales con la finalidad de una integración del artificio y su contexto como un todo. La *interpretación* (el conocimiento reflexivo y personal), sea formal y/o funcional, de la naturaleza dentro del proceso proyectual, busca un encuentro justificado entre la creación orgánica del hombre y el envolvente orgánico existente, donde la circunstancia natural le da sentido a la intervención, siendo esta inseparable de su condición circundante y promotora del vínculo entre ella y sus usuarios. Se evidencia la valoración de la naturaleza como marco de referencia: modelo de enseñanza, “un proceso de imitación funcional o formal del mundo natural, en el que predomina el estudio de relaciones”⁵³, de la relación entre las partes y el artificio y del artificio con las partes, siendo el “todo más que la adición de sus partes”. El exponente proyectual seleccionado de esta contribución: la Casa Kauffman, podría considerarse una abstracción del entorno que se vuelve una extensión de su realidad circundante, estableciendo una comunión atenta que va desde la experiencia sensorial del agua en la continuidad espacial interior, hasta la configuración de volúmenes con respecto al torrente; así, se subraya el concepto unificador *Orgánico*, al que responden todas las decisiones de *diseño*, “manifestando la intención humana” de relacionar incluso el artificio y la vivencia dentro de él con las sensaciones de la envolvente exterior. La herencia ideológica y tangible de Wright evidencia valores humanos tanto como ambientales, allí donde el humano ocupa un lugar central de su arquitectura, allí donde se vuelve patente el valor de la naturaleza enaltecida por el proyecto y viceversa. Se concluye que la contribución del Organicismo de Wright no presenta una metodología operativa para llevarse a cabo el proceso proyectual, sin embargo, contribuye con una postura de diseño basada en un sistema de valores; contribuye con la concienciación de la naturaleza en sí y la plantea como el medio para catalizar arquitectura; en otras palabras, contribuye al “ámbito de la historia de la arquitectura y no al de la teoría en la proyección arquitectónica, lo que no impide (...) que pueda asumirse la propia historia como guía para la elaboración de la práctica”⁵⁴.

En sintonía con el estudio de relaciones, la contribución de *trabajar con la Naturaleza* evidencia diversos esfuerzos de adaptación responsable y eficiente del hábitat construido con su envolvente natural partiendo de sus condicionantes atmosféricas- entre otras- en el proceso proyectual. Es evidente nuevamente en el *diseño*, la manifestación de la intención

⁵³ POPE, Albert. Sobre la mimesis moderna de la naturaleza. Redes, herramientas y planteamientos ecológicos. **RA, Revista de arquitectura**, (13.09. 2018) n°20

⁵⁴ DE FUSCO, Renati- **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones: 1992. p.383

humana de un artificio como consecuencia arquitectónica a las especificados de su envolvente; que “la arquitectura no puede estar divorciada de la naturaleza para crear un rincón de paraíso, entendiendo el paraíso como el lugar donde las personas pueden experimentar la mayor sensación posible de *bienestar*”⁵⁵. Se trata de un continuo diálogo energético, en contraste con la aportación del Organicismo, se procura otro dialecto en la relación con naturaleza que responde a principios energéticos y busca aprovechar sus condicionantes atmosféricos como potencialidades. Este antecedente, por otro lado, contribuye con una metodología operativa para trabajar con la naturaleza: *herramientas, estrategias y parámetros del bienestar* humano, necesarios para catalizar la modificación del entorno hacia un equilibrio del ambiente interior en función del humano y la realidad circundante.

Bibliografía

ARANA, Juan- Naturaleza y razón: ciencia natural y filosofía de la naturaleza. **Thémata Revista de Filosofía**. Volumen N° 5, (1988), pp. 9-31

BERMÚDEZ, Olga- **La Educación Ambiental, Contexto y Perspectivas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.

BROOKS PFEIFFER, Bruce- **Frank Lloyd Wright**. Hohenzollernring: Taschen, 2002.

CHING, Francis; SHAPIRO, Ian- **Arquitectura Ecológica Un Manual Ilustrado**. John Wiley & Sons, INC, Hoboken: Nueva Jersey. 2014.

DE FUSCO, Renati- **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: Celeste Ediciones: 1992.

DE GRANDIS, María Belén- Wrightianos, orgánicos y exquisitos. **Registros. Revista De Investigación Histórica**. (28 06 2020) *vol 6*, pp- 114–135.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Accesible en <https://dle.rae.es/consciencia#QRGd1VI>

FILLER, Martin- **La arquitectura moderna y sus creadores**. Barcelona: Alba, 2007.

FORT MIR, Josef M- **Naturaleza y Artificio: en busca de un nuevo equilibrio**. Elisava TdD, 2000.

⁵⁵ WINES, James, **Green Architecture**. China:Taschen, 2008. p.102

FRAMPTON, Kenneth- **Historia Crítica De La Arquitectura Moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. 1981.

GARZÓN, Beatriz- **Arquitectura Bioclimática**. Argentina: Nobuko, 2007.

GLAVIČ, Peter. LUKMAN, Rebeka- Review of Sustainability Terms and their Definitions. **Journal of Cleaner Production** (01.12.2007) n°1875-1885.

GONZALO, Guillermo Enrique- **Manual de Arquitectura Bioclimática**. Argentina: Nobuko, 2004.

HARARI, Noah- **Sapiens**. Sydney: HarperCollins, 2015.

HUESO, Katia- **Somos Naturaleza**. Barcelona: Plataforma Editorial, 2017.

LLOYD WRIGHT, Frank- *In the cause of Architecture* 1914

MCDONOUGH, William- Essay: A Centennial Sermon: Design, Ecology, Ethics, and the Making of Things. **Perspecta** 29: 1998). pp.78–85. Disponible en <https://doi.org/10.2307/1567221>.

MCDONOUGH, William- **The Upciclye**. Melcher Media. 2013.

MONTANER, Josef Maria- **Introducción a la Arquitectura**:Universitat Politècnica de Catalunya, SL, 2001.

OLGYAY, Víctor- **Arquitectura y Clima**. Barcelona: Gustavo Gili. S.A, 1998.

OLGYAY, Víctor- **Arquitectura y Clima**. Princeton University Press. 1963

POPE, Albert. Sobre la mimesis moderna de la naturaleza. Redes, herramientas y planteamientos ecológicos. **RA, Revista de arquitectura**, (13.09. 2018) n°20

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos - **Acentos Sobre Arquitectura Bioclimática Y Eficiencia Energética**. Santo Domingo: Argos, 2020.

SERRA, Rafael- **Climas**. Barcelona: Gustavo Gili. S.A.

SOTA-MORALES, Ignasi- **Introducción a la Arquitectura**. Universitat Politècnica de Catalunya, SL:2001

WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETTS, Helen- **Understanding Sustainable Architecture**. London: Spon Press: 2003.

WINES, James, **Green Architecture**. China: Taschen, 2008.

Contributos para o estudo dos Estabelecimentos Prisionais em Portugal

Joana Robalo

Dep. Arquitectura – EArtes - Universidade de Évora
135611@alunos.uevora.pt

Sofia Aleixo

CHAIA/IHC-CEHCi/DArq - EArtes, Universidade de Évora
CHAM-SLHI, FCSH –Universidade Nova de Lisboa
saleixo@uevora.pt

Resumo: O tema de investigação que aqui se apresenta surge no âmbito da dissertação de mestrado em arquitectura, em curso, que estuda os espaços especialmente concebidos e projetados para privar um indivíduo da sua liberdade após uma sentença, atualmente designados por Estabelecimentos Prisionais (EP). Analisando as evoluções que estes espaços de privação sofreram até a atual designação, desde as prisões que serviam apenas para confinar o preso até à punição ao modelo construtivo de Jeremy Bentham, o Panóptico, procura-se compreender quais as principais evoluções que os espaços foram sofrendo ao longo do tempo, e quais os problemas que se encontram na atualidade. Com a elevada percentagem de reincidência de crimes em Portugal, e a idade do Parque Prisional nacional, é oportuno reflectir sobre os problemas e soluções para estes conjuntos edificados.

Neste artigo exploram-se as alterações de designação e de configuração espacial que estes espaços de privação sofreram ao longo do tempo, assim como as principais organizações de espaços adoptadas e os contextos políticos, sociais e económicos em que se desenvolveram. Abordam-se ainda espaços variantes dos EP, como os Hospitais Prisionais (HP) e a Prisão Escola.

Palavras-chave: Arquitectura Prisional, Tipologias Arquitectónicas, Controlo, Vigiar, Privação

Introdução

Este artigo tem como base a investigação em curso realizada no âmbito da dissertação de mestrado “As Prisões em Portugal: projetar no século XXI”, que pretende compreender a evolução dos espaços de privação de liberdade dos indivíduos e que problemas enfrentam, que atualmente conhecemos por Estabelecimentos Prisionais (EP).

Abordam-se tipologias e ideias defendidas noutros países que de certo modo influenciaram decisões e a Arquitetura Prisional em Portugal, tal como a ideia do modelo Panóptico de Bentham.

Esta comunicação tem como objectivo apresentar a história da Arquitetura Prisional em Portugal, referindo a evolução na legislação e nos EP que ocorreu em Portugal, bem como o levantamento dos EP em Portugal continental.

Por fim analisam-se as questões que são abordadas recentemente, e nas soluções que se prevê aplicar. Sejam os futuros EP ou as novas tipologias previstas, que são desenhadas e pensadas com base na atual legislação, nos atuais desafios e em experiências realizadas noutros países com resultados positivos.

Prisão: uma Tipologia arquitectónica

Os Estabelecimentos Prisionais (EP), enquanto tipologia arquitectónica, resultam de um conjunto de tipologias anteriores com designações diversas como *prisão*, *cadeia*, *penitenciária*, *presídios*, entre outras. Estas designações, reflectiam o objectivo funcional dos edifícios, desde a ideia de punir ao atual objectivo de corrigir, privilegiando-se na contemporaneidade a aquisição de determinadas competências sociais do infractor durante a pena.

Vários autores socorrem-se de outras tipologias para definir uma *prisão*. Por exemplo, Pevsner, equipara o programa funcional ao de um hospital, “(...) The programmes of hospital and prison accommodation have much in common. In both cases a number of people are confined in one particular place, although they would prefer not to be, and in both cases constant supervision is necessary. (...)”¹. Erving Goffman, que também recorre ao sistema comparativo para descrever estes edifícios, define ainda o conceito de “instituição total” no qual se podem inserir as prisões:

“(...) Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, leva uma vida fechada e formalmente administrada. As prisões servem como exemplo claro disso, desde que consideremos que o aspecto característico de prisões pode ser encontrado em instituições cujos participantes não se comportaram de forma ilegal. (...)”².

Contrariamente, com base em dados empíricos obtidos por observação e por recolha de testemunhos em visitas a EP, Catarina Frois considera que:

¹ PEVSNER, Nikolaus - **A HISTORY OF BUILDING TYPES**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p. 159

² GOFFMAN, Erving - **MANICÓMIOS, PRISÕES E CONVENTOS**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 11

“(...) A prisão não dissuade a criminalidade, não serve de exemplo para o infractor, não reabilita nem regenera o sujeito encarcerado. Servirá, sobretudo, para que se tranquilize a sociedade, e para demonstrar que a justiça está atenta e cumpre o seu dever, assegurando que quem transgredir é responsabilizado e punido.(...)”³.

Apesar de se encontrarem referências a edifícios com características prisionais na Europa, “O uso de Estabelecimentos próprios para reclusão de delinquentes como método predominante de punição, só verdadeiramente se iniciou a partir dos fins do século XVIII (...)” . Antes do século XVIII os principais objectivos das prisões eram punir e garantir que não havia risco de fugas, o importante era que o espaço mantivesse o criminoso preso até à sua punição física ou execução e não era usado para cumprir penas, não havendo quaisquer preocupações com a falta de condições das mesmas:

“(...) Sendo o objetivo primordial da penalidade do Antigo Regime, a punição e o castigo físico do indivíduo, a necessidade de um conceito de arquitetura prisional funcionalista era entendido como desnecessário, sendo a preocupação maior, a de alocar, ao sabor das necessidades, edifícios robustos, que possibilitassem um eficaz encarceramento do preso, mas que, a esmagadora maioria dos casos, não reunia as condições mínimas de habitabilidade. (...)”⁴

Pevsner refere as razões de utilização desses espaços, e a origem da prisão como castigo: “(...) Originally imprisonment was prior to trial, or prior to execution, or for debt, or as a cruel form of revenge. Imprisonment as a form of punishment seems to have originated in the monasteries(...)”⁵. Terá sido durante a Idade Média, que surgiu através da Igreja Católica a primeira pena com objectivo de punir: a pena eclesiástica para que os monges ficassem isolados e reflectissem sobre os seus pecados.

No entanto, o receio da propagação das doenças e o aumento da criminalidade resultam num novo problema que obrigou a estabelecer uma política criminal. “(...) A desordem física, moral e mental, entendida como desintegração da personalidade nos seus vários aspetos, representava de forma simbólica, e a um nível microscópico, a desordem na própria sociedade. Na cidade, a presença da doença, do crime e da loucura eram ameaçadoras e inaceitáveis. (...)”⁶. No ano de 1555 em Inglaterra começaram-se a usar as “*bridwells*”, denominação que deve a sua origem ao local onde foram construídas, “(...) um dos arrabaldes da cidade em Londres, denominado St. Brid’s Well. (...)”⁷. Estes espaços “(...) Tratavam-se, segundo os cronistas da época, de grandes dormitórios, com as janelas e as portas gradeadas e destinados a recolher vadios, mulheres levianas e, principalmente, os inúmeros mendigos que, por essa altura,

³ FROIS, Catarina - **Prisões**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2020. p. 16

⁴ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 180

⁵ PEVSNER, Nikolaus - **A HISTORY OF BUILDING TYPES**. Londres: Thames and Huston Ltd , 1976. p. 160

⁶ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011. p. 22

⁷ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 9

cometiam nas estradas e cidades, toda a casta de exigências e tropelias(...)"⁸. Devido aos resultados positivos começaram a surgir outras "*bridwells*" na Europa, que replicavam este modelo, sendo que em 1575 foi criada, em Londres, uma lei em que as defendia e as justificava como sendo "sanção para os vagabundos e o alívio para os pobres"⁹.

No final do século XVII, em Inglaterra, começaram a surgir as casas de trabalho designadas por *workhouses*, com finalidade muito idêntica às casas de correcção, tendo-se expandido este modelo pela Europa. Todavia estes espaços não tinham condições de higiene, nem seguiam nenhum princípio penitenciário.¹⁰

No século XVIII ocorreram mudanças políticas, sociais e económicas que afetaram a sociedade da Europa, aumentando a pobreza da população:

"(...) Foi o período em que ocorreram as duas revoluções - a Francesa e a Industrial - e a independência dos Estados Unidos da América. Tudo isto trouxe amplas repercussões a todos os níveis. A pobreza de uma população rural, despojada dos emparcelamentos, e a elevada taxa de crescimento da urbanização, no final do século, foram fatores que causaram apreensão. (...)"¹¹

E ao se registar este aumento, para sobreviver as pessoas cometiam crimes, aumentando proporcionalmente os níveis de criminalidade.

A Europa e os Estados Unidos da América, começam a desenvolver edifícios e leis quando identificam a falta de edifícios desenhados com o intuito do cumprimento de penas de prisão. Em 1779, após a Inglaterra aprovar no parlamento a "(...) lei que estabelecia e ordenava a imediata construção de casas penitenciárias, o sistema celular individual e o aproveitamento da mão de obra de todos os internados. (...)"¹²

Jeremy Bentham, juiz e filósofo inglês, desenvolve um modelo espacial, o edifício Panóptico (figura 1) no século XVIII, como uma estrutura espacial que podia ser adaptada a diversas tipologias de edifícios em que se pretendesse vigiar os habitantes. O modelo Panóptico ("pan" tudo, todo + "optikus" visão, provém do latim)¹³ consiste numa construção em anel, que tem no centro uma torre de vigilância. A torre possui grandes janelas para o interior do anel, permitindo vigiar sem ser visto. Os ocupantes não sabiam quando estavam ou não a ser observados, criando a ideia de "aparente onnipresença", estimulando um bom comportamento o tempo todo (figura 2). Bentham defendia que além da sua eficácia o modelo tinha vantagens, como a redução do número de inspectores e a possibilidade de ser aplicado a prisões, fábricas, escolas, hospícios e hospitais, apesar de nestes edifícios cumprir com finalidades diferentes. Numa prisão pretendia-se "punir o incorrigível", num hospício "encerrar o insano" e "reformatar o

⁸ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 9

⁹ BITENCOURT, Cezar - **Tratado do direito penal: Volume 1**. São Paulo: Saraiva Educação, 2020.

¹⁰ CORDEIRO, Suzann - *Arquitetura Penitenciária: a evolução do espaço inimigo*. **Arquitextos**. 05-04-2005

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.059/480>

¹¹ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011. p. 21

¹² LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 14

¹³ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011. p. 35

viciado”, numa escola “instruir os que estejam dispostos”, e num hospital “curar o doente”¹⁴. No entanto, como o modelo Panóptico permitia essencialmente vigiar, cumpria com a necessidade comum a estas tipologias, “(...) com apenas algumas adaptações de detalhe, a configuração panóptica servirá tanto para prisões quanto para escolas, para as usinas e os asilos, para os hospitais e as *workhouses*. Ela não tem uma destinação única: é a casa dos habitantes involuntários, reticentes ou constringidos(...)”¹⁵.

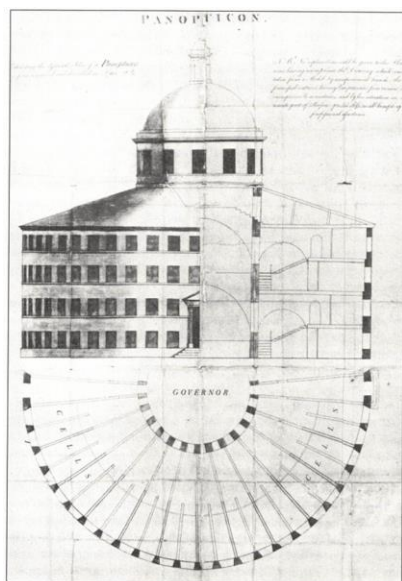


Figura 1 – Planta, Alçado e Corte do Modelo Panóptico de Jeremy Bentham. Disponível em: TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.34

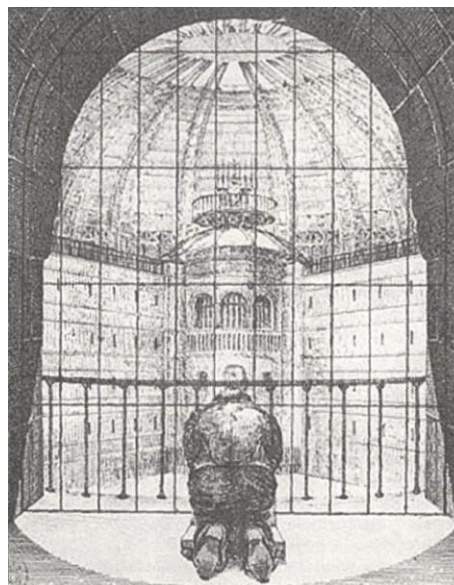


Figura 2 – Capa Projectos-Tipo para Cadeias Comarcãs. Disponível em: TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p.78

Apesar de todos os esforços de Bentham, “(...) esta ideia acabou por nunca ser posta em prática - várias vezes prometida e até anunciada, a construção de um cárcere Panóptico nunca passou de miragem - O mesmo não se pode dizer no que toca à sua influência real. (...)”¹⁶. O modelo chegou a ter críticas, visto que era defendido o isolamento do criminoso.

Mais tarde, já em 1975, Michel Foucault estuda o modelo Panóptico e afirma que “É o facto de ser constantemente visto, de poder sempre ser visto, que mantém o indivíduo

¹⁴ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p. 19-20

¹⁵ BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p. 90

¹⁶ TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. p. 19

disciplinado” e defende que este não foi desenvolvido como um sistema arquitectónico, mas como um programa de poder equiparando-o a uma “máquina de poder”¹⁷.

Segundo Vítor Freire, a Penitenciária Stateville (1925) nos Estados Unidos da América, a Penitenciária Haarlem (1884) em Amesterdão e Pavilhão de Segurança do Hospital Bombarda (1896) em Portugal (figura 3) são alguns edifícios que se aproximam do modelo de Bentham.¹⁸



Figura 3 – Hospital Miguel Bombarda, o panóptico de Rilhafoles. Disponível em: <https://www.lomography.com/magazine/247788-hospital-miguel-bombarda-were-the-freedom-ended>

Portugal acompanhou o desenvolvimento, e na sequência da *Reforma Penal e de Prisões*, publicada a 1 de julho de 1867, foi anunciada a abolição da pena de morte e a pena de prisão perpétua bem como o fim dos trabalhos forçados. Ainda, nesta reforma penal a ideia de punir o criminoso alterou para a vontade de o corrigir, que se mantém até à atualidade.

Estabelecimentos Prisionais em Portugal e os Utentes

Com o desenvolvimento dos paradigmas, evoluindo da punição dos reclusos para a sua correcção, os EP passam a ser projectados com o objectivo de corrigir o condenado e de reduzir as probabilidades de reincidência de um ex-recluso quando libertado, preparando-o para o mundo profissional e social que vai encontrar no exterior.¹⁹ O conjunto de edifícios utilizados com esta finalidade, tanto os que fizeram como os que fazem parte do atual parque prisional português tentaram acompanhar essa evolução de conceitos.

Outro aspecto a ter em consideração quando se abordam os espaços de um EP prende-se com o conjunto de pessoas que coabita no seu interior ao longo do dia, cada um com a sua função: os reclusos, os guardas prisionais, os técnicos de reinserção, o corpo

¹⁷ FOUCAULT, Michael - **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**: Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987. p.224

¹⁸ FREIRE, Vítor - Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda: O mais Importante edifício de finais do século XIX, princípios do século XX, em Portugal. **Pedra & Cal**. Nº46

¹⁹ **Reforma Penal e de Prisões**, publicada a 1 de julho de 1867

docente, os prestadores de serviços e os funcionários administrativos.²⁰ Nesta perspectiva o desenho da circulação entre espaços, dos percursos específicos para cada grupo de indivíduos, difere entre si, requerendo, no entanto, pontos de contacto. São desenhados com finalidades distintas, por exemplo, o caminho dos guardas prisionais deve permitir e facilitar a sua função enquanto que o caminho dos reclusos deve permitir que estes se movimentem apenas entre os espaços a que têm acesso, reduzindo a possibilidade de fuga e facilitando a sua vigilância. O caminho dos guardas prisionais tem ligação ao exterior, espaço de acesso interdito aos reclusos. No entanto, quando os guardas prisionais estão a vigiar, seja as celas, refeitórios, pátios ou outros espaços comuns dos reclusos, observa-se a sobreposição, ou a fusão, de espaços de reclusos com espaços de guardas prisionais.

No entanto, não podemos analisar o parque prisional português sem falarmos de todos os EP, todos formam o parque e só um não nos permite compreender a sua totalidade. Há edifícios muitos dispares, e cada um tem a sua história pelo que de seguida iremos abordar sucintamente cada um desde a Cadeia do Limoeiro em 1521 às reabilitações mais recentes, passando pelo que se espera construir no futuro.

Estabelecimentos Prisionais Históricos

Em Lisboa, no ano de 1521 a Cadeia do Limoeiro e os tribunais coexistentes funcionavam no Paço a par de São Martinho. O palácio real de 1367, que não foi desenhado para a função prisional. No ano de 1521, no palácio além da Cadeia também coexistiam tribunais. Com o Terramoto de 1755, que se fez sentir em Lisboa a Cadeia ficou bastante destruída e os trabalhos de reconstrução começaram em 1758. Tal como a Cadeia da Relação do Porto, esta também estava inserida na malha urbana o que lhes conferia dificuldades no crescimento para conseguirem acompanhar as evolutivas necessidades das Prisões. No entanto a Cadeia do Limoeiro, contornou este problema ao agrupar outros edifícios, “(...) criando ao longo de várias épocas um agrupamento prisional.” O Aljube de Lisboa foi um dos primeiros edifícios a ser anexado.²¹

A Cadeia do Aljube, do século XVII, foi inicialmente desenvolvida para ser uma prisão onde eram cumpridas as penas eclesiástica para as Ordens Religiosas. Mas em 1845, era uma prisão destinada a reclusas do sexo feminino.

A Cadeia da Relação do Porto, teve início em 1767 e foi desenhada para a função de *cadeia*. O arquiteto Eugénio dos Santos Carvalho, foi o responsável pela sua reconstrução. Ao se inserir na malha urbana, a sua forma trapezoidal é consequência do traçado das ruas públicas e destaca-se a sua “fachada monumental e austera”.²²

²⁰ FROIS, Catarina - **Prisões**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2020.

²¹ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 181

²² ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p.181

No entanto, em Portugal “(...) as grandes preocupações com as reformas prisionais despontaram em 1820, no âmbito da nossa Revolução Liberal (...)”²³. Sendo em 1826, criada a Comissão de Inspecção das Cadeias (Decreto de 6.9) com foco na avaliação das Cadeias Civis espalhas pelo país. Em 1839 ocorreu a publicação do Regulamento das Cadeias Civis (Decreto de 20.11). Todavia o 1º Código Penal Português (Decreto de 10.12) só viria a ser publicado a 1852.²⁴

Em 1843, foram “regulamentadas as inspecções aos edificios das cadeias” pela Comissão de Inspecção das Cadeias o que levou ao “entaipamento das enxovias²⁵ da Cadeia Civil do Limoeiro e da Cadeia da Relação do Porto (Decreto de 16.1)”²⁶.

Na Reforma Penal e das Prisões (Carta de Lei de 1.7) publicada a 1867, além da abolição da pena de morte em Portugal, “os trabalhos forçados públicos e a pena de prisão maior perpétua (...)” também “previa a edificação de três Cadeias Gerais Penitenciárias, (duas para homens e uma para mulheres para penas de prisão maior celular), de Cadeias Distritais (para penas de prisão correccional superiores a 3 meses) e de Cadeias Comarcãs (destinadas a preventivos e a condenados com penas inferiores a três meses).”²⁷

O Forte de Peniche, no ano de 1945, passa a integrar o parque prisional português. No entanto só em 1946 passou a funcionar como cadeia para presos políticos, após a construção de três novos pavilhões prisionais.²⁸

Estabelecimentos Prisionais Contemporâneos

O Estabelecimento Prisional de Lisboa (figura 4), construído em 1885 obra do engenheiro Ricardo Júlio Ferraz está em funcionamento até aos dias de hoje.

Este EP tem uma forma de estrela com alas radiais, constitui um dos melhores exemplos de arquitectura prisional do modelo definido pelo arquitecto John Haviland.

²³ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 180

²⁴ JUSTIÇA, Secretariado-Geral do Ministério da - **Reintegrar: O sistema Prisional em Portugal**. Lisboa: Secretariado-Geral do Ministério da Justiça, 2011.

²⁵ Enxovias é a designação que se dá ao piso térreo das prisões, normalmente subterrâneo.

²⁶ JUSTIÇA, Secretariado-Geral do Ministério da - **Reintegrar: O sistema Prisional em Portugal**. Lisboa: Secretariado-Geral do Ministério da Justiça, 2011.

²⁷ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 184

²⁸ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 202

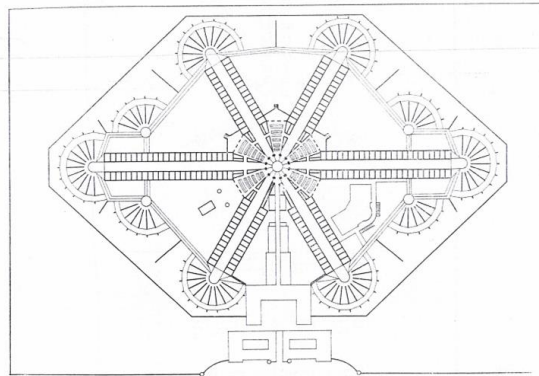


Figura 4 – Planta do Estabelecimento (EP) de Lisboa. 1885 Disponível em: LIMA, Rodrigues - **Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.21

Este modelo é um “espelho do regime prisional da época e cuja finalidade era fazer sentir ao recluso que estava cumprindo um castigo” e a nível arquitetónico consiste numa “série de edificios irradiando de um ponto central considerado como hall de vigilância e onde convergem, as várias alas das celas e os serviços administrativos e de economia”.²⁹

Os projectos-tipo para as Penitenciárias Distritais (figura 5) desenvolvidos pelo engenheiro Ricardo Júlio Ferraz, surgem em 1875 para responder ao novo Sistema Penitenciário resultado da Reforma Penal e de Prisões de 1867. Estes definiam as características gerais que um edifício deste tipo devia responder.³⁰

²⁹ LIMA, Rodrigues - **Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 20-21

³⁰ Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10921

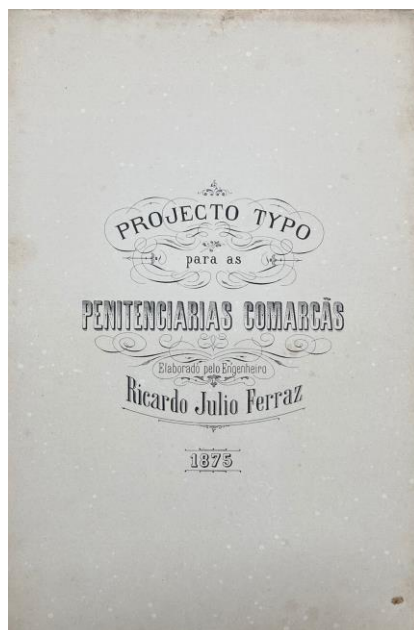


Figura 5 – Capa Projectos-Tipo para as Penitências Distritais. 1875. Fonte: Fundo Fotográfico do Arquivo da DGRSP

Nos finais do século XIX, começam a ser construídas as Penitências Distritais de Coimbra (figura 6) e Santarém seguindo os projectos-tipo do architecto Júlio Ferraz. “A de Coimbra, mais pequena que a de Lisboa e com uma estrutura em forma de cruz latina, entrou em funcionamento em 1901, utilizando o Regulamento da Penitência de Lisboa. Quanto à de Santarém, de dimensões menores, de estrutura em forma de cruz grega, foi projetada para condenados a pena maior do sexo feminino, mas acabou por ser cedida, a título provisório, ao Ministério da Guerra para presídio militar.”³¹

³¹ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p.185

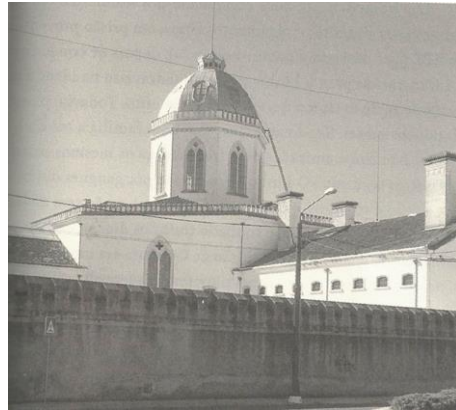


Figura 6 – Vista Aérea do Estabelecimento Prisional (EP) de Coimbra. 1901 Disponível em: FROIS, Catarina - **Prisões**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2020. p.73

Os três EP desenhados pelo engenheiro Ricardo Júlio Ferraz, foram os primeiros a ser construídos em Portugal para o regime penitenciário celular completo.

Portugal estava a passar por dificuldades financeiras, na passagem do século XIX para o século XX, originando um situação económica delicada.

Foi publicada a Reforma Prisional Republicana, adoptando o Sistema de Auburn (Lei de 20.1), no ano 1913.³² O Sistema de Auburn surgiu em Nova Iorque no ano de 1816, em que experimentaram alterar o isolamento total para um isolamento nocturno. Também defendia que o preso devia trabalhar, sempre com a sua preparação para a vida no exterior como principal objetivo.

“Os anos 30 do século XX foram decisivos para se desencadear uma reforma prisional sustentável e planeada a longo prazo.”³³

Havia em construção vinte e uma novas cadeias comarcãs, em 1934, que acabaram por ver as suas obras suspensas por ordem do Ministro das Obras Públicas uma vez que estava a ser desenvolvida uma nova reforma prisional e assim evitavam gastos desnecessários em eventuais obras de adaptação.³⁴

O Decreto Lei nº 26643 de 1936 originou grandes alterações na arquitectura prisional em Portugal, ao criar directrizes gerais para os EP “(...) as diretrizes legais, no âmbito da detenção e do cumprimento das penas, assim como da execução das medidas de segurança privativas da liberdade.(...)”³⁵ e reorganizou-os. “Em 1936, ao tempo da

³² JUSTIÇA, Secretariado-Geral do Ministério da - **Reintegrar: O sistema Prisional em Portugal**. Lisboa: Secretariado-Geral do Ministério da Justiça, 2011.

³³ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 189

³⁴ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 193

³⁵ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 194

publicação da chamada Reforma dos Serviços Prisionais, sentia-se a necessidade viva de uma intensificação, aperfeiçoamento e coordenação dos meios de defesa contra o crime. (...)”³⁶.

A construção de grandes EP seguindo as directrizes da Reforma Penal era imprescindível mas carecia de maior urgência a rede de cadeias comarcãs. Dado este elevado número era impossível desenhar um projecto individual, pelo que foram concebidos dois projectos-tipo pelo arquitecto Cottineli Telmo para serem “(...) edificadas fora da malha urbana mas próximas do tribunal.(...)”³⁷

As Cadeias Comarcãs com a recente reforma passaram a designar-se por “edifícios prisionais de regime celular”³⁸ reforma passaram a ser desenvolvidas a partir de projetos-tipo, que não eram inflexíveis pelo que era possível se adaptarem a cada cadeia.

Todas obedeciam à separação dos membros do sexo feminino e masculino havendo espaços separados. “(...) - 2 devem estar instalados em secções complementares separadas de modo a que os reclusos não comuniquem, nem mesmo verem-se.(...)”³⁹. A sua eficácia era defendida para justificar os seus elevados custos, e afirmando que quando as câmaras não conseguissem suportar os custos da cadeia o governo devia ajudar com fundos.

“(…) Poderá pensar-se que estes edifícios são caros, mas lembremo-nos que é necessário, que é absolutamente indispensável que se execute a reforma prisional que, sob este ponto de vista, vem acabar com a desorganização, a imoralidade e a miséria de um dos nossos serviços públicos. Muito mais caro é desmoralizar numa prisão em comum aqueles que se prenderam a pretexto de corrigir ou intimidar. Mais caro é expor a população honesta às agressões daqueles que tantas vezes aprenderam a ser criminosos ou aperfeiçoaram a sua aprendizagem anti-social nos lugares onde devia tornar-se elementos socialmente aproveitáveis ou ao menos inofensivos. Mais caro é ensinar a desumanidade, a falta de higiene, a revolta, ou a degradação àqueles que se deviam reeducar e melhorar. Mais caro é que o estado mostre às vistas de todos uma lamentável incúria, um descuido indesculpável na sua defesa contra os maus elementos cuja existência se revela nas cadeias comarcãs. (...)”⁴⁰. As vinte e uma Cadeias Comarcãs que viram as suas obras suspensas, foram as primeiras a ter projectos adaptados às necessidades previstas na nova reforma.⁴¹

³⁶ PINTO, J. Roberto - **Organização Prisional**. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

³⁷ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 196

³⁸ LIMA, Rodrigues - **Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 59

³⁹ SANTOS, José Beleza dos - **Comissão das construções prisionais : projectos de cadeias comarcãs**. Lisboa: DGSP, 1937.

⁴⁰ SANTOS, José Beleza dos - **Comissão das construções prisionais : projectos de cadeias comarcãs**. Lisboa: DGSP, 1937.

⁴¹ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 198

No ano de 1938, é publicada a base do plano das grandes construções Prisionais a construir para completar o parque prisional existente. Nos anos seguintes acabou por sofrer algumas alterações.

A Penitenciária de Alcoentre é inaugurada a 1944, doze anos após a sua criação. Como aconteceu com outras penitenciárias esta penitenciária também é resultado da adaptação de um palácio. Desde 1951, que conta com um pavilhão que remete para o estilo pavilhonar.⁴²

Em 1946, o estabelecimento prisional de Santa Cruz do Bispo tornou-se EP, no entanto inicialmente tinha sido instalada em 1932 como prisão agrícola correcional.

A Prisão-Escola de Leiria, inaugurada a 7 de Abril de 1947, foi uma resposta híbrida que conjugou a adaptação dos edifícios existentes com a construção de novos para conseguir responder melhor às necessidades.⁴³

Em 1951, é criada a Colónia Penal de Pinheiro de Cruz com a atual designação de estabelecimento prisional de Pinheiro da Cruz que, segundo Rodrigues Lima, corresponde a uma tipologia pavilhonar.⁴⁴

O atual estabelecimento prisional do Linhó, foi inaugurado a 1954 e inicialmente designado Cadeia Central de Lisboa é maioritariamente constituído por reclusos jovens. Corresponde a uma tipologia de ferradura com áreas bem definidas.

A 1955 em Paços de Ferreira, é inaugurada a Cadeia Central do Norte com estrutura idêntica à Cadeia Central de Lisboa.

Os atuais Estabelecimentos Prisionais junto à Polícia Judiciária (EPPJ) do Porto e de Lisboa, iniciaram a sua atividade em 1958.

O estabelecimento prisional de Vale do Judeu, começou a ser edificado na década de 60 com vista a substituir a Penitenciária de Lisboa.⁴⁵ Este EP chegou a ser considerado o mais seguro em Portugal, apesar de ter testemunhado uma emblemática fuga. “(...) Apesar das falhas do sistema, a verdade é que longe vai o tempo em que as fugas das prisões portuguesas ocorriam em alta escala. Na madrugada de 17 de julho de 1978, em Vale de Judeus, um grupo de 124 presos escapava por um túnel escavado a partir de uma cela no piso térreo do pavilhão mais próximo ao muro de oito metros, pondo a nu as fragilidades de uma cadeia então considerada como a mais segura do país. A prisão foi então encerrada, para ser reaberta em 1981... com uma nova equipa de guardas prisionais.(...)”⁴⁶

Para a Direção Geral dos Serviços Prisionais (DGSP) a dificuldade de gestão do Parque Prisional era elevada, principalmente devido ao número elevado de Cadeias Comarcãs. Levando a que o parque prisional fosse repensado mais uma vez, no final da década de 60.

⁴² JUSTIÇA, Secretariado-Geral do Ministério da - **Reintegrar: O sistema Prisional em Portugal**.

Lisboa: Secretariado-Geral do Ministério da Justiça, 2011.

⁴³ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 202

⁴⁴ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 112

⁴⁵ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 205

⁴⁶ FONSECA, Pedro Protes da - **Vida de Prisão**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018. p. 62-63

Com a nova reorganização surgem novas ideias, originando um novo Decreto de lei nº 49040 de 1969 que viria a ser “(...) responsável por definir os princípios que iriam orientar as construções e adaptações das cadeias das comarcãs e dos julgados municipais a Estabelecimentos Prisionais Regionais, que passariam a servir, simultaneamente, várias comarcas ou julgados municipais. (...)”⁴⁷. A alteração da designação de Cadeia Comarcã para Estabelecimento Prisional Regional (EPR), resultou na extinção de cento e noventa e três cadeias comarcãs e julgados municipais, entre os anos de 1970 e 1977.⁴⁸

Em 1975, foi inaugurado o Estabelecimento Prisional de Angra do Heroísmo, com a particularidade de ser composto por duas zonas distintas de forma a conseguir receber reclusos de ambos os sexos.⁴⁹

A Nova Reforma Prisional é publicada em 1979 seguindo-se a nova Lei Orgânica da DGSP em 1981, que classificou como centrais, especiais e regionais o estabelecimentos. Nesta altura, também as “(...) Designações como, "Cadeia", "Colónia Penal", "Penitenciária", "Prisão-escola" e “hospital-prisional”, passaram a Estabelecimento Prisional complementado pela respetiva localidade. (...)”⁵⁰

Iniciam-se os problemas de sobrelotação, com o aumento da população prisional nos anos 80 e 90. De forma a tentar solucionar, são criadas as Cadeias de Apoio (CA) que são as antigas e extintas Cadeias Comarcãs reativadas. Outra solução passou por “(...) afetar infraestruturas militares que transitaram da alçada do Ministério da Defesa para o Ministério da Justiça. Em 1987, o Forte Militar de Caxias, passou a ser Estabelecimento Prisional de Caxias. Em 1996, foi criado o Estabelecimento Prisional de Castelo Branco, ocupando um convento onde havia funcionado um quartel de infantaria. Em 1997, o Estabelecimento Prisional Militar da Carregueira, sofreu profundas obras de readaptação para ser transformado em Estabelecimento Prisional da Carregueira”. A antiga penitenciária de Santarém, então Presídio Militar de Santarém, é transferido, em 1998, para a alçada do Ministério da Justiça, constituindo o Estabelecimento Prisional de Santarém. Também no ano de 1998, foi criado o Estabelecimento Prisional de Brancanes 1998, instalado num edifício conventual, do século XVIII, em Setúbal, esvaziado da sua função militar. (...)”⁵¹.

A 11 de abril de 2011, foi publicado o Regulamento Geral dos Estabelecimentos Prisionais que está em vigor até hoje, Decreto de lei nº 51/2011.

Ao Regulamento Geral dos Estabelecimentos Prisionais adicionou-se a Lei Orgânica da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais foi aprovada com a publicação do

⁴⁷ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 207

⁴⁸ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 208

⁴⁹ Dados retirados do site da Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais (DGRSP)

⁵⁰ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 210

⁵¹ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 211

DL n.º 215/2012, de 28 de setembro, “veio promover-se a intervenção centrada no indivíduo desde a fase pré-sentencial até à libertação”⁵² para diminuir o impacto negativo da privação de liberdade e facilitar a reinserção social.

A Lei n.º 94/2017, de 23 de agosto tem por base complementar o Regulamento Geral dos Estabelecimentos Prisionais e foca-se na reinserção “regimes de prisão por dias livres e de semidetenção, no regime de permanência na habitação, designadamente com utilização de meios técnicos de controlo à distância (vigilância eletrónica) bem como nos regimes da substituição da prisão por multa, da suspensão da execução da pena de prisão, e da liberdade condicional.”⁵³

Em 2019, o estabelecimento prisional de Bragança sofreu obras de ampliação e requalificação.

Um dos principais problemas no dia-a-dia dos EP em Portugal, é a sobrelotação que é proporcional ao aumento da reincidência.

Atualmente, os paradigmas estão novamente a alterar, e surgem novas ideias para a concepção de novos EP, pensa-se em estruturas híbridas e com diferentes escalas. Mantendo sempre como principal foco a reintegração do recluso na sociedade.

Futuramente, prevê-se que sejam construídos os EP de Ponta Delgada e do Montijo projectados pelo arquitecto Jorge Mealha. Também recentemente foi anunciada a intenção de projeto da primeira casa de transição em Portugal, o que nos mostra tentativas de abordagem e soluções diferentes.

O parque prisional atual, tem na sua constituição diversos edifícios que refletem a evolução da arquitetura prisional portuguesa. Apesar de alguns estabelecimentos prisionais terem sido desactivados, por já não corresponderem às necessidades atuais, muitos deles foram e estão a ser reutilizados com outras funções.

Nos dias de hoje, os EP são “um espelho revelador do modo como o Estado e a sociedade demonstram, ou não o respeito pelos direitos fundamentais da pessoa humana”⁵⁴.

Atualmente, segundo a Portaria n.º 175/2020, de 24 de julho os EP ativos podem ser classificados quanto ao seu nível de segurança que pode ser média, alta e especial (só se aplica ao EP de Monsanto). Cada EP pode ter unidades com níveis de segurança distintos. Também podemos classificar os EP, quanto ao seu grau de complexidade de gestão que varia de médio a elevado. Este grau é definido “em função da classificação de segurança, da lotação, das características da população prisional, da diversidade de regimes, dos programas aplicados e da dimensão dos meios a gerir.”⁵⁵

⁵² Dados retirados do site da Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais (DGRSP)

⁵³ Dados retirados do site da Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais (DGRSP)

⁵⁴ JUSTIÇA, Provedoria de - **As Nossas Prisões. Lisboa: III Relatório**. Lisboa: Provedoria da Justiça, 2003. p. 23

⁵⁵ Diário da República n.º 143/2020, Série I de 2020-07-24, páginas 10 - 13

Tipologias Prisionais

Além dos EP, existem outras tipologias Prisionais que têm a mesma função de confinar o recluso mas em situações em que esteja em ambientes diferentes que melhor respondam à sua situação. Como é o caso dos Hospitais Prisionais (HP), do Estabelecimento Prisional junto à Polícia Judiciária (EPPJ), da Prisão-escola e da Cadeia de Apoio (CA).

Os Hospitais Prisionais (HP) são projectados para dar assistência médica aos reclusos, mantendo o ambiente prisional. “(...) terá como finalidade garantir a assistência clínica e hospitalar a todos os reclusos que carecem de assistência médica que lhe não possa ser prestada na enfermaria do estabelecimento e que pela extensão da pena e localização da Cadeia possam ser removidos para a Prisão-Hospital. Os reclusos que, por indicação dos Diretores ou dos médicos dos Estabelecimentos recorram a este Hospital, receberão aqui tratamento idêntico ao que seria dado através de qualquer outro Hospital da Assistência. Todos os reclusos quando internados, estarão no entanto sujeitos ao regime prisional comum em tudo que não prejudique o seu tratamento.(...)”⁵⁶. Um exemplo desta tipologia prisional em Portugal é o Hospital Prisional S. João de Deus (figura 7).



Figura 7– Vista do Hospital Prisional de São João de Deus. 1962 Disponível em: LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p.143

Os Estabelecimentos Prisionais junto à Polícia Judiciária (EPPJ), são “(...) zonas prisionais anexas aos edifícios da Polícia Judiciária (...) criando uma solução para detidos. (...)”⁵⁷.

As prisões-escolas foram criadas para acolher os jovens da comunidade prisional nomeadamente os “criminosos de 16 a 25 anos”⁵⁸ uma vez, que abordam um processo educativo durante o cumprimento da pena. A Prisão - Escola de Leiria é um exemplo desta tipologia prisional.

Já as Cadeias de Apoio (CA) aos EP servem para complementar os EP quando estes não têm capacidade suficiente face ao número de reclusos. Atualmente no parque prisional português apenas a Cadeia de Apoio da Horta se encontra em funcionamento.

⁵⁶ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 142

⁵⁷ ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 205

⁵⁸ LIMA, Rodrigues - **Arquitetura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962. p. 48

Conclusão

Os Estabelecimentos Prisionais são edifícios de privação de liberdade que surgiram para dar resposta à necessidade de confinar um indivíduo, que através dos seus atos se demonstrou perigoso para viver em liberdade na comunidade.⁵⁹

Até aos dias de hoje foram construídos e/ou adaptados cerca de 215 EP, dos quais 49 se encontram ativos atualmente.⁶⁰ Através do levantamento realizado, verifica-se a possibilidade de definir tipos específicos em Portugal como: o Panóptico, pavilhonar, ferradura, “poste telégrafo”. A diversidade de EP que encontramos no atual Parque Prisional Português, facilmente nos ajuda a compreender a história da arquitetura prisional portuguesa.

Hoje em dia defende-se que um EP deve preparar o recluso para a vida em sociedade de forma a reduzir a reincidência e conseqüentemente, atenuar o grande problema da sobrelotação.

Verificamos que atualmente existem outras preocupações e outros modos de agir, e os EP que estão a ser desenhados para ser construídos irão ser diferentes. Como já observamos, nos projetos do arquitecto Jorge Mealha para os novos EP do Montijo e de Ponta Delgada. E no projeto para a primeira casa de transição em Portugal, revelam novas soluções tanto a nível de escala como de relações de permeabilidade com o exterior.

Bibliografia

ADRIANO, Paulo - O património prisional português: um roteiro arquitetónico bicentenário. **Sombras e Luzes**, 3 & 4, 2020. p. 179-226

BENTHAM, Jeremy - **O panóptico**: Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

BITENCOURT, Cezar - **Tratado do direito penal: Volume 1**. São Paulo: Saraiva Educação, 2020.

CORDEIRO, Suzann - Arquitetura Penitenciária: a evolução do espaço inimigo. **Arquitextos**. 05-04-2005

FONSECA, Pedro Protes da - **Vida de Prisão**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018.

FREIRE, Vítor - Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda: O mais importante edifício de finais do século XIX, princípios do século XX, em Portugal. **Pedra & Cal**. Nº46

FROIS, Catarina - **Prisões**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2020.

⁵⁹ FROIS, Catarina - **Prisões**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2020.

⁶⁰ Pordata - Estatísticas sobre Portugal e Europa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

GOFFMAN, Erving - **MANICÔMIOS, PRISÕES E CONVENTOS**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

JUSTIÇA, Secretariado-Geral do Ministério da - **Reintegrar: O sistema Prisional em Portugal**. Lisboa: Secretariado-Geral do Ministério da Justiça, 2011.

JUSTIÇA, Provedoria - **As Nossas Prisões. Lisboa: III Relatório**. Lisboa: Provedoria da Justiça, 2003.

LIMA, Rodrigues - **Arquitectura Prisional**. Lisboa: Serviços Prisionais Portugueses, 1962.

PEVSNER, Nikolaus – Chapter 10. Prisons. In **A HISTORY OF BUILDING TYPES**. Londres: Thames and Huston Ltd, 1976. p.159-168.

PINTO, J. Roberto - **Organização Prisional**. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

Pordata - Estatísticas sobre Portugal e Europa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

SANTOS, José Beleza dos - **Comissão das construções prisionais : projectos de cadeias comarcãs**. Lisboa: DGSP, 1937.

TRIGUEIROS, Conceição - **Panóptico: As Ordens da Vigilância**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2011.

Imaginar vestígios. Revelar o Tempo na Cova do Vapor

Cristiana Valente Monteiro

Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitectura, CIAUD
cristianavmonteiro@campus.ul.pt

Sérgio Barreiros Proença

Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitectura, *formaurbis* LAB, CIAUD
sergioproenca@edu.ulisboa.pt

Resumo: O presente artigo baseia-se no Projeto Final de Mestrado Integrado em Arquitectura e Urbanismo, titulado: “Entre o Mar e a Terra”. Monumentos para um futuro incerto”, desenvolvido na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. O litoral português consiste numa paisagem complexa e diversificada, composta por elementos permanentes e elementos efémeros, que permitem decodificar a ocupação morfológica e a dimensão espacial. Contemporaneamente, os efeitos das alterações climáticas, o aumento do nível do mar e a frequência de fenómenos extremos, têm intensificado a vulnerabilidade dos aglomerados urbanos costeiros. Face a este cenário de futuro incerto, urge repensar o modo de conceber o espaço urbano que circunscreve o mar, integrando a dimensão tempo na concepção da forma da cidade em contacto com o mar. O projeto abordou o conceito da efemeridade e atemporalidade na Cova do Vapor, uma paisagem situada entre o rio Tejo e o Oceano Atlântico, suscetível às constantes transformações antrópicas e naturais. O trabalho tem como principal objetivo o reconhecimento dos objetos arquitetónicos em decadência no litoral. Coloca em evidência o seu valor cultural e histórico, tornando-os significantes e operativos para a concepção da forma dos espaços urbanos costeiros no tempo. O colapso de um edifício não define o seu fim, tem a capacidade e a qualidade de delinear uma nova narrativa a partir da ruína. Deste modo, propõe-se três tempos de projeto - edificação, arruinamento e reapropriação da ruína. Idealizar o processo de aparecimento de um vestígio e a respectiva reapropriação, permite-nos passar da compreensão para a transformação dos territórios no tempo longo. A Memória e o Tempo tomam-se como conceitos operativos para redesenhar o lugar, para além da obsolescência ou a falência da matéria física. A memória dos lugares revela-se instrumental para imaginar e revelar vestígios no tempo e pelo tempo perante a incerteza que o futuro nos reserva.

Palavras-chave: Tempo; Memória; Vestígio; Alterações Climáticas; Cova do Vapor.

Introdução

“Temos uma capacidade inata de lembrar e imaginar lugares ¹.”

A ação do Tempo tem a capacidade de provocar transformações urbanas e arquitetónicas, agindo como criador da forma da cidade. O espaço entre a terra e o mar é uma paisagem complexa em constante adaptação e metamorfose, modulada por fatores naturais e antrópicos. Tradicionalmente, o litoral português, nomeadamente o espaço da praia, estava associado às atividades relacionadas com a pesca, portanto com o trabalho² e a árdua vida dos pescadores e das suas famílias. Porém, o reconhecimento dos benefícios salutareos da proximidade ao mar e o progressivo desenvolvimento do turismo balnear transformaram a natureza da apropriação da praia num espaço social associado ao ócio e ao lazer. Este novo desígnio provocou transformações físicas e sociais em pequenas aglomerações urbanas costeiras, onde o trabalho e o lazer passaram a coexistir com a pesca e a venda do peixe no espaço entre a terra e o mar.

Num período em que os efeitos das alterações climáticas, nomeadamente o aumento do nível do mar e a erosão costeira, afetam a relação entre os aglomerados urbanos costeiros e o mar, é importante imaginar e desenhar cenários adaptáveis às inundações e erosões costeiras. Na verdade, a tensão entre a vontade de viver junto ao mar e os perigos gerados por essa proximidade sempre existiu. Os vestígios físicos de formas arquitetónicas ao longo do litoral são o testemunho do impacto destes eventos extremos na paisagem natural e urbana. De facto, os lugares situados à beira-mar são frágeis, suscetíveis aos efeitos desses eventos e consideramos que requerem uma abordagem crítica, que permita preservar a memória da forma do lugar face às expectáveis transformações.

O projeto final de Mestrado aborda a ideia de intervir no espaço intersticial entre o mar e a terra, nomeadamente na Cova do Vapor. O trabalho tem como premissa reconhecer e valorizar os objetos arquitetónicos obsoletos no litoral e imaginar a vida das formas para além da sua existência inicial. A ruína é assim entendida como um elemento arquitetónico e/ou urbano, que suporta um valor histórico, cultural e instrumental para imaginar o futuro.

Conferir um papel operativo à ruína permite responder à urgência de repensar a composição de novas formas urbanas³ de adaptação dos limites costeiros, face às alterações climáticas⁴, questionando a ação e a irreversibilidade do Tempo.

¹ PALLASMAA, Juhani - **Os Olhos da Pele**. A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011 p.64.

² PROENÇA, Sérgio - **Reading and interpreting Portuguese Atlantic seashore streets in sea level rise context**. Transitional Streets. Narrating Stories of Convivial Streets, Beirut, 2018.

³ COSTA, João Pedro - **Urbanismo e Adaptação às Alterações Climáticas**, Lisboa: Livros Horizonte, 2013.

⁴ BICKNELL, J., DODMAN, D., SATTERTHWAITE, D. - **Adapting Cities to Climate Change. Understanding and addressing the Development Challenges**, London: EarthScan, 2009.

Idealizar a forma de uma ruína permite-nos compreender a transformação dos lugares ao longo do tempo. Ensaïar e revelar o Tempo no território de intervenção é um método de projecto, que permite imaginar a relação entre o corpo arquitetónico e o espaço envolvente, para além do estado em decadência.

Assim, pretende-se ensaiar três tempos, ou melhor, três fases de projeto: a edificação; antever um processo de arruinamento; finalmente, a reapropriação dos fragmentos de uma estrutura defensiva à beira-mar, face ao seu valor identitário.

Na primeira fase, propõem-se três operações para o desenvolvimento das formas urbanas: a urbanização, o parcelamento e a edificação.⁵ Os três gestos operativos assumem um papel significativo na composição morfológica entre a cidade e o mar. A segunda fase destaca a idealização de um processo de arruinamento dos elementos estruturais propostos - o pontão e a marginal, condenados ao efeito do tempo e aos efeitos da subida do nível médio do mar. Na terceira fase, a ruína é reapropriada por estruturas que partem da reinterpretação crítica dos elementos efémeros que ocupam ciclicamente o espaço da praia.

Os conceitos teóricos e práticos utilizados na construção do Projecto Final de Mestrado são suportados por uma análise morfológica e tipológica, que permite ler e decodificar a complexidade das formas de ocupação existentes no litoral. A morfologia urbana é um instrumento que permite descrever os elementos urbanos⁶ e interpretar a *forma urbis*. Philippe Panerai no texto "*Analyse Urbaine*" refere que a análise tipológica permite uma abstração racional⁷ dos traços característicos dos elementos da cidade. O exercício de decomposição e interpretação dos elementos permanentes e efémeros entre a cidade e o mar, permite compreender as relações espaciais e morfológicas existentes neste espaço, construindo um suporte para discutir e imaginar a reapropriação do território no Tempo e pelo Tempo. O projeto explora o conceito da transferência tipológica⁸ como um processo crítico e criativo, que permite transferir métricas e princípios formais dos elementos efémeros presentes no lugar para a composição de estruturas arquitetónicas contemporâneas, que reapropriam a ruína.

Em conclusão, este projeto imagina a ação do Tempo sobre um elemento urbano em três gestos arquitetónicos: edificação, arruinamento, e reapropriação dos fragmentos do passado que pretendem ser presente. O artigo enfatiza a capacidade inata do arquiteto de inovar com memória⁹, partir do lugar para construir a narrativa do seu futuro. A memória é entendida como um princípio de projecto, que salvaguarda a identidade do lugar e permite imaginar a sua continuidade cultural.

⁵ SOLÀ-Morales, Manuel - **Las formas de crecimiento urbano**. Barcelona: Edicions UPC, 1997.

⁶ ROSSI, Aldo - **Arquitetura da cidade**, São Paulo: Martins Fontes Editores, 2001, p.198-199.

⁷ PANERAI, Philippe- **Analyse Urbaine**. Editions Parenthèses, 1999, p.115.

⁸ CHRIST, E. & GANTENBEIN, C. - **Modern Cities** in CHRIST, E., GANTENBEIN, C. - **Review n.º III: Typology - Paris, Delhi, São Paulo, Athens**. Zurich: Park Books, 2015.

⁹ PROENÇA, S.B. - A Resistência da forma urbana. A persistência dos traços na forma da cidade **in O Tempo e a Forma**. Cadernos de Morfologia Urbana, 2014, p.48.

Entre o mar e a terra

O litoral português é um território complexo com uma extensão de cerca de 943 km e é composto por longas praias arenosas e arribas rochosas. Ao longo desta margem localizam-se diversas cidades e aglomerados urbanos costeiros. Inicialmente este espaço era entendido como um espaço infraestrutural, que permitia ligações e trocas marítimas a par da actividade primária da pesca, depois acolhendo actividades de lazer ligadas ao turismo de veraneio.¹⁰ O reconhecimento da praia como um lugar de prazer e desfruto social¹¹ transformou a imagem deste espaço intersticial. Como resposta à necessidade sazonal de apropriar o areal para fins lúdicos, a partir do início do séc. XX o espaço da praia passou a ser ocupado por estruturas efémeras, que ocupavam ciclicamente a paisagem litoral¹².

A fronteira entre o mar e a terra é um lugar composto por elementos permanentes e efémeros. Podemos entender como elementos permanentes as estruturas defensivas, militares, moinhos de vento, faróis e edifícios sagrados, como capelas de beira-mar e igrejas, situados ao longo da costa, pontuando locais notáveis do território. Por outro lado, consideram-se como elementos efémeros as estruturas temporárias de apoio balnear - toldos e barracas de praia, que ciclicamente ocupam o espaço da areia e definem malhas geométricas abstratas a partir da definição de linhas perpendiculares e paralelas ao mar. Estes elementos presentes na paisagem, permitem compreender e catalogar a ocupação espacial e morfológica entre a cidade e o mar. Além disso, a interpretação das características intrínsecas dos elementos efémeros permite a preservação e extensão da sua memória,¹³ quando utilizados no acto de composição do projecto. Por essa razão, estes elementos foram tomados como uma referência cultural e compositiva, desde o plano territorial à definição do detalhe construtivo do objeto arquitetónico do projeto.

¹⁰ PROENÇA, Sérgio - **Reading and interpreting Portuguese Atlantic seashore streets in sea level rise context.** Transitional Streets. Narrating Stories of Convivial Streets, Beirut, 2018.

¹¹ FREITAS, Joana - **O litoral português na época contemporânea: representações, práticas e consequências. Os casos de Espinho e do Algarve (c.1851 a.c de 1990).** Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras Departamento de História, 2010, Tese de Doutoramento.

¹² PROENÇA, S. ; DAL CIN, F; MONTEIRO, C. - **Lição de utopia. A cidade entre a terra e o mar.** Atlântida- Revista de Cultura. Instituto Açoriano de Cultura, 2021.

¹³ PROENÇA, S.B.- **A resistência da forma urbana. A persistência dos traços na forma da cidade.** Em O Tempo e a Forma. Cadernos Murb Morfologia Urbana, 2014.



Fig.01 - Tábua de elementos efémeros [I, II, III, IV] e permanentes [V, VI, VII] do litoral português.

I- Artur Pastor- Redes de Pesca, 1954 e 1957, PT/AMLSB/ART/003092.

II -Artur Pastor- Praia da Nazaré, 1954 e 1957, PT/AMLSB/ART/002936.

III -Artur Pastor- Praia da Nazaré-Leiria, 1954- 1957, PT/AMLSB/ART/002938.

IV- Artur Pastor- Praia do Túnel, 1960- 1965, PT/AMLSB/ART/005704.

V- Artur Pastor, Moinhos da Apúlia, 1950-1960.

VI- Tânia Pereira, A Ronca, 2012.

VII- Olhar Viana do Castelo, Ruínas, 2011.

No ponto extremo da Margem Sul do Tejo, situa-se a Cova do Vapor, no encontro entre o rio Tejo e o Oceano Atlântico. Ao longo dos anos, este pequeno aglomerado urbano foi reconhecido como espaço de suporte da vida dos pescadores e suas famílias, porém com o reconhecimento dos benefícios da praia, a antiga Lisboa-Praia sofreu um substancial aumento dos habitantes, uma nova população que procurava a proximidade da praia para propósito lúdicos e o desenvolvimento da Cova do Vapor foi feito na ausência de um planeamento urbano predeterminado. A forma do tecido urbano, estruturado de modo orgânico e singular, teve origem num processo de adição e

adaptação às pré-existências sucessivas e mesmo de transferência das próprias edificações no território. Este território é composto essencialmente por um sistema dunar, sobre o qual existe uma ocupação mais ou menos precária de estruturas maioritariamente habitacionais que se estabeleceram ilegalmente em áreas privadas entre a Mata de São João da Caparica e o mar.

Actualmente, a maior frequência de eventos climáticos extremos, o aumento do nível do mar e a erosão costeira são das questões que mais afectam o território da Cova do Vapor, escolhido para lugar da intervenção. O seu limite costeiro está em constante metamorfose e é gradualmente consumido pelo efeito de ações antrópicas e naturais, o que sublinha a urgente necessidade de conceber a relação entre o mar e a terra nestes espaços marginais.

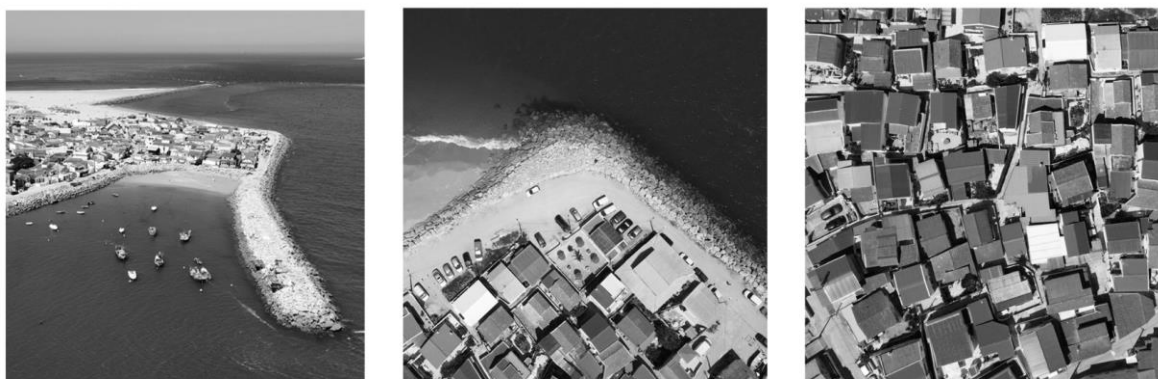


Fig.02 - Fotografias áreas da Cova do Vapor. Elaborado pelos autores.

O valor da Ruína

Etimologicamente, a palavra *ruína*, de origem latina, designa a destruição de um elemento, ou melhor é o vestígio de um elemento físico em decadência. Albert Speer definiu a “teoria do valor da ruína” ou “a lei da ruína”¹⁴. Esta teoria tinha como principal intuito designar o propósito das ruínas. Para Speer, o desenho e a concepção dos novos edifícios deveria assumir a inevitável transitoriedade dos Tempos e serem esteticamente belos, apesar do seu estado em ruína. A teoria enfatiza que a arquitetura

¹⁴FREIGANG, Christian. **Vorprägungen von Albert Speers »Ruinenwerttheorie« in französischen Diskursen** in Schneider, Marlen ; Kern, Ulrike (Hrsgg.): *Imitatio – Aemulatio – Superatio: Bildpolitiken in transkultureller Perspektive*. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag, Heidelberg, 2019, pp. 211-221.

dos edifícios e monumentos deveria representar e celebrar a grandeza do passado, à semelhança das históricas e monumentais ruínas romanas ou do antigo Egipto.

Entre a terra e o mar existem ruínas, que testemunham as constantes transformações e a impermanência da cidade devido às ações naturais e antrópicas. Paul Virilio descreve as ruínas da “AtlantikWall” como a última arquitetura da superfície¹⁵ que está sentenciada à ação do Tempo. Estes vestígios da segunda guerra mundial são elementos submergidos e esquecidos na paisagem litoral, que revelam as cicatrizes do passado e as injúrias do tempo.

No texto de Jorge Marzo, “La Ruina o la estética del tiempo”, é descrita a filosofia e a beleza da ruína como um monumento a recuperar¹⁶, face ao seu valor arquitetónico e histórico. A ruína é um elemento que suporta um carácter emocional e consiste num símbolo do passado, uma memória que persiste fisicamente no presente. Na verdade, os vestígios consistem numa herança na paisagem contemporânea, que nos permitem orientar e navegar tanto no espaço quanto no tempo. O reconhecimento das qualidades estéticas do efeito do Tempo sobre os vestígios arquitetónicos sublinha o valor da memória herdada e a transitoriedade da cidade.

Para Georg Simmel, a ruína é a forma presente de uma vida passada¹⁷. O fascínio da ruína está na sua integração com o espaço envolvente, no preciso momento em que a natureza do lugar se apropria dos fragmentos. De facto, os fragmentos da ruína são representativos da morte do edifício, porém neste mesmo instante, outras forças e formas nascem e a matéria física volta a integrar-se na paisagem envolvente¹⁸.

Entre o séc. XVII e XVIII existiu um profundo fascínio pelas ruínas. Os fragmentos do passado foram representados por vários artistas e arquitetos como Giovanni Battista Piranesi, Herman Posthumus ou Leonardo Coccorante. As obras de arte clássicas conferiam às ruínas o papel de um monumento, elemento singular e belo na paisagem, uma visão romântica explorada também ao longo do século XIX.

Em 1830, Joseph Gandy desenha a forma do Banco de Inglaterra de John Soane de modo ambíguo, permitindo duas leituras: o edifício em construção ou num estado arruinado, celebrando a obra arquitetónica, apesar do seu aparente estado de decadência e arruinamento. Esta abordagem consciente ao tempo da obra arquitetónica não é comum. Franco Purini defende que o arquiteto raramente reflete sobre os diferentes tempos de uma obra arquitetónica, ou seja desde a sua concepção até ao seu fim como ruína.¹⁹ Acreditamos que é necessário este pensamento como um exercício para idealizar a continuidade da forma da cidade, para além da falência física do edificado e da ruína.

Entre o mar e a terra existem diversos fragmentos, vestígios de paisagens industriais ou antigos elementos de carácter defensivo, que nos sugerem essa reflexão, como por

¹⁵ VIRILIO, Paul - **Bunker Archeology**, Nova Iorque: Editions New York, 1988.

¹⁶ MARZO, Jorge - **La Ruina o la estética del tiempo**, 1989.

¹⁷ SIMMEL, George - **The Ruin**, Nova Iorque: Harper & Row, 1965, p.259-266.

¹⁸ Ibidem, p.259-266.

¹⁹ PURINI, Franco - **Compor a arquitetura**, Lisboa: Editores ACD, 2005, p. 55.

exemplo, num contexto geográfico mais distante, os vestígios do porto artificial Mulberry em Arromanches exposto aos efeitos do tempo. O fascínio que as ruínas exercem permanece e actualmente diversas paisagens arruinadas continuam a ser imortalizadas através dos registos fotográficos de Josef Koudelka²⁰ ou Nuno Cera²¹, que perpetuou o molhe leste em Sines, parcialmente destruído.

Perante este reconhecimento do valor da ruína, revela-se pertinente questionar o propósito do papel e da utilidade que os fragmentos arruinados podem ter na contemporaneidade, e serem considerados como um monumento, uma herança na paisagem. Segundo Françoise Choay no texto “A alegoria do património” os monumentos na paisagem são descritos como uma “*memória viva*”, relíquias do passado que foram “*engolidas pelo tempo*”²². A ruína pertence a um lugar nostálgico, símbolo das conquistas do Homem, que se curvaram perante a impermanência da cidade e têm como finalidade reviver o passado.

A visão de Gilles Clément, ao afirmar que o futuro da arquitetura é a ruína,²³ parece-nos inspiradora em relação ao facto de nos permitir antecipar um processo de arruinamento, ou seja, sugere que podemos imaginar os lugares face às constantes transformações, criadoras e destrutivas, resultantes da acção do Tempo, ou melhor, a acção dos factores naturais e antrópicos ao longo do tempo sobre os elementos arquitetónicos.

O paradoxo da irreversibilidade do Tempo

*“O tempo cria a ruína ao torná-la algo diferente do que era, algo com um novo significado, com um futuro que deve ser comparado com o seu passado. O tempo escreve o futuro de uma ruína. O tempo cria o futuro de uma ruína”*²⁴

O *Tempus* é uma unidade de medida que quantifica instantes ou momentos. Tem um papel significante, pois testemunha a existência da matéria e permite questionar o passado²⁵. O Tempo pode ser decomposto em dois conceitos clássicos gregos: o *Chronos* - um tempo mensurável e com forças destrutivas e o *Kairós* - simboliza a oportunidade, o momento ideal para uma determinada acção²⁶. Nas duas acessões, o Tempo é um conceito fundamental e provoca transformações inerentes à cidade, sendo teoricamente irreversível.

²⁰ KOUDELKA, Josef - **Sledi / Vestígios** 1991–2012. Ljubljana: Museum and Galleries of Ljubljana, Jakopič Gallery, 2014.

²¹ CERA, Nuno - **Exposição Luzes Distantes - Distant Lights**, CAS - Centro de Artes de Sines, 2022.

²² CHOAY, Françoise - **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2013, p.24-25.

²³ CLÉMENT Gilles - **Una breve historia del jardín**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

²⁴ HETZLER, Florence - **Causality: Ruin time and Ruins**. Leonardo, Vol.21 No.1, 1988, pp. 51-55.

²⁵ CHEASNEAUX, Jean - **Devemos fazer tábua rasa do passado? Sobre a história e os historiadores**. São Paulo: Ática, 1995.

²⁶ HETHERINGTON, Kevin- **The ruin revisited**. in Pye, Gillian ed. *Trash Cultures: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*. Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts, 11. Oxford: Peter Lang, 2010, pp. 15–37.

Ao refletir sobre o conceito do Tempo é importante referir o diálogo entre o Tempo e a forma da cidade, entendida como um objeto que resulta de diferentes ações. Carlos Dias Coelho, no texto “Os Tempos da Cidade”, descreve a complexidade e as dimensões da cidade, através da diversidade dos tempos. Sublinha a importância do tempo dos espaços e do edificado, que evidencia as constantes metamorfoses da cidade e a sua capacidade de ser reinterpretada²⁷. De facto, cada traço e matéria física, presente na cidade é representativo de diferentes tempos, e a cidade resulta do conjunto de sucessivas ações do Homem no espaço urbano. Nesta medida, importa compreender a permanência das formas urbanas existentes, assim como a sua capacidade de resistir à passagem do Tempo físico. Pretende-se realçar a necessidade de transpor este pensamento enquanto exercício teórico para um ensaio prático para obtermos lugares, portanto espaços, qualificados que incorporam o Tempo. Pretende-se que este princípio seja capaz de ser aplicado do mesmo modo na dignificação dos fragmentos do passado, face à sua capacidade de serem re-imaginados através da memória.

A cidade é constituída por diferentes tempos: passado, presente e futuro. O tempo presente reconstrói o passado material, a *forma urbis*, e imaterial, história, cultura e lembranças. No entanto, o Tempo presente, ou melhor, o “Tempo real”²⁸, é também o momento em que edificamos os devaneios de um futuro promissor, de uma cidade vindoura.

Entende-se que todos os projetos têm um segmento de tempo de vida - desde o momento em que são expressos no papel, a edificação do objeto arquitetónico e o seu arruinamento num processo contínuo no Tempo.

As ruínas situadas ao longo do litoral são construídas pela transitoriedade dos diferentes Tempos inalteráveis²⁹, que provocam cicatrizes esculpidas de forma singular. No mar, os elementos arquitetónicos e urbanos são abrasivamente arruinados pela força das ondas e pelo Tempo opaco³⁰, que consome a matéria física. A transitoriedade do tempo altera a forma física do objeto e espaço urbano. De facto, o Tempo inevitavelmente possui um carácter destrutivo, mas em contraposição esse processo destrutivo dota a forma arquitectónica arruinada de um novo significado e sentido. A ação do Tempo transforma o significado do objeto arquitetónico em decadência, em algo distinto do que foi construído inicialmente pelo Homem. Neste sentido, o processo de destruição e desmaterialização dos elementos arquitetónicos existentes pode reflectir-se numa nova experiência humana e arquitectónica. Para Franco Purini a arquitetura é simultaneamente uma obra de arte capaz preservar as pré-existências e produzir novos significados que dignificam o lugar. Analogamente, ao conceito grego *Kairós*, podemos considerar o tempo presente como uma oportunidade operativa, o momento ideal para discutir e questionar o paradoxo da irreversibilidade do Tempo. No texto “A Memória

²⁷ DIAS COELHO, Carlos et al. - **O Tempo e a Forma**, Cadernos de Morfologia Urbana, Estudos da Cidade Portuguesa, Lisboa: ARGUMENTUM, 2014.

²⁸ HALBWACHS, Maurice – **A Memória Coletiva**, São Paulo: Edições Vértice, 1990.

²⁹ LINDROOS, Kia- **Now-Time/Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art**. University of Jyväskylä: Sophia, 1998.

³⁰ ARGAN, Giulio Carlo in AA.VV - **Roma Interrota**, Roma: Johan & Levi, 2014.

Coletiva” Maurice Halbwachs, refere que o tempo enquadra as lembranças de um acontecimento no passado. A lembrança ou a recordação preserva os traços de um determinado período, no entanto é através da imaginação que podemos recuperar os traços e as vivências do passado.

É importante compreender de que modo podemos abordar o Tempo segundo as evidentes transformações que provoca. Embora esta unidade de medida possa ser considerada irreversível e destrutiva face à matéria física, é possível recuar no Tempo, através de reinterpretações críticas de precedentes materiais e imateriais. O Tempo linear pode ser irreversível, mas conceber, desenhar e projectar com o suporte das memórias e recordações do passado, permite imaginar uma continuidade cultural do lugar, de um ponto no passado até um ponto no futuro. Como afirma T.S. Eliot, “Se todo o tempo está eternamente presente, todo o tempo é irredimível”³¹.

Imaginar vestígios na Cova do Vapor: Desenhar a forma da ruína

“A bela arquitetura faz belas ruínas”³²

Desenhar a forma de uma ruína permite-nos compreender a transformação dos lugares ao longo do tempo. Antever a consequência e a ação do Tempo sobre uma peça ou obra arquitectónica pode ser entendido como um modo de “*imaginar a evidência*”³³, um exercício que revela a relação com o lugar, mesmo que se atinja o seu estado de decadência ou para além dele.

O ensaio radical sobre a evolução e transformação das ruínas da cidade de Chandigarh de Le Corbusier, proposto pelo arquiteto Rodrigo Pérez de Arce, ensaia sobre a ruína da cidade uma nova narrativa e imagina a sua reapropriação, densificando-a com novos espaços e usos, como uma crítica à cristalização das cidades³⁴. Este é o desafio contemporâneo, desenhar e propor uma transformação que tenha imanente a memória cultural de um lugar expressa na sua forma. Analogamente, o projeto proposto para a Cova do Vapor tem como principal intuito imaginar e antever a ação do tempo e o arruinar da obra arquitectónica e pressupor o seu retorno ao lugar. Um gesto que antevê o arruinamento de uma infraestrutura de protecção e a sua reapropriação.

Assim, são idealizados três tempos para o projeto arquitectónico e urbanístico: a edificação, o arruinamento e a reapropriação da ruína.

³¹ ELIOT, T.S. - *Burnt Norton, Four Quartets*, New York: Harcourt Brace and Company, 1943.

³² PURINI, Franco- *Compôr a arquitetura*, Lisboa: Editores ACD, 2000.p.54.

³³ SIZA, Álvaro - *Imaginar a Evidência*, Lisboa: Edições 70, 2012.

³⁴ PÉREZ DE ARCE, Rodrigo - *Urban Transformations and the Architecture of Additions*. Londres: Routledge, 1980.

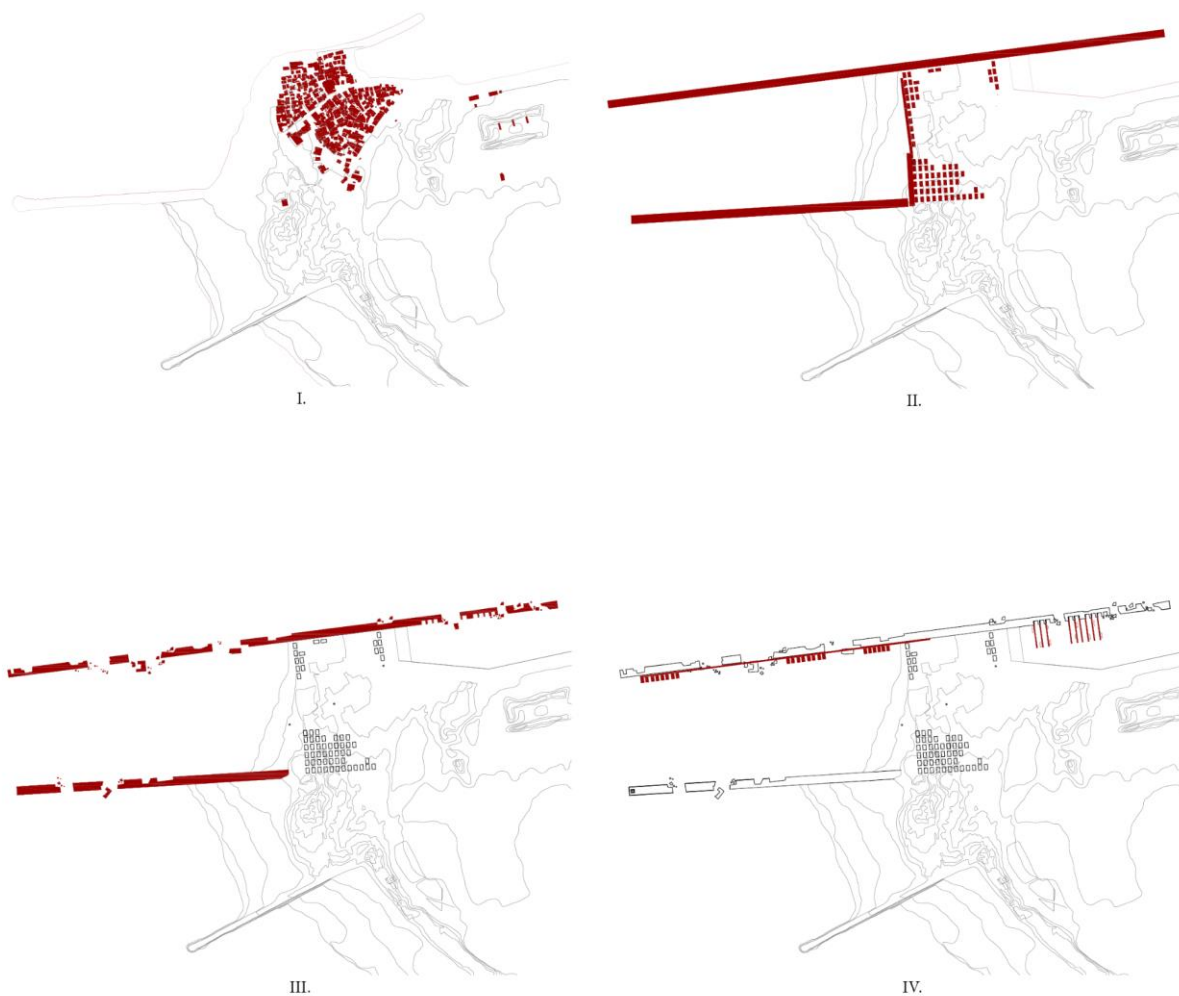


Fig.03 - Diagrama das fases de projeto: I - Existente; II - Construído; III - Arruinamento; IV- Reapropriação. Elaborado pelos autores.

Na primeira fase são delineadas três operações: urbanização, parcelamento e a edificação. O desenho da urbanização é conferido em primeiro lugar pelas infraestruturas, o pontão e a marginal que definem um novo limite habitado. Ambos têm um papel primordial na composição morfológica do limite do espaço urbano com o mar.

A segunda fase compreende imaginar o processo de arruinamento das estruturas fixas, o pontão e a marginal condenados ao efeito do tempo e aos fenómenos externos, pretende-se imaginar a fragmentação e a falência física das estruturas: o pontão e a marginal.

No processo de arruinamento das estruturas defensivas, são condenadas à ação do Tempo e aos eventos extremos estes elementos aparentemente eternos. Imagina-se uma linha de vestígios entre o rio Tejo e o oceano Atlântico, à semelhança de outras infraestruturas submersas arruinadas, como o antigo porto artificial destruído em Arromanches, na Normandia, ou as ruínas dos antigos bunkers ao longo da AtlantikWall perpetuados por Paul Virilio. A forma da ruína conquista o seu lugar na paisagem, à semelhança dos blocos de betão arruinados da marina do Lugar de Baixo, esculpidos pela hostilidade do Tempo e pela força das ondas do mar.

Na terceira fase, a ruína infraestrutural é reapropriada por estruturas efémeras. A motivação para pensar além do tempo do projeto, advém da reflexão sobre a beleza e a utilidade da ruína para além do seu tempo de vida. Acreditamos que as ruínas são elementos capazes de serem reapropriados e aos quais novos usos e significados podem ser conferidos.

Ensaia-se a definição destas três fases propostas no projeto, no entanto, a ciclicidade do tempo permite deixar em aberto um futuro sempre incerto ao qual cada geração dará forma. Constrói-se no Tempo e pelo Tempo num contínuo processo de edificação, arruinamento e reapropriação da paisagem, considerando que a cidade é uma obra de arte em contínuo reacerto no Tempo³⁵.

De facto, é importante reconhecer o impacto do Tempo face ao objeto arquitetónico e o consequente processo de arruinamento. Porém, a permanência do edifício no tempo e no espaço depende, sobretudo, da fase inicial do desenho arquitetónico, desde a sua forma, a seleção dos materiais até a sua integração na paisagem com uma qualidade que seja digna de ser celebrada, apesar do estado arruinado.

Difícilmente saberemos qual a verdadeira aparência de um objeto em ruína, mas podemos idealizar o processo, como se incluíssemos a acção do Tempo no projecto.

³⁵PROENÇA, Sérgio Barreiros - **A diversidade da rua na cidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, 2014. pp. 681-684. Tese Doutoramento em Urbanismo.



Fig.04- Ilustração do Silêncio da Ruína.Elaborado pelos autores.

Memória como princípio compositivo

“Uma memória incorporada tem um papel fundamental como base da lembrança de um espaço ou um lugar.”³⁶

A memória está incorporada em cada traço da forma da cidade, presente como um conjunto de valores e práticas, perdura e não permite o esquecimento. Assim como refere Aldo Rossi n^o “A Arquitetura da Cidade”, a memória é um fio condutor que permite compreender e ler a complexidade e o significado da forma urbana, a cidade é o “*locus*” da memória.³⁷ Michael Pollak descreve as diferentes dimensões de uma

³⁶PALLASMAA, Juhani - **Os Olhos da Pele**. A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011 p.68.

³⁷ ROSSI, Aldo - **Arquitetura da cidade**, São Paulo: Martins Fontes Editores, 2001, p.198-199.

memória e realça que está fenomenologicamente relacionada com o sentimento de identidade³⁸, destaca também que existem lugares de memória relacionados com uma lembrança. A memória da cidade está presente nos vestígios temporais, materiais e imateriais, que oferecem o reconhecimento da identidade do lugar. Nora Pierre defende que os lugares de memória permitem a extensão das significações e a sua capacidade de permanecerem vivos depende essencialmente da sua “*aptidão para a metamorfose*”³⁹. Deste modo, a perpetuação da memória advém da sua capacidade de ser re-imaginada. É importante definir e decodificar os principais vestígios, que permitem a eternização da memória, para que seja possível preservá-los, face à transformação e adaptação da forma urbana. Logo, a permanência destes elementos na paisagem urbana revela as suas qualidades na composição dos espaços enquanto o “*locus*” da memória.

A memória de um lugar pode ser utilizada para a composição de novas formas arquitetónicas e urbanas e permite a reativação de práticas de um determinado local. O Caminho para a Acrópole de Atenas, de Dimitris Pikionis, utilizou os fragmentos da demolição da antiga cidade para a composição do pavimento do espaço público. Neste caso, os próprios fragmentos edificados, descontextualizados e reutilizados na construção de um pavimento, transportam consigo a memória física das edificações desaparecidas e contribuem para a persistência de uma memória colectiva e identitária, atestando o valor simbólico da reutilização dos vestígios.

Imanente à nossa capacidade de imaginar o futuro em diálogo com a memória do passado e de modo a conceber a reapropriação da ruína para lá da sua falência física e em continuidade com a memória do espaço entre a terra e o mar, propõe-se um exercício de reinterpretação das características construtivas dos elementos efémeros ao longo da costa. Estes elementos constituem um princípio formal e conceptual para a composição de estruturas, que permitem a reapropriação da ruína. A abstracção tipológica e a reinterpretação formal da memória dos elementos que ciclicamente ocupam o espaço da praia permite obter princípios compositivos para adaptar e reapropriar as ruínas a partir de uma referência contextual da paisagem litoral num processo de transferência tipológica.⁴⁰ De acordo com Christ & Gantenbein, o passado é a génese para a invenção do futuro⁴¹, portanto, ensaiar e imaginar com o suporte da memória proporciona uma intensa e contínua relação entre o passado, o presente, e o despertar de significações futuras.

³⁸ POLLAK, Michael- **Memória e Identidade**, Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989, p.204.

³⁹ NORA, Pierre - **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. São Paulo, 1993. disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/>

⁴⁰ CHRIST, E. & GANTENBEIN, C. - **Modern Cities** in CHRIST, E., GANTENBEIN, C. - **Review n.º III: Typology - Paris, Delhi, São Paulo, Athens**. Zurich: Park Books, 2015.

⁴¹ *Ibidem*

A reapropriação da ruína

A reapropriação de uma ruína tem como intuito despertar uma nova experiência humana, face ao seu valor e à sua qualidade de ser re-imaginada. O redesenho do limite da Cova do Vapor foi elaborado segundo três gestos: o porto, a cidade e a praia.

O programa da reapropriação surge do carácter da Cova do Vapor. Suportada pelas antigas formas de ocupação do espaço da praia e na construção das estruturas de apoio balneário, é desenhada uma nova forma para o limite entre o Mar e a Terra até ao pormenor construtivo do objeto arquitetónico.

O projeto pretende construir um quadro físico que permita preservar os modos de vida existentes, para além do arruinamento da infraestrutura. Enquanto o exterior do molhe arruinado é o testemunho da sobrevivência à erosão costeira, o interior colonizado pelas estruturas efémeras acolhe a vida humana.

A ruína do elemento aparentemente permanente, o pontão, assume-se como símbolo da passagem do tempo. Os seus fragmentos são reapropriados metricamente por estruturas de madeira compostas a partir das antigas formas de ocupação do espaço da praia. Deste modo, o princípio de composição do projeto decorre essencialmente da forma e geometria dos elementos efémeros. Os vestígios do antigo cais e porto são re-imaginados com o suporte de estruturas de madeira, que permitem construir um novo cais palafítico e reinterpretar a génese do lugar na continuidade de si mesmo (Fig.05).



Fig.05 - Ilustração da Reapropriação da Ruína - O cais palafítico. Elaborado pelos Autores.

Do início ao fim, do fim ao início

A interpretação da memória pode consistir num elemento essencial, um princípio operativo e compositivo para o projeto e desempenha um papel significativo na construção da continuidade cultural. Assim, destaca-se a importância e a utilidade da memória para manter viva as tradições do lugar e re-imaginar novas formas de reapropriar o espaço entre o mar e a terra, face aos efeitos destrutivos do Tempo.

O processo de transferência tipológica permite transferir e recriar as qualidades formais e culturais dos elementos efémeros existentes ao longo da costa para a reapropriação da ruína.

Revelar o Tempo na Cova do Vapor sublinha a importância de desenhar e projetar a forma da cidade em diálogo com as transformações que o Tempo provoca. Refletir sobre os diferentes tempos de uma obra arquitectónica permite tornar evidente as qualidades emocionais e instrumentais da ruína para a composição do projecto.

Acreditamos que é necessário este pensamento como um exercício para idealizar e definir a continuidade da forma da cidade para além da obsolescência dos objetos arquitectónicos. A imaginação do futuro é construída num contínuo processo entre a temporalidade e a resistência da forma urbana. O desafio que se coloca no projeto é invocar a beleza na destruição que o Tempo provoca nos elementos aparentemente permanentes da cidade.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo in AA.VV - **Roma Interrota**. Roma: Johan & Levi, 2014.

BICKNELL, J., DODMAN, D., SATTERTHWAIT, D. - **Adapting Cities to Climate Change. Understanding and addressing the Development Challenges**. London: EarthScan, 2009.

CERA, Nuno - **Exposição Luzes Distantes - Distant Lights**. CAS - Centro de Artes de Sines, 2022.

CHEASNEAUX, Jean - **Devemos fazer tábua rasa do passado? Sobre a história e os historiadores**. São Paulo: Atica, 1995.

CHOAY, Françoise - **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2013.

CHRIST, E. & GANTENBEIN, C. - **Modern Cities** in CHRIST, E., GANTENBEIN, C. - **Review n.º III: Typology - Paris, Delhi, São Paulo, Athens**. Zurich: Park Books, 2015.

CLÉMENT Gilles - **Una breve historia del jardin**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

COSTA, João Pedro - **Urbanismo e Adaptação às Alterações Climáticas**. Lisboa: Livros Horizonte, 2013.

DIAS COELHO, Carlos et al. - **O Tempo e a Forma**, Cadernos de Morfologia Urbana, Estudos da Cidade Portuguesa. Lisboa: ARGUMENTUM, 2014.

ELIOT, T.S. - *Burnt Norton*, **Four Quartets**. New York: Harcourt Brace and Company, 1943.

FREIGANG, Christian. **Vorprägungen von Albert Speers »Ruinenwerttheorie« in französischen Diskursen** in Schneider, Marlen; Kern, Ulrike (Hrsgg.): *Imitatio – Aemulatio – Superatio: Bildpolitiken in transkultureller Perspektive*. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag, Heidelberg, 2019.

FREITAS, Joana - **O litoral português na época contemporânea: representações, práticas e consequências. Os casos de Espinho e do Algarve (c.1851 a.c de 1990)**. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, 2010. 421 pp. Tese de Doutoramento em História.

HALBWACHS, Maurice – **A Memória Coletiva**, São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HETHERINGTON, Kevin- **The ruin revisited**. In: Pye, Gillian ed. *Trash Cultures: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*. *Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts*, 11. Oxford: Peter Lang, 2010.

HETZLER, Florence - **Causality: Ruin time and Ruins**. *Leonardo*, Vol.21 No.1, 1988.

KOUDELKA, Josef - **Sledi / Vestígios 1991–2012**. Ljubljana: Museum and Galleries of Ljubljana, Jakopič Gallery, 2014.

LINDROOS, Kia- **Now-Time/Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art**. Sophia: University of Jyväskylä, 1998.

MARZO, Jorge - **La Ruina o la estética del tiempo**. 1989.

MONTEIRO, Cristiana - **Entre o Mar e a Terra. Monumentos para um futuro incerto**. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, 2022. 321 pp. Tese de Projeto Final de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

NORA, Pierre - **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. São Paulo, 1993. disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/>

PALLASMAA, Juhani - **Os Olhos da Pele**. A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011 p.64.

PANERAI, Philippe- **Analyse Urbaine**. Marselha: Editions Parenthèses, 1999.

POLLAK, Michael- **Memória e Identidade**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo - **Urban Transformations and the Architecture of Additions**. Londres: Routledge, 1980.

PROENÇA, S. ; DAL CIN, F; MONTEIRO, C. - **Lição de utopia. A cidade entre a terra e o mar**. Atlântida - Revista de Cultura. Instituto Açoriano de Cultura, 2021.

PROENÇA, Sérgio Barreiros - A Resistência da forma urbana. A persistência dos traços na forma da cidade *in* **O Tempo e a Forma**. Cadernos de Morfologia Urbana, 2014.

PROENÇA, Sérgio Barreiros - **A diversidade da rua na cidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, 2014. 715 pp. Tese Doutoramento em Urbanismo.

PROENÇA, Sérgio - **Reading and interpreting Portuguese Atlantic seashore streets in sea level rise context**. in **Transitional Streets. Narrating Stories of Convivial Streets**. Beirut, 2018.

PURINI, Franco- **Compor a arquitetura**, Lisboa: Editores ACD, 2000.

ROSSI, Aldo - **A Arquitetura da Cidade**, São Paulo: Martins Fontes Editores, 2001.

SIMMEL, George - **The Ruin**, Nova Iorque: Harper & Row, 1965.

SIZA, Álvaro - **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 2012.

SOLÀ-Morales, Manuel - **Las formas de crecimiento urbano**. Barcelona: Edicions UPC, 1997.

VIRILIO, Paul - **Bunker Archeology**. Nova Iorque: Editions New York, 1988.

As cidades património mundial em Portugal: o papel dos museus e da preservação patrimonial nos processos de classificação e nos planos de gestão

Lígia Rafael

Universidade de Évora
ligiarafael62@gmail.com
ligiarafael@cm-mertola.pt

João Brigola

Universidade de Évora/CIDEHUS
joabrigola@uevora.pt

Resumo: Em Portugal, não existe um estudo sistemático e aprofundado sobre a importância da preservação do património cultural nas cidades classificadas como Património da Humanidade, nem é perceptível a relevância destes enquanto elemento estruturante ou determinante no desenvolvimento e implementação dos planos de gestão. Numa primeira abordagem não é perceptível o grau de preocupação e intenções de intervenção no património, material e imaterial, nem nas ações e estratégias que promovam uma salutar relação com a sua envolvente. Nas candidaturas e documentos preparados para os processos de classificação de aglomerados urbanos é notória uma visão de conjunto, muito focada na arquitetura e urbanismo, mas nem sempre articulada com os elementos patrimoniais e com as instituições culturais do território que se ocupam do estudo e divulgação, onde se incluem as unidades museológicas. Com esta investigação pretende-se perceber as reais implicações da classificação nos instrumentos de gestão das cidades portuguesas através da análise e avaliação dos elementos que consubstanciaram as candidaturas, dos planos de gestão, da bibliografia e do contacto direto com intervenientes, de forma a fundamentar e clarificar a importância da salvaguarda, valorização e divulgação do património. No âmbito da gestão territorial será dado especial enfoque à articulação entre ações e projetos que envolvam bens patrimoniais e unidades museológicas, tendo em conta a sua importância enquanto detentores de valores identitários e de memória dos territórios e das suas gentes e, também, como importantes âncoras e elos de ligação no seio das políticas e estratégias de gestão dos bens classificados.

Palavras-chave: cidades, classificação, património, valorização, gestão

Introdução

Em 1972 os estados-membro da UNESCO adotam a Convenção do Património Mundial, Cultural e Natural com o objetivo de proteger os bens patrimoniais com valor universal excepcional. Tanto esta como outras convenções e documentos internacionais, produzidos à época ou em datas posteriores, resultam da reação a situações de destruição total e irreversível de bens patrimoniais na sequência de conflitos militares, com destaque para a 2ª Guerra Mundial. A “máquina de guerra” não aniquila somente o Homem e o território onde este habita, destrói também aqueles que são os elementos identitários e de memória coletiva, cuja representatividade e valor simbólico são determinantes para a união e identidade das comunidades locais.

Com o decorrer do tempo o âmbito e propósito das classificações alargam-se tendo em conta os ritmos e exigências da sociedade atual. Subsiste o objetivo maior da preservação dos bens patrimoniais com valor excepcional universal mas também se afinam estratégias de intervenção e formas de governança e de gestão tendo como objetivo o desenvolvimento sustentável e as preocupações crescentes com as alterações climáticas e as suas implicações na sociedade atual.

Em Portugal as primeiras classificações de núcleos urbanos ou de paisagens culturais só ocorrem a partir dos anos 80 do século XX, resultado das transformações políticas e sociais resultantes do Pós 25 de abril de 1974 e das transformações ao nível do urbanismo e da vivência nas cidades. A consciência de que é necessário preservar elementos patrimoniais diferenciadores, mais modestos, monumentais ou excecionais, resulta da consciencialização relativa à importância dos valores e evidências da memória das comunidades e dos locais, e da necessidade de desenvolvimento de mecanismos de gestão que respondam às exigências do mundo moderno.

Nas últimas décadas é claro o aumento do nível de exigência, quer ao nível dos processos de candidatura quer de mecanismos de gestão e divulgação dos bens classificados. É também perceptível a pressão do mundo imobiliário, dos avanços tecnológicos e das técnicas construtivas, do crescimento urbano e da pressão da atividade turística. Não deixa também de ser desigual o confronto de interesses entre economia e cultura, entre crescimento urbano e preservação patrimonial ou entre os interesses das atividades ligadas ao turismo e a salvaguarda e divulgação do património.

Muito se tem escrito e debatido sobre esta temática nos últimos tempos. No entanto não existe um estudo sistemático e aprofundado sobre a importância da preservação do património cultural nas cidades classificadas como Património da Humanidade em Portugal, nem é perceptível a relevância destes enquanto elemento estruturante ou determinante no desenvolvimento e implementação dos planos de gestão. Não é também conhecido o papel dos museus neste âmbito nem a forma como estes são agregadores e importantes elos de ligação com os indivíduos e comunidades em verdadeiros processos de governança baseada na participação dos indivíduos e de desenvolvimento local.

1. Classificação Património Mundial: breves considerações

A Convenção de 1972 tem como principal objetivo proteger e valorizar os bens patrimoniais com valor universal excecional, conferindo especial responsabilidade aos Estados Parte que devem promover o inventário, estudo e valorização do património com o objetivo de o transmitir às gerações futuras¹.

A UNESCO define como Valor Universal Excecional (VUE) “*uma importância cultural e/ou natural tão excecional que transcende as fronteiras nacionais e se reveste de uma importância comum para as gerações atuais e futuras de toda a humanidade. Assim sendo, a proteção permanente deste património é da maior importância para toda a comunidade internacional*”².

Para avaliação do VUE foram definidos 10 critérios³ sendo que, para ser classificado, o Bem tem que cumprir pelo menos um deles:

- (i) Representar uma obra-prima do génio criador humano;
- (ii) Exibir um intercâmbio importante de valores humanos, durante um dado período ou numa determinada área cultural do mundo, sobre o desenvolvimento da arquitetura ou da tecnologia, das artes monumentais, do planeamento urbano ou da criação de paisagens;
- (iii) Constituir um testemunho único, ou pelo menos excecional, de uma tradição cultural ou de uma civilização viva ou desaparecida;
- (iv) Representar um exemplo excecional de um tipo de construção ou de um conjunto arquitetónico ou tecnológico, ou de uma paisagem que ilustre um ou mais períodos significativos da história humana;
- (v) Estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou a tradições vivas, a ideias, ou a crenças, a obras artísticas e literárias de significado universal excecional;
- (vi) Estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou a tradições vivas, a ideias, ou a crenças, a obras artísticas e literárias de significado universal excecional.
- (vii) Conter fenómenos naturais notáveis ou áreas de beleza natural e importância estética excecional;
- (viii) Ser exemplos excecionais representativos dos grandes estádios da história da Terra, nomeadamente testemunhos da vida, de processos geológicos significativos em curso no desenvolvimento de formas terrestres ou de elementos geomórficos ou fisiográficos de grande significado;
- (ix) Ser exemplos excecionais representativos de processos ecológicos e biológicos significativos em curso na evolução e desenvolvimento de ecossistemas terrestres, de água doce, costeiros e marinhos, e de comunidades de plantas e animais;

¹ Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, Artigo 4º - “*Cada um dos Estados Parte na Convenção deverá reconhecer a obrigação de identificar, proteger, conservar, valorizar e transmitir às gerações futuras o património cultural e natural, situado no seu território. Para tal, deverá esforçar-se, quer por esforço próprio, utilizando no máximo os seus recursos disponíveis, quer, se necessário, mediante a assistência e a cooperação internacionais de que possa beneficiar, nomeadamente no plano financeiro, artístico, científico e técnico*”.

² In, *Orientações Técnicas para a Aplicação da Convenção do Património Mundial*, Edição para português, versão 2019, Lisboa, Comissão Nacional da UNESCO – Portugal, setembro 2020, pg. 23.

³ *Ibidem*, pp. 29-30.

(x) Conter habitats naturais mais importantes e significativos para a conservação *in situ* da diversidade biológica, nomeadamente aqueles m que sobrevivem espécies ameaçadas que tenham um VUE do ponto de vista da ciência ou da conservação.

A Convenção e as Orientações da UNESCO recomendam também que os bens a classificar devem responder a condições de integridade e/ou autenticidade⁴ e as entidades gestoras devem dispor de sistemas de proteção e gestão adequados à salvaguarda dos locais⁵. A perceção do valor de autenticidade depende da forma como se consegue apreender o valor atribuído ao património pelo que a informação e as fontes devem ser credíveis, verdadeiras e analisadas no seu contexto. Esta noção implica por isso a presença de atributos como a forma e a conceção, os materiais e a substância, o uso e a função, as tradições, as técnicas e os sistemas de gestão, a localização e a sua envolvente, a língua e outras formas de património cultural imaterial, o espírito (muitas vezes referido como o “espírito do lugar” e o sentimento, entre outros fatores internos e externos. Difícil é, neste âmbito, aplicar o sentido de “espírito do lugar”, uma noção abstracta, que pode ser entendida através de indicadores aplicados em contacto direto com as comunidades, expressos no papel dos indivíduos, a título individual e coletivo, e no seu papel na manutenção de tradições e na continuidade cultural⁶.

Por outro lado, todos os bens inscritos na Lista do Património Mundial devem cumprir valores de integridade e no âmbito do processo de classificação devem ser apresentados sob a forma de uma declaração de integridade. O valor de integridade implica uma medida da totalidade e do carácter intacto do património e dos seus atributos que se exprime na medida em que o Bem inclui todos os elementos necessários para exprimir o seu VUE, é de dimensão adequada para permitir uma representação completa das características e processos que transmitem a sua importância e, padece dos efeitos adversos do desenvolvimento sob a forma de uma declaração de integridade⁷. Referem ainda as orientações da UNESCO que, para os casos dos bens propostos ou classificados tendo em conta os critérios (i) a (vi), onde se integram os casos analisados neste âmbito, que “o tecido físico do bem e/ou as suas características significativas devem encontrar-se em bom estado, e o impacto dos processos de deterioração deverá estar controlado”⁸.

Portugal conta presentemente com 17 bens inscritos na Lista do Património Mundial⁹. O primeiro Bem a ser inscrito foi o Centro Histórico de Angra do Heroísmo, em 1983 e, na categoria de cidades ou centros históricos estão também inscritos Évora (1986), Porto (1996), Guimarães (2001) e Elvas (2012). Relativamente ao Património Mundial refere a Comissão Nacional da UNESCO que Portugal é um “*país de cultura essencialmente mediterrânica, situado na fronteira da Europa com o Atlântico, a*

⁴ Para melhor entendimento do conceito de autenticidade deve ser tido em consideração o Documento de Nara.

⁵ *In, Orientações Técnicas para a Aplicação da Convenção do Património Mundial*, Edição para português, versão 2019, Lisboa, Comissão Nacional da UNESCO – Portugal, setembro 2020, pg. 30.

⁶ *In, Orientações Técnicas para a Aplicação da Convenção do Património Mundial*, Edição para português, versão 2019, Lisboa, Comissão Nacional da UNESCO – Portugal, setembro 2020, pg. 30.

⁷ *Ibidem*, pg. 31.

⁸ *Ibidem*, pg. 31.

⁹ <https://unescoportugal.mne.gov.pt>

*amplitude e a prevalência da influência portuguesa no mundo encontra-se bem patente nos inúmeros vestígios, materiais e imateriais, resultantes do encontro de culturas dos cinco continentes”*¹⁰.

Em termos da valorização e salvaguarda do Património Mundial em Portugal, a legislação portuguesa¹¹ prevê que, à data da inscrição de um bem na Lista Indicativa, que este fique automaticamente protegido, sendo classificado como Monumento Nacional e as zonas tampão consideradas como zonas especiais de proteção. Por outro lado, as entidades gestoras dos bens classificados desenvolvem ações, atividades e projetos que configuram boas práticas de conservação, de gestão e de valorização, envolvendo as comunidades e contribuindo para a consciencialização para a preservação do Património Cultural.

2. As cidades Património Mundial em Portugal: breve apresentação

As recomendações da UNESCO e a aplicação da Convenção de 1972 estão bem patentes nos processos de candidatura das cidades portuguesas classificadas Património Mundial: Zona Central da Cidade de Angra do Heroísmo, Centro Histórico de Évora, Centro Histórico do Porto/Ponte D. Luís I e Mosteiro da Serra do Pilar, Centro Histórico de Guimarães e Elvas e suas Fortificações.

Bem classificado	Ano de inscrição	Crítérios	Localização	Entidade gestora
Zona Central da cidade de Angra do Heroísmo	1983	(iv) e (vi)	Portugal/Açores/Ilha Terceira	Câmara Municipal de Angra do Heroísmo
Centro Histórico de Évora	1986	(ii) e (iv)	Portugal/Distrito de Évora	Câmara Municipal de Évora
Centro Histórico do Porto/Ponte D. Luís I e Mosteiro da Serra do Pilar	1996	(iv)	Portugal/Distrito do Porto/concelho do Porto/Porto	Câmara Municipal do Porto/Porto Vivo – Sociedade de Reabilitação Urbana do Porto
Centro Histórico de Guimarães	2001	(ii), (iii) e (iv)	Portugal/Distrito de Braga/Concelho de Guimarães/Guimarães	Câmara Municipal de Guimarães
Elvas e suas Fortificações	2012	(iv)	Portugal/Distrito de Portalegre/concelho de Elvas/Elvas	Câmara Municipal de Elvas

Quadro 1 – Cidades Património Mundial em Portugal (elaborado pelo autor).

Conforme se pode verificar no quadro 1, as cidades portuguesas apresentam como critérios de classificação os (ii), (iii), (iv), e (vi) sendo que todas elas têm em comum o critério (iv), no caso do Porto e Elvas o único selecionado para fundamentação da classificação, o que se justifica pela tipologia destes locais, exemplares de tipologias construtivas perfeitamente integradas na paisagem e que são representativas da vivência do Homem ao longo dos tempos.

¹⁰ In, CABRAL, Clara Bertrand, *Portugal e o Património Mundial – 30 anos de boas práticas*, Lisboa, Comissão Nacional da UNESCO, 2014, pp. 8-9.

¹¹ Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro – Estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural.

De facto, analisando as definições de cada um dos critérios facilmente se percebe a pertinência da utilização do critério (iv) na classificação das cidades portuguesas. O mesmo acontece com o critério (ii) aplicado às cidades de Évora e Guimarães e o critério (iii) no caso de Guimarães tendo em conta a importância da intervenção de reabilitação da Zona de Couros, agora em processo de classificação como zona anexa ao Centro Histórico.

Em termos de dispersão geográfica das cidades em análise, temos duas situadas no norte, Porto e Guimarães, 2 no Sul, ambas no Alto Alentejo, e uma na Região Autónoma dos Açores, na Ilha Terceira, esta classificada em resposta à necessidade de reconstrução resultante do sismo de 1 de janeiro de 1980, que destruiu grande parte dos edifícios do Centro Histórico de Angra do Heroísmo. Angra do Heroísmo¹², situada na Ilha Terceira, no Arquipélago dos Açores, corresponde a uma cidade que foi porto de escala obrigatória desde o século XV até aos inícios do século XIX, e as fortificações de São Sebastião e São João Baptista, datadas do século XVI, são exemplos únicos de arquitetura militar. Em 1980, um sismo de grande intensidade afetou ou destruiu grande parte dos edifícios do núcleo histórico, facto que motivou a candidatura e consequente classificação, o que revelou ser determinante para a reconstituição da zona histórica respeitando a arquitetura e técnicas construtivas originais, mantendo assim a integridade e autenticidade.

As raízes do Centro Histórico de Évora¹³ remontam ao período romano, tendo sido local de ocupação ininterrupta, onde se realça a sua relevância no século XVI quando os reis portugueses a tornam residência oficial. O conjunto urbano demonstra unidade arquitetónica e estética onde se destaca o casario caiado de branco, outrora vestido de outras cores, e alguns edifícios civis ou religiosos de grande imponência e que influenciaram profundamente a arquitetura portuguesa no Brasil. A gestão baseia-se numa estratégia de ação participativa e de criação de consensos, como fortes parcerias com a comunidade e com os agentes locais.

¹² <https://anграcentrodomundo.com> e <https://anграdoheroismo.pt>

¹³ <https://www.cm-evora.pt>



Figura 1- Palácio de D. Manuel I, em Évora. Neste edifício emblemático da cidade está atualmente instalado o Centro Interpretativo da Cidade de Évora (autor Lúcia Rafael, 2017).

Também a Cidade do Porto¹⁴, situada junto à foz do rio Douro, corresponde a um centro urbano com mais de 2 mil anos de história. Trata-se de uma paisagem urbana de grande impacto ao nível da sua implantação e relação com a envolvente, em especial com o rio Douro e com o aglomerado urbano da margem oposta, Vila Nova de Gaia. A sua vocação marítima e comercial é perceptível nos edifícios e monumentos que ao longo dos tempos foram edificados com destaque para a Catedral com o coro românico, a Bolsa de Valores de estilo neoclássico ou a Igreja de Santa Clara em estilo manuelino tipicamente português. O Centro Histórico do Porto é reconhecido como um organismo vivo pela sua integração numa zona ativa da cidade em que o reconhecimento de Valor Universal Excepcional permitiu uma especial atenção à sua proteção e valorização.

¹⁴ <https://www.portovivoru.pt>



Figura 2- Centro Histórico do Porto (autor Lúgia Rafael, 2016).

Guimarães¹⁵, a cidade onde se diz ter nascido o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, tem um centro histórico intramuros que se foi organizando durante a Idade Média até ao século XVIII. A magia do local é criada pela rudez sombria do granito que contrasta com as cores vivas dos rebocos e marcada pelos monumentos emblemáticos que correspondem aos “lugares de memória” nacionais, como é o caso do Castelo (séculos XII/XIII) e o Paço dos Duques de Bragança (século XV). Aqui se combina de forma harmoniosa e única a memória e a tradição, o cosmopolitismo e a contemporaneidade, refletidos no interessante programa de requalificação urbana levado a cabo nas últimas décadas.

¹⁵ <https://www.cm-guimaraes.pt>



Figura 3- Escultura de D. Afonso Henriques elemento emblemático da Cidade de Guimarães (autor Lúgia Rafael, 2011).

Mais recentemente, a classificação de Elvas¹⁶, teve como fundamentação o facto de constituir um ponto estratégico de defesa da fronteira e ter herdado um vasto património militar, de reconhecido valor e autenticidade. Foi classificado todo o centro histórico, as muralhas abaluartadas do século XVII, os Fortes de Santa Luzia e da Graça, o Aqueduto da Amoreira e os fortins de São Pedro, de São Mamede e de São Domingos ou da Piedade. Tem sido desenvolvido um importante trabalho de requalificação, preservação e valorização dos bens patrimoniais a par de uma divulgação juntos dos diferentes públicos com o objetivo de dar a conhecer o património e de aproximar a comunidade da sua herança cultural.

Tratando-se de aglomerados urbanos, com dinâmica social, económica e cultural, com uma grande diversidade de detentores da propriedade, de usos e funcionalidades, não é de estranhar que tenham como principal entidade de gestão as Câmaras Municipais onde se integram. De facto, as Autarquias representam um importante papel em termos de gestão, coordenação, controle e monitorização aos mais diversos níveis, com destaque para o urbanismo, as acessibilidades e mobilidade, a higiene e segurança, a gestão de equipamentos públicos (sociais, culturais e patrimoniais), a preservação ambiental, entre muitos outros. Na situação em apreço, a gestão do Bem classificado e das zonas tampão

¹⁶ <https://www.cm-elvas.pt>

é efetuada por departamentos ou serviços das Câmaras Municipais, com exceção para o Porto que através da Sociedade de Reabilitação Urbana do Porto – Porto Vivo, desempenha esse papel de uma forma mais autónoma e com gabinetes estruturadas para diferentes áreas de atuação. Neste contexto e tendo em conta as recomendações da UNESCO, todas as cidades apresentadas no âmbito desta análise dispõem de instrumentos de gestão, de âmbito geral e específico, como é o caso dos Planos de Pormenor e Salvaguarda e os Planos de Gestão do Bem classificado e da zona tampão.

Considerações finais

Em Portugal, numa primeira abordagem ao tema dos centros históricos classificados Património Mundial não é perceptível o grau de preocupação e intenções de intervenção no património cultural, aqui entendido no seu sentido lato, ou seja, material e imaterial e na sua relação com a envolvente paisagística. Numa primeira abordagem às candidaturas e documentos preparados para os processos de classificação de aglomerados urbanos é perceptível uma visão de conjunto, muito focada na arquitetura e urbanismo, mas pouco articulada com os elementos patrimoniais e com as instituições culturais do território que se ocupam da sua gestão, onde se incluem as unidades museológicas.

Esta é uma constatação que carece de fundamentação e análise no âmbito desta investigação. De que forma os elementos patrimoniais, as unidades museológicas e outras instituições, entre elas as que desenvolvem trabalho de investigação nos territórios em análise, estão envolvidas e fazem parte dos processos inerentes à classificação e à gestão? De que forma nos processos se envolve a comunidade e os agentes locais? São os elementos patrimoniais entendidos como fundamentais para o estabelecimento de elos de ligação ao território, criando raízes fortes e um sentimento de pertença e de identidade? É o património cultural, arquitetónico, arqueológico, industrial, ou outro, elemento central dos processos de candidatura ou dilui-se no todo que corresponde ao bem classificado?

A Convenção de 1972 é clara nas preocupações, nos objetivos e na fundamentação. A classificação, local, nacional ou mundial, é essencial para a preservação, valorização e divulgação do património, numa perspetiva da fruição pelos indivíduos e de perpetuação dos seus valores para as gerações vindouras. É também evidente nas preocupações que manifesta na relação entre as necessidades de preservação do património e a evolução da sociedade aos mais diversos níveis, o que coloca uma grande pressão sobre os decisores e gestores. Aqui se podem desde logo perceber as tensões entre o crescimento urbano e a especulação imobiliária, a evolução das técnicas construtivas e da tecnologia, os interesses de grupos económicos, as políticas públicas e economia, a pressão do crescimento da atividade turística e, não menos importante, as necessidades e ambições dos indivíduos que vão evoluindo e se adaptam a um mundo em constante transformação. O desafio é perceber como se pode preservar e valorizar a memória do passado num mundo em constante transformação. Será que os processos de classificação refletem estas preocupações e assumem o desafio da preservação do património como uma estratégia que implica as gerações atuais e as futuras?

Se bem que estas preocupações, e especificamente as classificações, têm subjacente a necessidade de preservação e valorização, terão estes instrumentos uma real perceção da necessidade de intervenção global e a longo prazo? Não estaremos nós a assistir a verdadeiras ações de camuflagem, de “fachadismo”, de despojar os núcleos urbanos primitivos de vida, de memória e de história? Não estaremos a criar para turista um produto vazio, sem alma, sem vivência, sem verdade e sem autenticidade? São inquietações que também se colocam no âmbito desta investigação.

Ainda no contexto dos processos nacionais, relacionados com núcleos urbanos classificados, importa também perceber as reais motivações, os processos que conduziram à classificação e os modelos/instrumentos de gestão. Sendo um processo de classificação uma estratégia assumida dentro da estrutura que o desenvolve e implementa, em Portugal, assumido por Municípios, é esta uma afirmação política e uma estratégia da organização ou trata-se de mais uma ação avulsa, sem obedecer a uma linha de trabalho e intervenção bem definida e com metas claras e objetivas. Será de facto o Património o principal fio condutor?

A investigação e a transmissão de conhecimento devem ser também importantes elementos nesta engrenagem complexa que conduz a processos de classificação. Neste âmbito, e passados 50 anos da Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, adotada pelos Estados-Membro da UNESCO em 1972, é oportuno fazer uma análise crítica dos resultados obtidos com os processos de classificação de cidades em Portugal.

Trata-se de um tema de análise complexa cuja abordagem se encontra numa fase inicial. A complexidade advém desde logo da diferente escala das cidades selecionadas, da dispersão no território, da diversidade nas políticas e instrumentos de gestão, da dimensão dos Municípios e da sua estrutura organizacional, da abertura e interesse dos intervenientes e agentes locais em participar numa investigação que pretende analisar e avaliar políticas e estratégias de intervenção e procedimentos.

Neste sentido, pretende-se levar a cabo uma metodologia bem definida que passa, numa primeira fase, por uma análise documental e bibliográfica que permita fazer um ponto de situação e perceber o ponto de partida para a abordagem mais direta a cada instituição, entidade ou personalidade. É necessário também nesta primeira fase um conhecimento de toda a documentação e legislação em vigor que permita relacionar e avaliar os instrumentos de gestão e os procedimentos em uso em todos os locais a analisar. Numa fase mais adiantada da investigação poderá esta análise ser complementada comparativamente com outras cidades classificadas, localizadas na Europa ou noutros continentes, com semelhanças ao nível da tipologia, da escala e dos critérios de classificação.

Em suma, esta investigação permitirá perceber as reais implicações da classificação Património Mundial nos instrumentos de gestão das cidades estudadas, percebendo também o papel que representa a salvaguarda e valorização dos bens patrimoniais e das unidades museológicas, estas entendidas como guardadores de memórias e elos de ligação privilegiada com os indivíduos e com os agentes locais.

Bibliografia

CABRAL, Clara Bertrand, **Portugal e o Património Mundial – 30 anos de boas práticas**, Lisboa, Comissão Nacional da UNESCO, 2014.

Carta internacional sobre a salvaguarda das cidades históricas, Washington, ICOMOS, 1987.

Carta de Veneza sobre a conservação e restauro de monumentos e sítios, Veneza, II Congresso de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, 1964.

Centro Histórico de Guimarães e Zona e Zona de Couros – Plano de Gestão 2021-2026, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, 2021.

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

Decreto n.º 49/79, de 6 de junho – Aprova a Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural.

Documento de Nara sobre a autenticidade do património cultural, Nara, UNESCO, ICCROM e ICOMOS, 1994.

Gestão do Patrimônio Mundial Cultural, Paris, UNESCO, ICCROM, ICOMOS, UICN, 2016.

Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro – Estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural.

MARUJO, Noémi, SERRA, Jaime e BORGES, Maria do Rosário, “Turismo e autenticidade em cidades património mundial: o grau de satisfação do turista cultural na cidade de Évora (Portugal) in, **Revista Turydes: Turismo y Desarrollo**, n. 21, 2016 (<http://www.eumed.net/rev/turydes/21/evora.html>)

NORAS, José Miguel Correia, **Contributos dos municípios para a salvaguarda do património**, Dissertação de Doutoramento em História, especialidade em História Regional e Local, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

Operational Guidelines for Implementation of the World Heritage Convention, Paris, UNESCO – World Heritage Centre, 2005.

Orientações para a avaliação de Impactes em Bens Culturais Património Mundial – Uma publicação do Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (versão portuguesa), Paris, ICOMOS, 2018.

Orientações técnicas para a aplicação da Convenção do Património Mundial, Centro do Património Mundial, 2019.

PIRUS – Plano integrado de regeneração urbana sustentável de Angra do Heroísmo, Angra do Heroísmo, Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, 2016.

Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto Património Mundial, Porto, Câmara Municipal do Porto, Porto Vivo, SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense S.A, 2010.

Preparação de candidaturas para o Património Mundial – Manual de referência do Património Mundial, Brasília, UNESCO Brasil, 2013.

Proposta de delimitação das áreas de reabilitação urbana – ARU da Terra-Chã e ARU de São Sebastião, Angra do Heroísmo, Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, 2017.

Recomendação sobre a proteção, no âmbito nacional, do património cultural e natural, Paris, UNESCO, 1972.

Recomendação sobre a salvaguarda dos conjuntos históricos e da sua função na vida contemporânea, Nairobi, UNESCO, 1976.

Strategic Action Plan for the Implementation of the World Heritage Convention – 2012-2022, Eighteenth Session of the General Assembly of States Parties to the Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, Paris, UNESCO, 2011.

Digital Heritage e Desenho Digital: a criação de uma Plataforma Digital para a disseminação do conhecimento do Património Cultural

Tiago Trindade Cruz

FLUP/CITCEM

tcruz@arq.up.pt

Maria Leonor Botelho

FLUP/CITCEM

mlbotelho@letras.up.pt

Resumo: O presente artigo tem por base a investigação desenvolvida no projeto de Doutoramento em Estudos do Património, especialização em História da Arte (FLUP, 2022), sob o tema “Património e Desenho Digital: metodologias e abordagens aplicadas ao convento de Monchique no Porto (o demolido, a ruína e o transformado)”¹. Assumindo o desenho como agente ativo do nosso processo de investigação, adotamos como problemática principal: Que metodologias e instrumentos do Desenho Digital são potencialmente aplicáveis ao estudo do Património Cultural, e como as implementar em diferentes contextos como o demolido, a ruína e o transformado? Partimos para a hipótese de investigação com uma discussão prévia dos conceitos, e que contribui para uma problematização da Taxonomia do Digital Heritage, alinhando-se com as agendas globais da sustentabilidade e da inclusão e afirmando os novos territórios do digital enquanto campos da produção e da democracia cultural. Para implementação de um modelo de análise interdisciplinar, que se quis inovador na metodologia e nos resultados alcançados, selecionamos o antigo complexo conventual da Madre de Deus de Monchique, na cidade do Porto, recorrendo ao desenho como instrumento de confronto de diferentes fontes de investigação e aferição de formas, cronologias e funções. Na sua relação com o lugar, e nas especificidades decorrentes da arquitetura conventual mendicante feminina, permitiu-nos uma interpretação de escalas, estratigrafias de construção e de ocupação. Pretendeu-se afirmar o Desenho Digital enquanto instrumento privilegiado de investigação em Estudos do Património, pautando-nos pela transparência das fontes e recursos utilizados, pelo rigor científico, na interpretação, comunicação e difusão do conhecimento, contribuindo para uma renovação metodológica na abordagem ao Património Arquitetónico e urbano integrado numa Paisagem Histórica Urbana, o que justificou a criação de uma plataforma, Digital Heritage, para a disseminação do conhecimento produzido.

Palavras-chave: Estudos do Património, Desenho Digital, Digital Heritage, Paisagem Histórica Urbana e Convento da Madre de Deus de Monchique.

¹ CRUZ, Tiago – **Património e Desenho Digital. Metodologias e abordagens aplicadas ao convento de Monchique no Porto (a ruína, o demolido e o transformado)**. Porto: FLUP, 2022. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património – especialização em História da Arte, orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Botelho (FLUP) e pela Professora Doutora Teresa Cunha Ferreira (FAUP), tendo sido apoiado por Bolsa de Doutoramento FCT (SFRH/BD/132302/2017).

Introdução

O projeto de Doutoramento que apresentamos, intitulado “Património e Desenho Digital: metodologias e abordagens aplicadas ao convento de Monchique no Porto (o demolido, a ruína e o transformado)”, teve por base o pressuposto, bem como a proposta de demonstração fundamentada, da importância do Desenho Digital enquanto instrumento e elemento agregador de um saber multidisciplinar na investigação em Estudos do Património, especialização em História da Arte, constituindo-se este o objetivo central do nosso trabalho. Para o concretizar, testamos ferramentas e desenvolvemos modelos de investigação aplicada, procurando compreender os lugares do digital num contexto em que este assume um papel crescente e global no âmbito do Património Cultural, entendido como expressão de um amplo conjunto de valores e significados construídos em relação com a História, o tempo e a sociedade. Por conseguinte, e tal como o perspetivou Choay, quando submetido a uma tentativa de definição, o Património Cultural apresenta-se, face à afirmação do digital, como uma categoria aberta, permeável à requalificação, quer na assimilação de novos conteúdos, configurações e significados, quer na reorganização daqueles que a tradição já tinha firmado². Tendo consciência de que estas alterações e mudanças nos colocam perante um novo campo de possibilidades para o conhecimento dos bens culturais, a renovação de metodologias e abordagens deverá ser entendida como objeto para uma reflexão alargada, orientada no sentido de garantir “um melhor acesso e envolvimento com o património cultural e a melhoria da sua proteção, valorização e restauro”³.

Para implementação de um modelo de análise que se quis inovador na metodologia e nos resultados alcançados, selecionamos o antigo complexo conventual da Madre de Deus de Monchique, na cidade do Porto. Sendo ainda insuficientemente estudado, apresentava-se-nos, ao momento em que o escolhemos, como um grande desconhecido, cujo potencial se veio a revelar no decurso da investigação, inclusivamente com a descoberta de documentação inédita. Inicialmente difícil de interpretar, pela sobreposição – nem sempre legível – de diferentes camadas de ocupação, em diferentes cronologias, o antigo cenóbio veio a confirmar-se como pretexto ideal para o ensaio de uma renovada metodologia de investigação em História da Arquitetura que usa o desenho como instrumento de investigação privilegiado, na interpretação e comunicação do património edificado a um público alargado, com diferentes interesses e níveis de aproximação ao edificado. Pela sua complexidade, a estrutura conventual apresentava a grande vantagem de nos permitir trabalhar a aplicação prática de diferentes métodos e instrumentos para o seu conhecimento, simultaneamente histórico e artístico, produto da atividade humana, num determinado tempo e lugar. De uma outra perspetiva, a sua complexidade confirma-se também pelo seu entendimento como “objeto urbano”, do que resulta que os complexos conventuais venham a ser paulatinamente estudados, quer nas suas profundas relações com o território, quer pelo facto de atuarem como significativos motores de desenvolvimento e transformação urbana. Complementarmente, também nas especificidades tipológicas e de programa, os conventos apresentam implicações diretas na configuração e no desenvolvimento dos

² CHOAY, Françoise – **Património e Mundialização**. Évora: Casa do Sul Editora: Centro História da Arte da Universidade de Évora, 2006. p. 10.

³ CONSELHO E PARLAMENTO EUROPEU – **Horizonte Europa, Pilar II, Cluster 2**, 2021. Disponível em linha em: <<https://pq-ue.ani.pt/h-europa/>>.

lugares onde se implantam, destacando-se pelos valores a eles associados, nomeadamente religiosos, culturais e de memória. Em síntese, distribuídos pelos fatores que enunciamos, encontramos a chave para a leitura do(s) lugar(es) de Monchique na construção da paisagem urbana.

Por fim, o estado de conservação atual do referido complexo conventual constituiu também um pretexto para a sua escolha, uma vez que, perante partes da antiga estrutura conventual que se encontravam em ruína, e outras que foram demolidas ou transformadas, fomos levados a refletir em torno do tempo e dos efeitos da sua passagem, na construção, com uma abordagem à metamorfose do edificado. Por outro lado, esta situação permitiu-nos pensar sobre a conservação dos bens culturais, “um dos grandes problemas do nosso tempo”⁴. Por conseguinte, na sua condição atual, o antigo convento de Monchique permitiu-nos testar três níveis de abordagem distintos – a ruína, o demolido e o transformado – cada uma a requerer uma leitura atenta e particular e que faz a ponte com as novas possibilidades decorrentes do desenvolvimento digital, nomeadamente com os exercícios de restauro virtual.

Perante o cenário que descrevemos, foi também essencial demonstrar como a atualização metodológica, numa perspetiva holística, tem vindo a ser integrada em estudos recentes, com projetos de referência como o “LX Conventos”⁵, em que se avança com a constituição de qualificadas equipas multidisciplinares, compostas nomeadamente por historiadores, arquitetos e geógrafos, numa visão plural do conhecimento. O desenvolvimento de uma metodologia que consolide procedimentos e boas práticas – atenta às realidades nacional e internacional, bem como às cartas e protocolos desenvolvidos – está em curso, mas dificilmente poderemos dar este processo como concluído, uma vez que o progresso permite ir cada vez mais longe na ampliação de meios e instrumentos e, logo, na produção de conhecimento. Toda esta problematização tem também vindo a ser amplamente contemplada e debatida nas cartas e na doutrina internacional elaborada para informar e regulamentar estas matérias, nomeadamente a “Carta de Londres”⁶, os “Princípios de Sevilha”⁷ e a “Carta ICOMOS para Interpretação e Apresentação de Sítios de Património Cultural”⁸, entre muitas outras. Toda a discussão ocorre, paralelamente à sua aplicação prática, quer em Portugal, quer internacionalmente.

Desenvolvimento

A investigação desenvolvida, no contexto de um trabalho académico de pesquisa e reflexão, procurou contribuir para uma compreensão alargada do Digital Heritage,

⁴ GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio – **Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios e normas**. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2018, p. 15, tradução nossa.

⁵ “LX CONVENTOS”. Veja-se “LX Conventos”, disponível em linha em: <<http://lxconventos.cm-lisboa.pt/>

⁶ DENARD, Hugh (ed.), BOTELHO, Maria (trad.) & DIAS, Ricardo. (trad.) – **Carta de Londres: para a visualização computadorizada do património cultural: versão 2.1.**, 2014.

⁷ AAVV – **The Seville Charter/ Seville Principles**. Disponível em linha em: <http://smarterheritage.com/seville-principles/seville-principles>.

⁸ ICOMOS – **Carta ICOMOS para Interpretação e Apresentação de Sítios de Património Cultural**. Quebeque (Canadá), 2007.

formulando um discurso interpretativo de aplicação prática que reconhecesse as suas potencialidades, mas também os limites da sua abordagem, situando-o em duas frentes fundamentais: quer no contexto do desenvolvimento tecnológico, quer na área disciplinar da História da Arquitetura. Desenvolvendo-se neste campo, com uma vertente eminente de experimentação/demonstração, assumiu-se o papel central do Desenho Digital, pressupondo-o como agente ativo em todo o processo, num questionamento que nos deverá remeter para um compromisso entre o analógico e o digital, abrindo portas para a integração de ambos. O trabalho estrutura-se em três partes principais, sendo a primeira, denominada “Digital Heritage e Desenho Digital”, de carácter fundamentalmente introdutório, uma aproximação às temáticas e aos debates da investigação, nos campos do digital e do desenho; a segunda, “O Desenho Digital de Monchique”, de aplicação ao pretexto de estudo, o antigo complexo conventual de Monchique, com reforço na perspetiva metodológica e, por último, a “Plataforma Digital e Considerações Finais”, com uma vertente eminentemente prática e de demonstração, assumida como um dos contributos mais importantes do estudo, enquanto ensaio metodológico e de carácter laboratorial.

A importância do conhecimento tornado acessível, para a sociedade contemporânea, é transversal, pressupondo que este processo de investigação e o conhecimento dele resultante esteja disponível *open source*, através da internet, dos novos media e dos suportes impulsionados pela revolução tecnológica. Preparou-se, deste modo, a disponibilização de conteúdo recolhido e tratado (imagens síntese e significantes) através de uma página *online* na internet (Figura 1). Neste sentido, adquirimos o domínio *digitalheritage.pt* e registamos a marca “Digital Heritage”, no Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), para a sua publicação e disseminação⁹. Pretende-se que esta página possa crescer, no futuro, com a incorporação de outros projetos de investigação.

O processo de criação da marca implicou o desenvolvimento de uma identidade e de uma imagem. Neste sentido, recorreremos ao designer João Martins que concebeu o logótipo da marca, dando resposta a um compromisso entre os valores do Património Cultural e integração entre o analógico e o digital (Figura 2). Num processo participado, foram feitas várias afinações até obter a imagem final. O Desenho Digital é, como vimos, o elemento-chave de todo o processo, fazendo a tradução entre os processos de investigação e a comunicação e difusão do conhecimento. Não quer isto dizer que se tenha excluído o desenho analógico, tendo sido procurada e explorada a complementaridade entre ambos. Por outro lado, dado o carácter exploratório do presente projeto, são também incluídos os desenhos que normalmente não se veem e que apoiaram o desenvolvimento da investigação, nas suas diferentes fases. Atendendo à diversidade de fins possíveis (científicos, turísticos...), existem tipos diferentes de desenhos. Tal como se verifica no analógico, também não há um tipo único de Desenho Digital, podendo este assumir múltiplas faces, na resposta a diferentes solicitações.

⁹ A marca “Digital Heritage”, da qual somos titulares, foi registada a 20 de novembro de 2019, no Instituto Nacional de Propriedade Industrial: Marca Nacional N.º 633754, Classe 9 “Bases de Dados Interativas; Bases de Dados Eletrónicas”. O domínio *digitalheritage.pt* foi registado a 18 de maio de 2018.

A conceção de uma plataforma digital¹⁰ teve como propósito implementar um projeto piloto, que pode ser replicado noutros casos de estudo pela metodologia ensaiada e comprovada através da tese de Doutoramento desenvolvida, o que valida, precisamente, o carácter operativo da referida metodologia. O processo da sua construção, implementado em contexto ligado à investigação, preservação, interpretação e divulgação do Património Cultural implicou uma ampla conjugação de saberes e ações. De diferente natureza e complexidade, estas pressupuseram, em parte, a aplicação prática de um conjunto alargado de conhecimentos técnicos especializados em áreas disciplinares que não dominamos, nomeadamente das TIC. Conscientes das limitações da realização de um trabalho interdisciplinar deste calibre, em contexto académico, assumimos esta condição como ponto de partida, procurando cumprir o propósito de explorar o potencial do digital na comunicação e disseminação do nosso estudo a um público alargado. Neste sentido, optamos pela contratação de uma equipa especializada que pudesse suprimir estes constrangimentos, no desenvolvimento de uma solução robusta e eficaz, tendo em conta os objetivos a que nos propusemos. Embora no quadro das limitações que enunciamos, procurou-se explorar as possibilidades de criação de soluções interativas, mas também assegurar a sustentabilidade da solução desenvolvida, a longo prazo, da documentação e dos seus modos de acesso, afirmando a sua intenção de romper as fronteiras entre o contexto académico e a sociedade civil, na disseminação do conhecimento, alinhado com os princípios da sustentabilidade e da inclusão, sem esquecer, numa leitura mais abrangente, as diretrizes do documento “Heritage and the Sustainable Development Goals”¹¹.

Pese embora o fato de a plataforma digital ser entendida como um produto aberto, em evolução, pretendeu-se que fosse consistente na sua organização e nos seus recursos, pautada pelo rigor intelectual e técnico que um projeto desta natureza exige, decorrente de uma sólida metodologia, no quadro da visualização computadorizada – conforme preconizado na Carta de Londres¹² – do Património Cultural. Desenvolvendo um pouco mais, um dos objetivos passava por explorar uma das valências mais interessantes de um instrumento desta natureza que é, precisamente, a possibilidade de atualização constante, na aferição permanente do erro e no assumir da sua importância no processo de investigação científica. Permite, por exemplo, que sejam acrescentados dados novos em momentos distintos do projeto/investigação, por diferentes membros de uma mesma equipa de trabalho, de forma sistemática e organizada, sem prejuízo para a articulação já estabelecida entre os conteúdos previamente introduzidos – tendo em conta critérios de indexação – e promovendo o sentido crítico e a interoperabilidade entre *softwares* e utilizadores. Daqui advém também a possibilidade de obter – continuamente – novas leituras do que se está a estudar, num processo rigoroso e interativo que se deseja o mais dinâmico e proveitoso possível para a produção do conhecimento e, por fim, possibilitar o desígnio da almejada comunicação/ponte entre academia e público em geral, uma disseminação mais “inteligível” do conhecimento desenvolvida partir do desenho.

¹⁰ “Digital Heritage”. Veja-se “Digital Heritage”, disponível em linha em: <<http://digitalheritage.pt/>>

¹¹ LABADI, Sophia et al. – **Heritage and the Sustainable Development Goals: Policy Guidance for Heritage and Development Actors**. Paris: ICOMOS.

¹² DENARD, Hugh (ed.), BOTELHO, Maria (trad.) & DIAS, Ricardo. (trad.) – **Carta de Londres: para a visualização computadorizada do património cultural: versão 2.1.**, 2014.

Considerações finais

Num contributo que se pretende poder concorrer para o estudo, interpretação e gestão dos bens patrimoniais, a materialização digital da plataforma surge, não apenas como consequência da produção de uma extensa quantidade de matéria interpretativa de componente visual¹³ sobre um conjunto patrimonial na cidade do Porto, mas também como processo de organização sistemática e crítica desse conhecimento produzido, promovendo e assegurando estratégias para a sua acessibilidade na afirmação dos territórios da democracia cultural, conforme preconizado na Carta de Porto Santo¹⁴. Assim, ao procurar dar resposta à exigência de organizar os conteúdos de forma estruturada e operativa, a plataforma deverá também ser entendida como elemento que permita refletir acerca do seu próprio contributo para uma sistematização do material recolhido e para a elaboração de novos conteúdos e produtos culturais em torno do nosso pretexto de investigação: o antigo complexo conventual de Monchique e o seu lugar. Esta ação deverá igualmente ser complementada, como vimos, com uma ponderação sobre a necessidade de garantir a sustentabilidade do conhecimento a longo prazo e com uma reflexão em torno da premência de melhorar o acesso ao Património Cultural, de uma forma geral.

Integrando uma reflexão mais ampla desenvolvida em torno do Desenho Digital e das novas abordagens e metodologias de investigação em História da Arte, com ênfase no Património Arquitetónico, a Plataforma Digital procurou também criar espaço para a indagação em torno do rigor intelectual e técnico e da solidez metodológica desta ação, desejando-se que a precisão usada nos métodos seja consequente em ações de estudo, interpretação e gestão dos bens patrimoniais. Estas questões são especialmente pertinentes nos dias de hoje, numa época em que assistimos a uma evolução constante do papel dos bens culturais na sociedade contemporânea, nomeadamente no que se relaciona com o crescimento do turismo cultural, com impacto nas problemáticas de investigação em Património Cultural, particularmente, no Património Arquitetónico e até Urbano.

No nosso caso específico, centrado no antigo complexo conventual da Madre de Deus de Monchique no Porto, os produtos criados com recurso à tecnologia de visualização computadorizada, nomeadamente os desenhos digitais que formulam hipóteses de leitura cronológica e de reconstituição tridimensional – trabalhando no campo da hipótese e da probabilidade – tornam imprescindível a afirmação do rigor científico em prol de um cabal esclarecimento entre facto e hipótese, criando condições para que o futuro utilizador o possa entender com clareza. Se há questões que são transversais a todos os produtos, outras irão variar consoante o tipo de produto final e, por inerência, com o método escolhido para o desenvolver e o suporte para o apresentar. Enquanto nalguns pontos se revelou essencial recorrer a instrumentos e escalas para aferição da evidência histórica e arqueológica – mas que pressupunha, ao mesmo tempo, o acesso a um

¹³ Neste contexto, “dados”, “matéria” e “conteúdos” são usados como sinónimos. Apontamos, contudo, para a investigação que desenvolvemos, em que se entende, numa leitura sintética: “informação” como compreensão e análise dos “dados” contextualmente e “conhecimento” como a atribuição de um significado à “informação”.

¹⁴ CONSELHO DA EUROPA – Carta de Porto Santo “A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia”, 2021.

código que nos permitisse interpretá-los –, noutros casos, os próprios desenhos falavam por si, sendo, na sua essência, autoexplicativos e sem necessidade de elementos complementares para a sua cabal interpretação.

A Plataforma Digital deve, no entanto, ser encarada como um “resultado possível”, uma vez que o digital apresenta possibilidades de exploração praticamente ilimitadas, quer de meios, quer de recursos. Falamos de soluções que recorrem à Realidade Aumentada e à Realidade Virtual, por exemplo, mas também à possibilidade de instalação de material interpretativo no próprio local (neste caso nas instalações do antigo complexo conventual de Monchique) ou na sua proximidade (por exemplo, em espaço destinado à interpretação das antigas estruturas conventuais da cidade do Porto, da qual Monchique seria um dos casos de estudo), como os ecrãs *touch*, ou a colocação de *QR Codes* com acesso a conteúdo interativo, só para dar alguns exemplos, que nos podem efetivamente levar a equacionar a pertinência de criação de um centro interpretativo no lugar. Como sabemos, este tipo de solução, pela possibilidade de aproximação intuitiva e dinâmica, tem vindo a conhecer uma grande implementação com casos bem-sucedidos por todo o país. Mais uma vez, esta constatação deverá ser encarada como oportunidade, na leitura de possibilidades de desenvolvimento futuro.

Com a disponibilização *online* da Plataforma Digital abre-se um novo campo de possibilidades para o estudo, compreensão, interpretação, preservação e gestão do Património Cultural. Cumprindo o Princípio de Acesso, conforme definido na Carta de Londres¹⁵, é garantida da acessibilidade dos seus conteúdos à comunidade científica e para lá desta, enquanto contributo para a sua Herança Cultural Digital e no alargamento do espaço da Democracia Cultural aos territórios do Digital. Relativamente a desenvolvimentos futuros, é verdadeiramente vasto e rico o campo de futuras aplicações.



Figura 1 – Captura de ecrã da página inicial da Plataforma Digital. Elaborado pelo autor, 2021.

¹⁵ DENARD, Hugh (ed.), BOTELHO, Maria (trad.) & DIAS, Ricardo. (trad.) – **Carta de Londres: para a visualização computadorizada do património cultural: versão 2.1.**, 2014.



Figura 2 – Logótipo da marca “Digital Heritage”. Elaborado por João Martins, 2021.

Bibliografia

AAVV – **The Seville Charter/ Seville Principles**. Disponível em linha em: <http://smartheritage.com/seville-principles/seville-principles>.

CHOAY, Françoise – **Património e Mundialização**. Évora: Casa do Sul Editora: Centro História da Arte da Universidade de Évora, 2006.

CONSELHO DA EUROPA – **Carta de Porto Santo “A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia”**, 2021.

CONSELHO E PARLAMENTO EUROPEU – **Horizonte Europa, Pilar II, Cluster 2**, 2021. Disponível em linha em: <<https://pq-ue.ani.pt/h-europa/>>.

CRUZ, Tiago – **Património e Desenho Digital. Metodologias e abordagens aplicadas ao convento de Monchique no Porto (a ruína, o demolido e o transformado)**. Porto: FLUP, 2022. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património – especialização em História da Arte, orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Botelho (FLUP) e pela Professora Doutora Teresa Cunha Ferreira (FAUP).

DENARD, Hugh (ed.), BOTELHO, Maria (trad.) & DIAS, Ricardo. (trad.) – **Carta de Londres: para a visualização computadorizada do património cultural: versão 2.1.**, 2014.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio – **Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios e normas**. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2018.

ICOMOS – **Carta ICOMOS para Interpretação e Apresentação de Sítios de Património Cultural**. Quebec (Canadá), 2007.

LABADI, Sophia et al. – **Heritage and the Sustainable Development Goals: Policy Guidance for Heritage and Development Actors**. Paris: ICOMOS.

Abordagens Historiográficas à Arquitectura do séc. XX. Notas em torno do lugar do sistema construtivo na(s) História(s) da Arquitectura Portuguesa.

Nuno Magalhães

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Dinâmia'cet-iul

nmagalhaes75@gmail.com

Paula André

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Dinâmia'cet-iul

paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo: Sem a pretensão de realizar um levantamento exaustivo, a análise disciplinar que levamos a cabo, partiu de um conjunto de obras que, nos últimos cinquenta anos, contribuíram para a construção de uma historiografia canónica portuguesa (1973-2015). A análise disciplinar a que foram submetidas, foi conduzida por três parâmetros, que nos chegam pela mão de uma matriz da tradição: *Firmitas, Utilitas e Venustas*, recorrendo assim, à relação de equilíbrio que patenteia a tríade vitruviana, de modo a avaliar o lugar que o sistema construtivo irá ocupar, nas análises que os historiadores, e os arquitetos, efetuaram à arquitetura portuguesa do século XX. A importância do sistema construtivo, no contexto das análises, que figuram no discurso patenteado pelas histórias da arquitetura, decorre de um carácter existencial, no tempo e no espaço, que garante uma profunda ligação à tradição. A possibilidade dessa componente existencial, ter sido desconsiderada, pelas histórias seleccionadas, poderá resultar de um pendor anti-histórico, que ainda persiste, na estrutura discursiva, de alguns textos que se debruçam sobre a arquitetura moderna. A análise que efectuámos, procura revelar tendências, que possam estar presentes, no processo evolutivo da historiografia da arquitetura portuguesa do século XX. A operacionalização de uma metodologia, simultaneamente qualitativa e quantitativa, teve em consideração, a maior, ou menor importância, que os historiadores e os arquitetos deram, a cada um dos parâmetros da tríade vitruviana, enquanto enfoques da análise que desenvolveram. A avaliação qualitativa das narrativas que seleccionámos, deu origem a um valor percentual, que procura demonstrar, quantitativamente, o peso que cada um dos parâmetros teve na análise historiográfica.

Palavras-chave: Historiografia, arquitetura portuguesa do século XX, análise disciplinar, tríade vitruviana, sistema construtivo

Abordagens Historiográficas à Arquitectura do séc. XX

A elaboração de uma investigação, que tenha por base, uma *revisão historiográfica*, implica, necessariamente, uma abordagem crítica sobre a mesma. Em contexto internacional, na adoção de uma postura crítica em relação à história da arquitetura do século XX, destacamos a análise que Marina Waisman dedicou ao processo historiográfico. O seu livro *La estructura histórica del entorno*¹, publicado em 1972, na sequência das primeiras reflexões, em contexto pós-moderno, revela-nos uma aproximação à realidade, que busca uma nova estrutura, uma nova forma de fazer história, onde os conceitos de abertura e flexibilidade, irão substituir a rigidez do objeto arquitetónico. O conceito de estrutura, a que recorre, está mais próximo de valores essenciais ou orgânicos da arquitetura, do que, propriamente, da sua ossatura. Na sua perspetiva, a história da arquitetura terá de recorrer a “material histórico, livre de preconceitos e amplamente abrangente”², para se libertar da tipificação em que havia caído.

Em 1988, Maria Emilia Hernández Pezzi, irá efetuar uma análise³ que não irá debruçar-se sobre os factos relacionados com a arquitetura moderna. A sua investigação irá focar-se nas interpretações que historiadores, teóricos e críticos deram a esses mesmos factos. A revisão historiográfica que pôs em prática, confrontou-se com o facto, dos principais eventos do Movimento Moderno, terem ocorrido no mesmo momento em que surgiram as suas primeiras interpretações teóricas e históricas. A conjuntura de coexistência, que nos irá descrever, revela-nos uma profunda ligação, e envolvimento, entre história, teoria e prática. Na sua perspetiva, o material histórico poderá ter sido, muitas vezes manipulado, e distorcido, para influenciar a prática arquitetónica.

Em 1990, Marina Waisman irá retornar à historiografia, por via de duas variáveis essenciais: o espaço, e o tempo. O seu livro, *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latino-americanos*⁴, irá salientar a importância da história, enquanto ferramenta, no processo de conceção, em arquitetura. Na perspetiva de Ruth Zein, esta obra irá abrir “perspetivas muito claras para estabelecer uma base conceptual teórica necessária para estudos e pesquisas em arquitetura em sentido amplo, coisa que não fazem apenas historiadores e teóricos. Nós os arquitetos também o fazemos enquanto fazemos arquitetura em todas as suas formulações, projetuais e não projetuais”. No entender de Ruth Zein, esta obra nunca irá perder de vista que “a arquitetura é (...), antes de tudo, uma prática. E que seus objetos de reflexão vêm da realidade, e que a realidade em qualquer momento tem prioridade hierárquica e valor de referência sobre qualquer reflexão teórica”⁵.

¹ WAISMAN, Marina – **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

² GOYTIA, Noemí - **La estructura histórica del entorno**, In MOISSET, Inés - Marina Waisman: Reinventar la crítica. 1.ª Edição - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inés Moisset de Espanes, 2018, p. 29..

³ PEZZI, María Emilia Hernández - **Historiografía de la arquitectura moderna**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte, Tesis doctoral, 1988.

⁴ WAISMAN, Marina - **El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos**. Bogotá: Escala, 1990.

⁵ ZEIN, Ruth - El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos, In MOISSET, Inés - **Marina Waisman: Reinventar la crítica**. 1.ª Edição - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inés Moisset de Espanes, 2018.p. 37

Em 1999, irá surgir uma obra seminal, em torno da *historiografía da arquitetura moderna*. O autor dessa importante contribuição científica, Panayotis Tournikiotis⁶, irá declarar que a escrita, terá exercido, desde sempre, uma poderosa influência na arquitetura. Na sua perspectiva, o estudo da arquitetura moderna, não pode separar-se do fascínio exercido por textos que tentaram explicar a ideia de uma nova arquitetura, numa nova sociedade. As histórias que irá submeter à análise, tendem a ser escritas, por forma a que o início das mesmas, funcione como uma espécie de representação, ou legitimação, da contemporaneidade. O autor irá analisar o processo discursivo, que constrói os objetos das histórias, que ajuda a concretizar. A análise que operacionaliza, desconstrói o conceito de modernidade, através da sua própria historiografia. Para concretizar esse objetivo, irá analisar as fontes escritas entre o final dos anos vinte e o final dos anos sessenta, períodos onde irá identificar as histórias da génese, do triunfo e do declínio do *Movimento Moderno*. O critério que utilizou para selecionar os textos que compõem o corpus do seu estudo⁷, tem por base o contributo dos mesmos, na formação da percepção coletiva da arquitetura moderna. Panayotis Tournikiotis irá reconhecer a existência, em simultâneo, de um conjunto de narrativas, cuja diversidade de posições, decorre de diferentes crenças sobre sociedade, história e arquitetura, mas que, acabam por tratar o mesmo objeto, a arquitetura moderna. Na sua perspectiva, existem, portanto, vários movimentos modernos. As diferenças a que se refere, surgem das definições de arquitetura moderna, e de modernismo em geral, pois dependem de pessoas, de projetos e de ideias que os historiadores decidem chamar de moderno. A importância desta obra de Panayotis Tournikiotis, no âmbito da investigação em arquitetura, veio a repercutir-se, num renovado interesse pela análise das histórias da arquitetura moderna. O interesse, que, inicialmente, se restringia à arquitetura moderna, tem vindo a alargar o número de enfoques, e a incidir sobre a estrutura analítica das obras de referência.

Uma das repercussões da obra de Panayotis Tournikiotis, surgiu cinco anos após a sua publicação, pela mão da historiadora Maria Garibay⁸. O estudo que leva a cabo, procura expor o ponto de vista do arquiteto, na abordagem historiográfica. A concretização desse objetivo irá passar pela tradução da *historiografía da arquitetura moderna*, de Panayotis Tournikiotis, e por um ensaio introdutório sobre a mesma. A tradução, e o ensaio que desenvolve, disponibilizam uma análise de grande utilidade para arquitetos interessados em história, ou para historiadores interessados em arquitetura. A sua investigação, além de contribuir para o entendimento desta obra de referência, lança pistas sobre o modo como atualmente se estão a desenvolver as investigações em arquitetura.

Em 2006, Dana Arnold coordena uma compilação de textos, em torno da historiografia da arquitetura, que não se limita a uma única linha de investigação, pois irá refletir sobre o atual estado da disciplina, olhando para as mudanças que ocorreram no amplo campo da pluralidade metodológica, teórica e geográfica. Esta antologia, reúne um conjunto de contribuições científicas apresentadas numa conferência, cujo objetivo, era

⁶ PANAYOTIS, Tournikiotis - **The Historiography of Modern Architecture**. The MIT Press, 1999

⁷ Tournikiotis concentra-se num grupo de livros dos principais historiadores do século XX: Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Henry-Russell Hitchcock, Reyner Banham, Peter Collins e Manfredo Tafuri.

⁸ GARIBAY, Maria Lizbeth Aguilera – **La historiografía de la arquitectura de Panayotis Tornikiotis. Ensayo introductorio y traducción**. Mexico: Universidade Ibero Americana. Tese submetida para obtenção de grau de Mestre em História, 2004.

“explorar as tensões entre os métodos e abordagens da história, arqueologia e história da arquitetura, procurando o caráter distintivo de cada campo de investigação, assim como os pontos de convergência”⁹. No *prefácio* desta obra, Dana Arnold, irá chamar-nos à atenção para o facto dos livros de história da arquitetura, estarem “cheios de eventos do passado que são apresentados como parte de um movimento contínuo de melhoria, ou como histórias, sobre grandes homens, ou como épocas que se destacam das outras. A junção de duas vertentes autónomas, arquitetura, e forças da história, permite-nos observar, como a história reordena a experiência visual, para nos dar uma história da arquitetura”¹⁰. Na sua abordagem à especificidade da análise historiográfica da arquitetura, Dana Arnold, irá chamar-nos à atenção para o facto das “informações sobre as técnicas de construção utilizadas, nos poderem ajudar a apreciar ainda mais as capacidades do arquiteto. (...) A história de um edifício, está contida dentro de si mesmo”¹¹. Na perspectiva desta autora, o edifício constitui o arquivo primário por excelência. No âmbito desta reflexão inicial, Dana Arnold, irá sugerir “que se volte a questão de cabeça para baixo, e se coloque a arquitetura no comando, por assim dizer. Ao usar a arquitetura como ponto de partida, podemos ver os fios complexos e entrelaçados, que compõem a história da arquitetura. Isso implica que a história da arquitetura seja um assunto, ou campo académico de investigação, por direito próprio, e não o resultado das regras de uma disciplina – história – aplicadas a outra – arquitetura”¹². No contexto desta introdução, Dana Arnold irá sublinhar a importância do cânone, enquanto instrumento regulador da “nossa compreensão e interpretação das evidências”¹³. Na sua perspectiva, os “arquitetos e os edifícios que contribuem para a constituição do cânone, são geralmente vistos, como sendo da mais alta qualidade”. Nesta sua interpretação, o cânone¹⁴ desempenha um papel importante na institucionalização da arquitetura, uma vez que as novas obras podem ser julgadas em função das suas regras. O *prefácio* de Dana Arnold, irá fazer referência ainda, aos dois principais tipos de narrativa que são utilizados pela história da arquitetura: “a narrativa do estilo e a narrativa do autor (arquiteto)”¹⁵. A coletânea, *Rethinking Architectural Historiography*, está dividida em três secções. A primeira parte começa por reconfigurar os limites fundacionais e contemporâneos da história da arquitetura, em relação a outros campos, como a história da arte e a arqueologia. A reflexão que o capítulo seguinte irá apresentar, envolve-se criticamente com as histórias do passado, e do presente, para nos revelar suposições, preconceitos, e vazios, na história da arquitetura. A conclusão desta antologia irá estabelecer-se por via da exploração das possibilidades oferecidas por novas perspectivas críticas, reenquadrando a disciplina à luz de novos parâmetros e problemáticas.

⁹ ARNOLD, Dana; ALTAN ERGUT, Elvan; TURAN OZKAYA, Belgin - **Rethinking Architectural Historiography**, Abingdon: Routledge, 2006. p. 17

¹⁰ Ibidem, p. 17

¹¹ Ibidem, p. 14

¹² Ibidem, p. 16

¹³ Ibidem, p. 16

¹⁴ “o cânone, (...) constitui um meio de impor relações hierárquicas, em grupos de objetos que geralmente favorece o gênio individual, e a ideia de “obra-prima”. Além disso, o cânone promove a ideia de que certos objetos culturais, ou estilos de arquitetura, têm maior valor histórico (...) do que outros”. Ibidem, p. 16

¹⁵ Ibidem, p. 16

Em 2010, Andrew Leach¹⁶ irá apresentar-nos uma obra, cuja análise irá debruçar-se sobre *O que é a história da arquitetura?*. O autor começa por referir, que a sua abordagem constitui uma introdução às questões conceptuais, com que se debatem aqueles que escrevem histórias da arquitetura, e que estudam o trabalho dos historiadores da arquitetura. A obra, *What is Architectural History?*, apresenta algumas das questões-chave que moldaram a forma como o conhecimento histórico da arquitetura foi formado, reunido e disseminado ao longo do último século. Andrew Leach, irá assumir a pretensão de fazer uma historiografia da arquitetura, baseada num inquérito ao passado, cujo foco, se encontra na “utilidade que poderá ter, para aqueles que fazem arquitetura”¹⁷. Andrew Leach, irá chamar à atenção para o facto de não existir “uma definição fixa, trans-histórica, trans-geográfica, de arquitetura, sobre a qual os historiadores possam fazer histórias. A maior parte da história da arquitetura, aplica os termos “arquiteto” e “arquitetura” de modo anacrónico”¹⁸. No seu entender, a “história da arquitetura é sempre moldada, de uma forma ou de outra, por uma teoria da história e da historiografia, que determina o alcance histórico e o conteúdo da arquitetura, como profissão, disciplina, arte, ofício, ciência ou técnica”¹⁹. Na perspetiva de Andrew Leach, “os grandes edifícios da Arquitetura Ocidental, (...) enquanto cânones, (...) cumprem uma função importante naquelas histórias da arquitetura, escritas (...) para um público profissional”. No seu entender, “cada história escrita para arquitetos, descreve um reservatório de “arquitetura”, no qual é definido o âmbito, e os termos, dentro dos quais um leitor atual pode relacionar-se com o seu passado intelectual, profissional, artístico e técnico”²⁰.

A análise que Ricardo Malagón Gutiérrez²¹ irá efetuar em 2010, às histórias da arquitetura moderna, irá incidir sobre o processo, que, no seu entender, conduziu à validação política, social, cultural, e estética da mesma. A relação operativa, entre crítica e história da arquitetura, é aferida a partir da obra de Sigfried Giedion, para comprovar que se trata de uma construção historiográfica, em que o discurso e a política, irão convergir.

Em 2011, Ángel Isac Martínez de Carvajal²², irá estudar um conjunto de *Modelos historiográficos*, que, no seu ponto de vista, terão marcado a *história da arquitetura do século XX*. Na apresentação das linhas mestras, que terão caracterizado, o modo como a arquitetura desse período, foi relatada, irá salientar, os indistintos limites, entre história e crítica, e a dupla condição, de historiador e de crítico. A perspetiva que nos irá apresentar, da evolução do processo historiográfico, e da crítica arquitetónica, no século XX, irá recorrer a um conjunto de autores que, na sua análise, correspondem aos mais significativos, no contexto das cinco etapas que define: a fundadora, enquanto visão canónica do Movimento Moderno; a que, no segundo pós-guerra, enquadra o revisionismo organicista, por via de Bruno Zevi; a que, nos anos sessenta, ensaia uma

¹⁶ LEACH, Andrew - **What is Architectural History?** Polity Press, Cambridge, 2010

¹⁷ Ibidem, p. 4

¹⁸ Ibidem, p. 18

¹⁹ Ibidem, p. 18

²⁰ Ibidem, p. 19

²¹ GUTIÉRREZ, Ricardo Malagón - La historiografía de la arquitectura moderna: un proyecto político - discursivo de la arquitectura. In: GUTIÉRREZ, Ricardo Malagón - **La experiencia de la arquitectura en el proyecto y el objeto**. Primera Edition. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2010. pp. 59-115

²² CARVAJAL, Ángel Isac Martínez de - A história da arquitetura do século 20. Modelos historiográficos. In: IBÁÑEZ, María Pilar Biel (coord.) - **Lições dos mestres: abordagem histórico-crítica aos grandes historiadores da arquitetura espanhola**. 2011, pp. 35-58

espécie de reequilíbrio, relativamente às etapas anteriores; a que reúne as reflexões dos militantes mais críticos do pós-modernismo, e, por fim, a que decorre do colapso prematuro, ou descrédito, da perspectiva pós-moderna.

Em 2014, Marcarena de la Vega de Leon²³, irá debruçar-se sobre *Historiografía da Arquitetura Moderna* de Panayotis Tournikiotis, para avaliar, até que ponto, a sua análise, não terá projetado, o caminho que a historiografia da arquitetura moderna viria a seguir no futuro. A questão que coloca, é estruturada a partir de um conjunto de reflexões, do próprio Panayotis Tournikiotis, que, alertam, repetidamente, para o facto das histórias que analisa, apresentarem a arquitetura moderna como um dos principais recursos da arquitetura do presente, ou até, do futuro. A revisitação que é efetuada à obra de Tournikiotis, recorre a um conjunto de obras, que, depois desta, voltaram a analisar, as histórias que se haviam dedicado à arquitetura moderna. A análise dessas obras, contribuiu, assim, para a avaliação do impacto do estudo de Panayotis Tournikiotis, em investigações posteriores.

A *historiografía da arquitetura contemporânea*, que Hernán Lamedo Luna²⁴ elabora, em 2017, recorre a quatro historiadores, para caracterizar um conjunto de etapas. A primeira será representada por Bruno Zevi e pela *história da arquitetura moderna*, publicada em 1950, cujas divergências, em relação ao Movimento Moderno, irão promover a arquitetura orgânica e o questionamento das sucessões cronológicas anteriores. A segunda fase está associada a Manfredo Tafuri, e à *crítica operativa*, que, em seu entender, decorre de histórias de arquitetura comprometidas com tendências de projeto. O terceiro ciclo reúne as histórias da arquitetura pós-moderna, em torno de Charles Jencks autor que menospreza a arquitetura moderna, e arquitetos tão relevantes como Mies Van der Rohe ou Walter Gropius. O quarto ciclo enquadra uma revalorização do moderno, por via dos escritos de Kenneth Frampton, autor da *História Crítica da Arquitetura Moderna*, e de um conceito de regionalismo crítico, que irá associar a arquitetura moderna aos valores locais.

A *historiografía da arquitetura moderna latino-americana*, consubstanciada, em 2017, pela dissertação de mestrado, de Ruben García Miranda²⁵, irá cruzar a perspectiva dos autores *latino-americanos*, com os relatos, que, ao longo do século XX, surgiram pela mão de autores estrangeiros. As *histórias da arquitetura moderna, latino-americanas, e internacionais*, são abordadas em paralelo, e analisadas à luz de três parâmetros: enfoques, estrutura discursiva, e protagonistas. A análise empreendida, procura entender, por via de uma relação, entre discurso histórico, e prática arquitetónica, o lugar que a *arquitetura moderna latino-americana* ocupou, na história oficial da arquitetura moderna.

Em 2018 o contributo para a historiografia da arquitetura moderna, da tese de doutoramento de Daniela Arias Laurino²⁶, nasce da perceção de uma carência de

²³ DE LA VEGA DE LEON, Marcarena - **The Historiography of Modern Architecture: Twenty-five Years Later**. Athens: [s.n.]. ATINER'S Conference Paper Series, 2014.

²⁴ LUNA, Hernán Lamedo - **Cuatro historiadores, cuatro aproximaciones a la historia de la arquitectura contemporánea: Zevi, Tafuri, Jencks y Frampton**. Caracas: Trienal de Investigacion FAU 2017, História y patrimonio, 2017.

²⁵ MIRANDA, Ruben García - **Historiografía de la Arquitectura Moderna. El caso latino-americano**. Uruguai: Dissertação de Mestrado em Arquitectura, presentada a Faculdade de Arquitectura de la Universidad URT Uruguay, Faculdade de Arquitectura. 2017

²⁶ LAURINO, Daniela Arias - **La construcción del relato arquitectónico y las arquitectas de la modernidade. un análisis feminista de la historiografía**. Barcelona: Universitat Politècnica de

referências femininas, no imaginário coletivo da modernidade internacional. A sua intuição será validada através de uma pesquisa que irá revelar os mecanismos historiográficos que omitiram as contribuições das mulheres arquitetas, nas décadas de 20, 30 e 40, do século XX. No seu entender, terão sido esses mecanismos que acabaram por consolidar uma espécie de crença, de que as mulheres arquitetas, não fizeram parte da modernidade, ou que as suas contribuições, não foram suficientemente notáveis para serem publicadas.

Em 2020, Ruth Zein²⁷ irá propor uma abordagem metodológica, cujo intuito, é revelar a existência de um cânone, nas histórias da arquitetura moderna brasileira. Para alcançar esse objetivo, irá considerar, de um modo quantitativo e qualitativo, as obras que as histórias consagradas mencionam, no período considerado pelas mesmas. A reflexão crítica que a autora nos propõe, em torno da estrutura metodológica do cânone, auxilia-nos na compreensão dos mecanismos, que concedem um *status canónico* a edifícios, a fatos, e a autores. A abordagem metodológica que adota, além de constituir um ponto de partida, para a confirmação da existência de um cânone, nas histórias da arquitetura moderna brasileira, procura estimular uma mudança, no campo da investigação em arquitetura, que contemple os vazios que esse cânone, indiretamente define. Um ano depois de publicar *o vazio significativo do cânon*, Ruth Zein²⁸ irá coordenar uma antologia, que reúne um conjunto de *Revisões historiográficas*, efetuadas às histórias da arquitetura moderna brasileira. Os métodos quantitativos, que conduziram as investigações, que figuram nesta compilação, ao contribuírem para o surgimento de diferentes modos de abordar, a *revisão historiográfica*, abrem caminho, para novas linhas de investigação, em arquitetura, e em história da arquitetura. A publicação organizada por Ruth Zein, irá chamar à atenção, para o simbiótico processo em que funcionava a produção arquitetónica, e a avaliação histórica, no Brasil do século XX. Os contributos que figuram nesta antologia, irão focar-se, maioritariamente, na hipótese do cânone dos edifícios modernos brasileiros, terem seguido, um padrão que os historiadores moldaram, a partir da evolução do Movimento Moderno, em contexto Europeu e Norte-americano. As revisões historiográficas que constam nesta publicação, revelam-nos, ironicamente, que o Movimento Moderno, em cisão supostamente inovadora com o passado, acabou por se tornar numa referência, ou numa tradição, que os próprios historiadores legaram para a arquitetura do presente.

Em contexto nacional seleccionámos duas obras, cuja importância, decorre, da *abordagem crítica*, que conduziu a análise efetuada às histórias da arquitetura portuguesa do século XX. A revisão que Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso²⁹ efetuam, em 2012, à *historiografia do Movimento Moderno em Portugal*, é um dos exemplos dessa *abordagem crítica*. A revisão historiográfica que empreenderam, decorreu da carência de informação que encontraram, quando deram início, em 2010, ao levantamento sistemático da informação disponível sobre o Inquérito à *Arquitectura*

Catalunya, Tesi doctoral, UPC, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, 2018.

²⁷ ZEIN, Ruth Verde - O vazio significativo do cânon. **V!RUS**, São Carlos, n.º 20, 2020.

²⁸ ZEIN, Ruth Verde – **Revisões historiográficas: Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021

²⁹ MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra – O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal. In: **Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França** - Sessões Simultâneas (2ª edição revista e aumentada). Lisboa: APHA. 2015, p. 535-546

Popular em Portugal. A análise que efetuaram às narrativas históricas que se debruçam sobre o tema, revela-nos um *Inquérito* que, na realidade, foi muito pouco estudado. O seu conhecimento reduziu-se a poucas leituras, sucessivamente repetidas e apropriadas, e sem evolução.

A contribuição de Maria Margarida Ucha³⁰, *para uma historiografia da arquitetura portuguesa*, decorre de uma postura crítica, que irá guiar, em permanência, uma investigação que partiu das narrativas históricas de José Manuel Fernandes, e de Pedro Vieira de Almeida, para aprofundar os conceitos, *Português Suave*, e *Arquitetura Doce*. Os conceitos, que estes autores, desenvolveram em separado, são analisados, enquanto leituras historiográficas distintas, no contexto da produção arquitetónica portuguesa do segundo quartel do século XX.

O interesse, que a investigação em arquitetura, tem revelado pelas revisões historiográficas, tanto em contexto internacional, como em Portugal, tem surgido pela mão de abordagens críticas, que, além de introduzirem novos enfoques, passaram a incorporar processos, que operacionalizam, uma desconstrução das estruturas historiográficas firmadas. A abordagem crítica que adoptámos nesta revisão, contribuiu com um descerramento do olhar, que nos aproximou de valores existenciais da arquitetura, e da sua praxis. A alteração de posicionamento do olhar, traduziu-se numa ação de descontaminação, cujo sentido pragmático, acabou por nos afastar de valores de carácter abstrato e teórico.

Uma matriz de análise disciplinar: a tríade vitruviana

A intenção de submeter a arquitetura portuguesa do século XX, a uma análise, que a aproximasse das estruturas arquiteturais da disciplina, conduziu-nos a um conjunto de parâmetros, que nos chegaram por via da sua própria tradição.

Uma “reflexão dirigida exclusivamente a problemas arquitetónicos”, é algo que, no entender de Marina Waisman, remonta ao tempo em “que se começou a escrever sobre arquitetura, fundamentalmente, desde Vitruvius”³¹. Os parâmetros da tríade vitruviana, constituem, na perspetiva de Marina Waisman, “aspectos concretos da produção arquitetónica”³². Na análise de Ruben García Miranda, *Firmitas, Utilitas e Venustas*, enquanto parâmetros que integram uma primeira categoria de análise, “são intrínsecos e inseparáveis da obra arquitetónica”³³. Os três parâmetros que utilizamos nesta revisão, são, na perspetiva de Marina Waisman, “os mais antigos dentro do estudo histórico e teórico da disciplina”³⁴. A importância destes valores da tradição, no contexto de uma análise crítica à historiografia da arquitetura portuguesa do século XX, está no facto dos “três aspectos que Vitruvius proclamou, como igualmente importantes, não serem

³⁰ UCHA, Maria Margarida Perdigo Festas Mariño - “Português Suave” e “Arquitetura Doce”: **contributos para uma historiografia da arquitetura portuguesa**. Lisboa: ISCTE, 2015. Dissertação de mestrado

³¹ WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013, p. 22

³² WAISMAN, Marina – **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985. p. 61

³³ MIRANDA, Ruben García - **Historiografía de la Arquitectura Moderna. El caso latino-americano**. Uruguai: Faculdade de Arquitectura de la Universidad URT Uruguay, 2017. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. p. 16.

³⁴ WAISMAN, Marina – **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985. p. 61

considerados de um modo equilibrado em todas as histórias da arquitetura moderna; em alguns casos a balança pende a favor de um ou de outro, enquanto em alguns nem são considerados como parâmetros de estudo da obra”³⁵. O desequilíbrio a que Ruben García Miranda se referiu, resulta do facto de, nas “últimas duas décadas do século XIX e início do século XX, na Europa de língua alemã, ter ocorrido uma grande transformação nos métodos da história da arte que inclinou a balança para a consideração de aspetos formais, colocando a perceção em destaque no contexto da interpretação”³⁶. Nesse sentido, Marcarena De la Vega de Leon, recorda que os primeiros historiadores da arquitetura moderna, enquanto historiadores da arte, “focaram a sua atenção na aparência, na perceção visual, na estética”. A reintegração, deliberadamente assumida, dos valores da tríade vitruviana, no início do século XX, por parte daqueles, cuja tarefa, foi definir a “natureza especial da arquitetura moderna”, acaba por se tornar, de algum modo, “a desculpa perfeita” para a menor importância que, efetivamente, “os historiadores deram à função e à construção”³⁷.

Na perspetiva de Marina Waisman, os “valores inamovíveis da arquitetura” que a tríade vitruviana representou, ao longo de anos, foram, inclusivamente, “desconhecidos ou negados, explicitamente, em diversos momentos da história”. A rejeição a que Marina Waisman se refere, terá tido particular incidência no século XX³⁸.

A relevância dos aspetos construtivos, na estruturação de uma das últimas histórias da arquitetura do século XIX, escrita por Auguste Choisy, contrasta com desinteresse que as narrativas subsequentes começaram a revelar por esta componente.

A importância do *sistema construtivo*, na análise historiográfica da arquitetura, decorre de um *caráter existencial*, no tempo e no espaço, que lhe garante uma profunda ligação à tradição. A possibilidade dessa *componente existencial*, ter sido desconsiderada, pela historiografia em análise, poderá resultar de um pendor anti-histórico, que ainda persiste, na estrutura discursiva de alguns textos que abordam a arquitetura moderna.

Assim sendo, e partindo da necessidade de recuperar o equilíbrio que a tradição pode introduzir numa análise que se deixou contaminar, em certa medida, pelos valores da estética, elegeu-se o enfoque que, no seio dos valores da tríade vitruviana, poderia introduzir objetividade e pragmatismo à análise dos objetos arquitetónicos. O sistema construtivo permite combater a perda de proximidade na arquitetura, e equilibra a primazia despertada pela imagem. No entendimento de Kenneth Frampton, o seu valor tectónico, em equilíbrio ético com os restantes componentes da arquitetura, trará, sem

³⁵ MIRANDA, Ruben García - **Historiografía de la Arquitectura Moderna. El caso latino-americano**. Uruguai: Faculdade de Arquitetura de la Universidad URT Uruguay, 2017. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. p. 17.

³⁶ Ibidem. p. 17.

³⁷ LEON, Marcarena de la Vega de - **The Historiography of Modern Architecture: Twenty-five Years Later**. Athens: [s.n.]. ATINER'S Conference Paper Series, 2014. p. 5.

³⁸ “Ao longo de muitos anos a tríade vitruviana – *firmitas utilitas e venustas* – pareceu representar valores inamovíveis da arquitetura. No entanto, todos eles foram desconhecidos ou negados explicitamente em diversos momentos da história. No século XX, em particular, foi negado o valor da beleza – na “linha dura” do movimento moderno, no brutalismo, na década de 1960; também no século anterior, estimulou-se a “feiura” na arquitetura, como signo do ascetismo. O conceito de solidez estrutural (*firmitas*), que implicava permanência no tempo e no espaço, foi menosprezado na década de 1960, quando a mudança e flexibilidade erigiram-se como valores fundamentais. O valor da funcionalidade (*utilitas*) foi explicitamente recusado por várias correntes na década de 1970 – a *tendenza*, o pós-modernismo, o neoclassicismo”. In: WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013. p. 41-42

dogmatismo, “o arquiteto de volta à poética da construção”³⁹. Desse modo poderá transcender a mera aparência técnica, ou cenográfica, que se observa, por vezes, em algumas propostas que têm surgido nos territórios da contemporaneidade.

A reflexão que propomos, recorre a uma das lições de Marina Waisman, e parte, assim, das circunstâncias do presente, “para compreender e aproveitar em toda a sua riqueza as lições do passado, sem cair em estereis repetições”⁴⁰.

Crítérios de seleção das obras de referência e metodologia de análise

No contexto deste ensaio, a revisão historiográfica posta em prática por Ruth Zein, foi conceptualmente inspiradora. Na abordagem crítica que adotou, o modo como definiu os critérios de seleção da amostra, e o tipo de metodologia, contribuíram para a estruturação da abordagem que utilizámos.

O foco da revisão que levámos a cabo, não incidiu, porém, sobre edifícios, ou sobre arquitetos, que tenham participado, enquanto protagonistas fundamentais, na formação das “estruturas canónicas” das obras de referência. A nossa abordagem incide sobre o modo como a historiografia analisou as características que decorrem das estruturas essenciais da arquitetura. Os parâmetros que orientaram a escolha das obras a rever, e a metodologia de análise, apesar de decorrem do “momento subjetivo”, que, naturalmente, conduz este tipo de tarefa, não se traduziu numa seleção “arbitrária ou caprichosa”. O estudo decorreu, assim, do que Marina Waisman designa, por “uma visão particular da realidade histórica, enraizada na própria realidade”⁴¹.

A amostra que submetemos à análise, reúne nove monografias, três contribuições em monografias, um catálogo de exposição, e um artigo de uma publicação em série, que facilmente podemos encontrar em bibliotecas públicas, ou nas bibliotecas das universidades portuguesas. A seleção procurou incluir, com o equilíbrio possível, narrativas abrangentes⁴² (no tempo e no espaço), centradas na análise de obras, ensaios de carácter conceptual e teórico⁴³, focados na relação entre modernidade e tradição, e

³⁹ FRAMPTON, Kenneth - Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In FOSTER, Hal - **The Anti-Aesthetic: Essays of Post-modern Culture**. Port Toesend (Washington): Bay Press, 1983. p. 27.

⁴⁰ WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013. p. 41.

⁴¹ WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013. p. 48.

⁴²

FRANÇA, José-Augusto - **A Arte em Portugal no século XX – 1911-1961**. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

PORTAS, Nuno - A evolução da arquitetura moderna em Portugal: uma interpretação. In BRUNO, Zevi - **História da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Arcádia, 1973. p. 687-746.

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel - A Arquitetura Moderna. In AAVV – **História da Arte em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Volume 14.

FERNANDEZ, Sérgio - **Percurso: Arquitectura portuguesa 1930-1974** (prefácio de Alexandre Alves Costa), Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1985.

BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana, WANG, Wilfried - **Portugal: Arquitectura do século XX**. München/New York/Frankfurt/Lisboa: Prestel. 1997.

⁴³

FERNANDES, José Manuel – **A Arquitectura**. In AAVV - Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Comissariado para a Europália 91, 1991.

análises que se dedicaram a períodos⁴⁴ particularmente marcantes, no percurso da arquitetura portuguesa do século XX. A constituição de uma amostra suficientemente representativa, implicou a congregação de um conjunto de narrativas, que, nos últimos cinquenta anos, contribuíram para a definição da especificidade cultural da arquitetura portuguesa do século XX, e, também, para a formação da *estrutura canónica da sua historiografia*.

A abordagem qualitativa que esteve na base desta pesquisa, poderá, no entanto, afastar-se, da imparcialidade e objetividade, que se exige a um trabalho desta natureza. Contudo, uma exigência dessa ordem, decorre, no entender de Marina Waisman, de “uma interpretação simplista da tarefa histórico-crítica”⁴⁵. O receio de ocorrer “uma interpretação arbitrária ou tendenciosa”⁴⁶, é algo que, na sua perspetiva, não se deverá colocar, uma vez que, para a cultura arquitetónica portuguesa, existe uma pauta de valores própria. Por outro lado, o facto de não existir “uma escala universal de valores”⁴⁷, implica, no entender Marina Waisman, a aceitação de um “certo grau de relativismo, ou subjetividade”⁴⁸. A objetividade absoluta obrigaría, na análise de Marina Waisman, “a existência de uma verdade única, de um único ponto de vista, o que, por sua vez, exigiria de um observador, não pertencer a este mundo”⁴⁹.

A demonstração qualitativa e quantitativa, de uma tendência, que possa estar presente, no processo evolutivo, da historiografia da arquitetura portuguesa do século XX, apesar de ter por base, uma análise textual, não terá necessariamente de resultar, numa interpretação equívoca. As limitações que a abordagem deste tipo poderá encerrar em si mesma, poderão cair por terra, “quando os resultados que organiza, permitem que deles sejam extraídos conhecimentos ou afirmações ainda não conhecidas, ou ainda não sistematizadas”⁵⁰. No entender de Ruth Zein, “o que realmente importa é o que dele se extrai e se divulga, para a apreciação dos demais”⁵¹. A operacionalização de uma

PINTO, Jorge Cruz - **Arquitetura Portuguesa: a Imagem de Caixa**. Lisboa: ACD Editores, 2009. Volume III.

RAMOS, Rui - **Modernidade Inquieta. Arquitectura e identidades em construção: desdobramento de um debate em português**. 1.ª Edição. Porto: Afrontamento, 2015.

TOUSSAINT, Michel - **Da arquitetura à teoria: teoria da arquitetura na primeira metade do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2012.

⁴⁴

BANDEIRINHA, José António - **Quinas vivas - Memória Descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996.

FERNANDES, José Manuel - **Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo**. 1.ª Edição. Lisboa: IPPAR, 2003.

GOMES, Paulo Varela - **Arquitetura, os últimos vinte cinco anos – Arquitetura Portuguesa do Século XX**. In PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 1995. Vol. 3, p. 547-591

PEREIRA, Nuno Teotónio, FERNANDES, José Manuel - **A arquitectura do fascismo em Portugal. Arquitectura**. Lisboa: 4ª Série, N.º 142 (jul. 1981), p. 38-49.

⁴⁵ WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013. p. 47.

⁴⁶ Ibidem. p. 47

⁴⁷ Ibidem. p. 47

⁴⁸ Ibidem. p. 47

⁴⁹ WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013.. p. 47

⁵⁰ ZEIN, Ruth Verde – **Revisões historiográficas: Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021. p. 24

⁵¹ Ibidem. p. 24

metodologia, simultaneamente qualitativa e quantitativa, teve em consideração, a maior, ou menor importância, que os historiadores e arquitetos deram, a cada um dos parâmetros da tríade vitruviana, enquanto enfoques historiográficos. A avaliação qualitativa de cada uma das narrativas, deu origem a um valor percentual, que procura demonstrar, quantitativamente, o peso que cada um dos parâmetros teve na análise historiográfica.

Os autores e as histórias da arquitetura portuguesa do século XX

O entendimento da evolução da historiografia, que procurámos levar a cabo, restringiu-se a um conjunto de obras e autores “canónicos”, com o risco, consciente, de excluir outros contributos, igualmente importantes. No conjunto das exclusões, irão constar, três livros onde Ana Tostões⁵² irá expor a investigação que tem dedicado à *Arquitetura Moderna Portuguesa*, uma publicação que se debruça sobre a produção portuguesa, entre os anos sessenta e os anos oitenta, da autoria de Nuno Portas e Manuel Mendes⁵³, uma narrativa onde José Manuel Fernandes⁵⁴ irá refletir, por via dos arquitetos do século XX, sobre o percurso, entre a tradição e a modernidade, e ainda, uma coletânea de ensaios, que Fátima Fernandes⁵⁵ e Michele Canatà, organizaram, em torno da arquitetura portuguesa, produzida entre 1991 e 2001.

O universo de obras, sobre o qual incidiu a nossa análise, revelou, em muitos dos casos, a preponderância de uma visão ideológica, que marcou, profundamente, os últimos vinte e cinco anos do século XX português. O conjunto selecionado, pôs em evidência, ainda, uma análise historiográfica, mais recente, cuja especificidade dos enfoques, decorre de leituras efetuadas por arquitetos. No contexto das obras que analisámos, a contribuição dos historiadores irá resumir-se à de José-Augusto França e à de Paulo Varela Gomes. No que diz respeito aos enfoques historiográficos, podemos destacar os que penderam para a análise crítica, os que se dedicaram a aspetos da teoria, e ainda, os que se debruçaram sobre “pistas”, para fundamentar a existência de uma identidade, enquanto estrutura primordial de uma cultura arquitetónica. Na primeira metade dos anos setenta, antes da revolução de 25 de abril de 1974, Nuno Portas, surge-nos enquanto defensor da tradição moderna, e José-Augusto França, historiador da arte, irá focar-se nos aspetos de uma expressão arquitetónica vinculada à cultura portuguesa. No início dos anos oitenta, no rescaldo da revolução, Nuno Teotónio Pereira, em coautoria com José Manuel Fernandes, publica um artigo, cuja análise da arquitetura do Estado Novo, deixa transparecer um confronto pessoal com o regime. Na segunda metade dessa década, Sérgio Fernández, publica uma pesquisa que é pautada por valores ideológicos,

⁵² TOSTÕES, Ana; COSTA, Sandra Vaz - *Arquitetura Moderna Portuguesa, 1920-1970*. 1.ª Edição. Lisboa: IPPAR, 2004

TOSTÕES, Ana - *Arquitetura Moderna e obra global a partir de 1900*. 1.ª Edição Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009

TOSTÕES, Ana - *A Idade Maior: cultura e tecnologia na arquitetura moderna portuguesa*. 1.ª Edição. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2015

⁵³ PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel - *Arquitetura Portuguesa Contemporânea: Anos Sessenta, anos Oitenta*. Porto: Fundação de Serralves, 1991

⁵⁴ FERNANDES, José Manuel - *Arquitectos do século XX: Da tradição à modernidade*. 1.ª Edição. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006

⁵⁵ FERNANDES, Fátima; CANATÀ, Michele - *Arquitetura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*. Porto: Edições ASA, 2001

associados à modernidade, e Pedro Vieira de Almeida, em parceria com José Manuel Fernandes (1953-), desenvolve uma análise crítica que se fundamenta em valores estruturais da tradição arquitetónica. No início dos anos noventa, José Manuel Fernandes, irá apresentar um ensaio que procura definir um quadro síntese de uma “cultura construída de raiz portuguesa”. Na análise panorâmica que efetua, em tempo longo, procura verificar as “constantes e características da arquitetura portuguesa”, por via do seu “carácter aberto” e aptidão construtiva. Na segunda metade dos anos noventa, Paulo Varela Gomes, irá produzir um “ensaio crítico” sobre a arquitetura portuguesa dos últimos vinte cinco anos do século XX, José António Bandeirinha, irá apresentar uma investigação que contribui para o entendimento do diálogo entre modernidade e identidade, e Ana Tostões, irá coordenar uma análise pautada pelos valores disciplinares da arquitetura. No arranque do novo século, José Manuel Fernandes, irá analisar, numa perspectiva não ideológica, a arquitetura produzida no período do Estado Novo. No final da primeira década do século XXI, Jorge Cruz Pinto, irá procurar encontrar invariantes de resistência e de transformação, na evolução dos modelos arquitetónicos da arquitetura portuguesa, e Michel Toussaint, irá seguir o movimento de consolidação disciplinar que se tem desenvolvido desde o século XIX, para contrariar a ideia de uma Arquitetura, enquanto conjunto de fazeres de autores isolados. Na segunda década do século XXI, Rui Ramos, na sua releitura da modernidade, irá procurar integrar a questão da identidade, enquanto estrutura de uma cultura, que conduz a arquitetura portuguesa do século XX.

Historiografia canónica portuguesa (1973-2015)

A evolução da arquitetura moderna em Portugal: uma interpretação, reúne uma investigação, da autoria do arquiteto Nuno Portas (1934-), que integra o segundo volume da *História da Arquitetura Moderna* de Bruno Zevi, publicada em 1973. O seu contributo, constitui uma reflexão pioneira, e uma crítica, que não se limita a uma simples descrição da evolução da arquitetura moderna em Portugal (desde meados do século XVIII até aos anos 60 do século XX). Porém, a narrativa, que inteligentemente classifica de interpretação, está imbuída do espírito revolucionário, que antecedeu a democracia instaurada em 1974. Esse espírito, é-nos revelado, de diversos modos, mas, particularmente, pelas inúmeras referências a Raul Lino (cerca de dez), arquiteto que o autor associa, a um certo conservadorismo reacionário, e ao regime ainda vigente, em 1973. Esta obra, que, em larga medida, faz a apologia dos valores da tradição moderna, descarta a possibilidade de ocorrerem ligações ou continuidades com o século XIX. A obra de Nuno Portas, recorre à expressão arquitetónica, à função, e ao sistema construtivo, enquanto parâmetros de análise historiográfica. No entanto, são aplicados, sem um critério constante, a uma obra, ou a um autor.

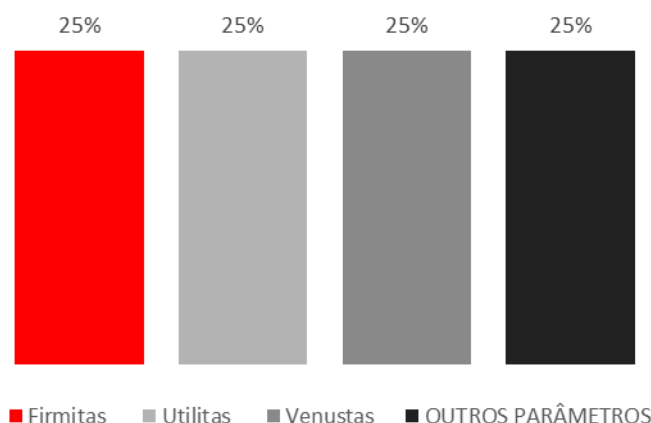


Gráfico 1 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Nuno Portas (1973)
- Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A arte em Portugal no século XX – 1911-1961, que o historiador e crítico José-Augusto França (1922-2021) nos propõe, já não defende uma perspetiva cronológica, mas uma convergência de leituras coexistentes, da arte e da história social. Nas entrelinhas da sua escrita, emerge uma arquitetura atenta à sua legitimação cultural e disciplinar, num tempo de mudança de paradigmas. Este retomar da tradição portuguesa, numa continuidade, entre erudito e popular, é parte da dinâmica, que, mais tarde, irá reequilibrar a cultura arquitetónica portuguesa. O contributo de França é determinante para um novo olhar sobre obras, arquitetos e promotores, ou seja, para um questionamento da identidade cultural portuguesa. Por outro lado, contribuiu também, para a clarificação do fim de um ciclo da arquitetura portuguesa, que, na transição para os anos 60, perdia a timidez e preparava os fundamentos da sua contemporaneidade. Nesta história da arte e da arquitetura, a função e o sistema construtivo, não são aspetos relevantes, na análise historiográfica. O seu foco passa pela expressão arquitetónica, enquanto reflexo de uma tradição arquitetónica, e de uma identidade cultural portuguesa.

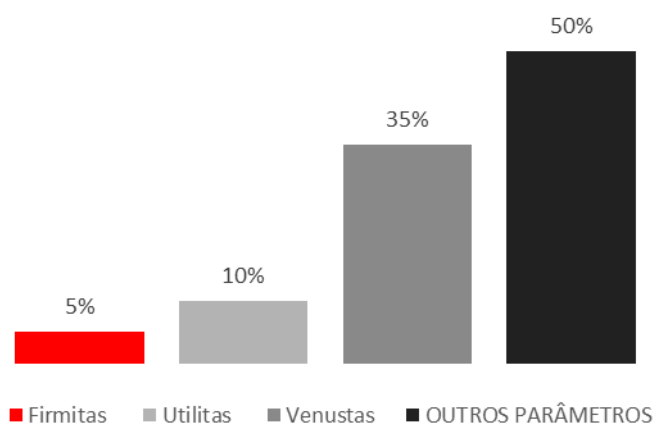


Gráfico 2 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de José-Augusto França (1974) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

O teor do artigo que Nuno Teotónio Pereira (1922-2016) elabora, sobre *A arquitectura do fascismo em Portugal*, em coautoria com José Manuel Fernandes (1953-), dispõe, à semelhança do que o “companheiro” Nuno Portas escreveu, de um pendor ideológico. O cariz político da narrativa, é imediatamente revelado no título, pela referência a uma

“arquitetura do fascismo”. A arquitetura que nos é descrita, apoia-se numa série de modelos formais específicos, cujo processo de formação, consolidação e aplicação, ocorre entre as décadas de 30 e 60. A sua evolução, demonstrada graficamente, está intimamente ligada ao regime. Este artigo refere, enquanto característica fundamental desta arquitetura, o espírito retrógrado em que a pesquisa formal se fundamenta, num raciocínio historicista estático, que olha para o passado, numa perspetiva acrítica e não renovadora. O tipo de análise que nos apresenta, restringe-se aos aspetos de uma expressão formal, vinculada à ideologia fascista. Nesse sentido, o ensaio recorre à expressão arquitetónica, enquanto principal parâmetro de análise historiográfica. Os aspetos funcionais e construtivos estão praticamente ausentes.

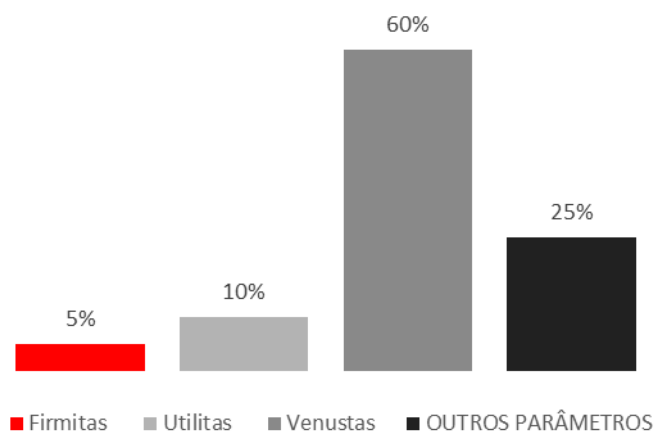


Gráfico 3 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Nuno Teotónio Pereira (1981) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A investigação que Sérgio Fernández (1937-) dedica à arquitetura portuguesa, é publicada em 1985, com o título *Percurso: Arquitectura Portuguesa, 1930/1974*. No início da narrativa que constrói, as escassas referências que efetua à arquitetura do início do século XX, responsabilizam, num juízo de pendor ideológico, a perlongada e negativa influência que a herança de Raúl Lino viria a ter, na arquitetura portuguesa. O período que inicia com a 2.^a guerra mundial, é marcado, no seu entender, pela crescente importância do papel da arquitetura, na clarificação dos valores estéticos que melhor se identificam com o poder. Nesse sentido, salienta que “o abandono da linguagem moderna, corresponderá à identificação de alguns, com a ideologia dominante”. O relato que nos apresenta sobre o primeiro congresso nacional de arquitetura, está carregado de alusões ideológicas, e refere, inclusivamente, as opções políticas, de alguns arquitetos que participaram no mesmo. No capítulo que encerra com o eclodir do 25 de abril de 1974, divide, numa clara clivagem ideológica, os arquitetos portugueses, em dois grupos: os que correspondiam às encomendas das grandes organizações, e os profissionais ligados a uma atuação individual, independente, e que usufruíam de reduzidos meios de apoio. A matriz ideológica que constrói, e encerra este manifesto, orienta um “percurso” pela arquitetura portuguesa, que busca por valores da modernidade, na expressão arquitetónica. Os restantes parâmetros da análise disciplinar, não desempenham um papel importante.

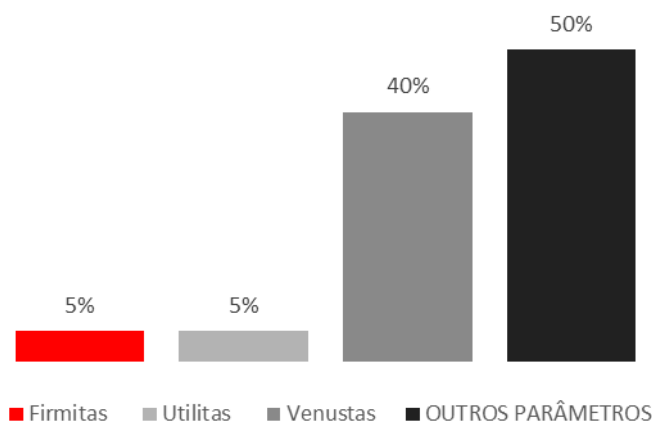


Gráfico 4 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Sérgio Fernández (1985) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A *História da Arte em Portugal* que foi publicada um ano depois de Portugal entrar na CEE, e treze anos depois da “interpretação” de Nuno Portas, integra, no volume *A Arquitetura Moderna*, o contributo que Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) e José Manuel Fernandes (1953-) dedicam à temática. A história que estes dois arquitetos nos propõem, pretende ser um contributo para uma “história arquitetónica da arquitetura”, uma história que se identifica com a crítica, e na qual, os fatos são, “apenas (...) indícios, (...) forças latentes”. Na perspetiva dos autores, a eficácia do trabalho “está (...) na sua capacidade de gerar polémica”. Essa “polémica está naturalmente implícita no período (...) estudado e no seu historiar”. As suas interpretações sobre a arquitetura portuguesa do século XX, permitem-nos, ainda hoje, desenvolver novas ligações, entre o nosso passado e a contemporaneidade. Nesta obra, a função e o sistema construtivo, enquanto parâmetros de análise historiográfica, não estão ausentes. No entanto, surgem diluídos no contexto de uma narrativa histórica, que se funde com a crítica. A expressão arquitetónica, é analisada a partir de ligações, intrínsecas, com a tradição, enquanto processo de transmissão cultural.

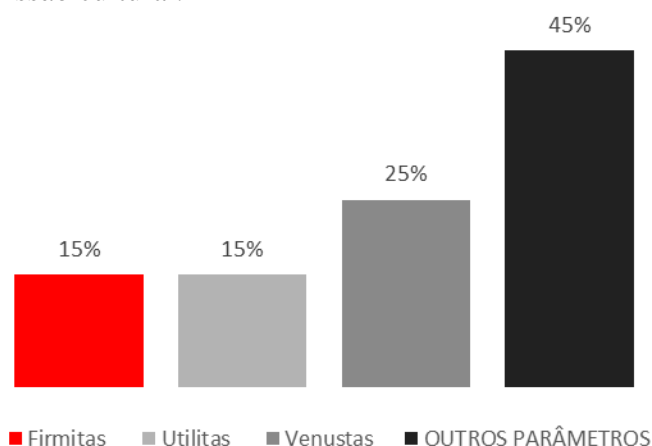


Gráfico 5 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes (1986) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A compilação *Sínteses da Cultura Portuguesa*, que o comissariado para a Europália 91 promoveu, em 1991, inclui, *A Arquitetura*, por via de uma investigação da autoria do

arquiteto José Manuel Fernandes (1953-). A narrativa que nos apresenta procura definir um quadro síntese, de uma “cultura construída, de raiz portuguesa”, e assume, à partida, “as naturais virtualidades e limitações” de uma análise deste tipo, em tempo longo. No capítulo que dedica às “constantes e características da arquitetura portuguesa”, realça o seu “caracter aberto, e a aptidão construtiva”, enquanto parte de um sentido essencial da mesma. Este ensaio de José Manuel Fernandes, enquanto síntese da cultura arquitetónica portuguesa, resulta, em larga medida, da vontade de definir um conjunto de características e de valores permanentes, na sua longa história. Neste compêndio, as descrições que focam a expressão arquitetónica, prevalecem sobre aspetos do sistema construtivo. A funcionalidade é analisada, por via da sua relação com as diferentes tipologias em análise.

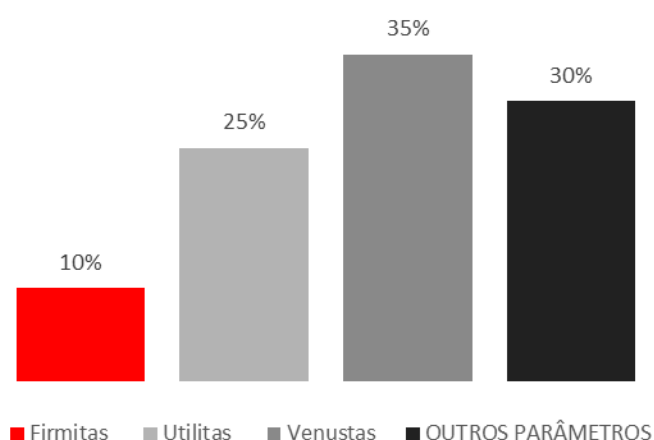


Gráfico 6 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de José Manuel Fernandes (1991) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

O texto, *Arquitetura, os últimos vinte cinco anos*, do crítico e historiador Paulo Varela Gomes (1952-2016), que integra o capítulo que a *História da Arte Portuguesa*, coordenada por Paulo Pereira, dedica à arquitetura portuguesa do século XX, corresponde, nas palavras do autor, a uma “espécie de ensaio crítico”. O período que esta obra encerra, corresponde, no entender do historiador, a uma época de transição, para um Portugal europeu, em que a “arquitetura foi palco de uma crise de pressupostos, definição profissional, métodos e linguagens”. Neste ensaio crítico, onde predominam descrições de características formais, a função e o sistema construtivo, enquanto parâmetros de análise historiográfica, estão praticamente ausentes. A expressão arquitetónica, é analisada enquanto consequência de uma linguagem de cariz formal.

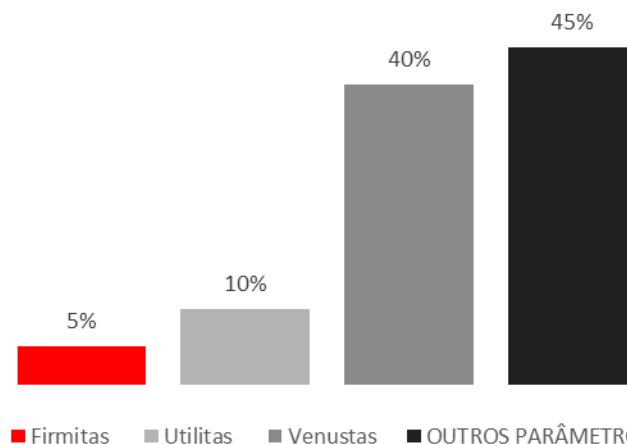


Gráfico 7 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Paulo Varela Gomes (1995) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A obra *Quinas Vivas. Memória Descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitetura portuguesa dos anos 40*, que José António Bandeirinha (1958-) dedica ao período entre a exposição do mundo português (1940) e o 1.º Congresso Nacional de Arquitetura (1948), tem, como pano de fundo, um diálogo entre modernidade e identidade. A sua pesquisa, não se desvincula, no entanto, de uma certa militância modernista, oposta à produção de cariz nacionalista, apoiada pelo Estado Novo. Na abordagem que coloca em paralelo, os "Centenários em Lisboa" e os "Pequenitos em Coimbra", alerta-nos para a fragilidade, da consciência ideológica e cultural, dos pioneiros do modernismo em Portugal, e para a síntese historiográfica do país, à escala das crianças, que traduzia para a realidade, toda a mitologia que o estado novo propunha como imagem. Na análise comparativa, entre as abordagens de Raul Lino, e de Fernando Távora, à questão da "casa portuguesa", irá condenar a superficialidade do primeiro, e enaltecer a modernidade ética do segundo. Nesta homenagem a Távora, irá defender o modo como o mesmo se apropria da "realidade portuguesa enquanto contributo metodológico e não como formula final". No contexto geral da análise, a expressão arquitetónica, irá desempenhar, um papel central.

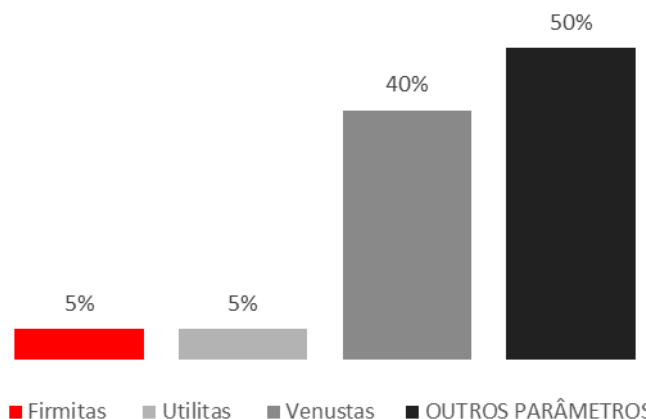


Gráfico 8 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de José António Bandeirinha (1996) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

O catálogo que acompanhou a exposição *Portugal: Arquitetura do século XX*, tinha como principal objetivo, valorizar as qualidades da sua metodologia contemporânea, no quadro da produção internacional. A introdução elaborada por Ana Tostões (1959-), começa por referir que os diversos desfasamentos, resultantes da situação periférica portuguesa, acabaram por ser determinantes, na construção de um método moderno, cuja relevância se refletiu nas obras mais significativas das últimas décadas do século XX. Esta síntese atualizada, encerra uma visão panorâmica, em que o tema central é a arquitetura portuguesa do século XX, e não a arquitetura dita moderna, produzida em Portugal. O balanço crítico, de fim de século, que esta obra procura estabelecer, tem o anseio de confirmar, numa sequência cronológica, a validade internacional, a originalidade, e a especificidade da arquitetura portuguesa contemporânea. Este catálogo oferece-nos uma visão panorâmica que reavalia a produção do século XX, e reflete o pluralismo da mesma. Esta obra de referência, recorre aos parâmetros da expressão, da funcionalidade, e do sistema construtivo, enquanto categorias da análise historiográfica. A sua aplicação surge integrada numa abordagem que se pauta pela ponderação e pelo equilíbrio.

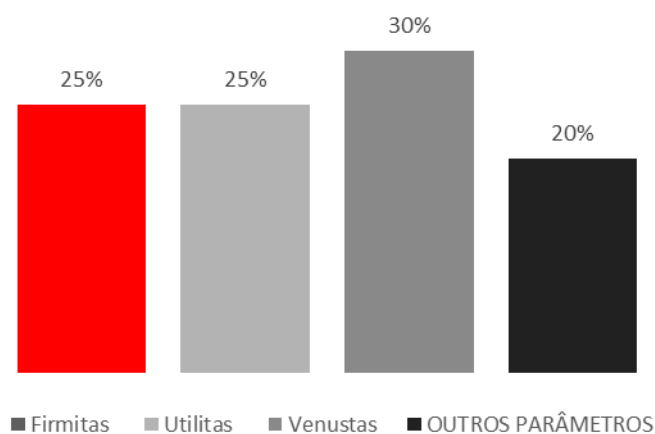


Gráfico 9 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Ana Tostões (1997)
- Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A análise que o arquiteto José Manuel Fernandes (1953-) efetua às Arquiteturas do Estado Novo, já não está imbuída do espírito revolucionário que caracterizou o artigo que tinha escrito vinte e dois anos antes, em parceria com Nuno Teotónio Pereira, sobre as obras deste período. O espírito deste trabalho é outro. O mesmo é-nos revelado no próprio título, *Português Suave: Arquiteturas do Estado Novo*, que já não se refere a uma única “arquitetura do fascismo em Portugal”, mas às várias arquiteturas do estado novo. A descontaminação ideológica que é posta em prática pelo autor, irá socorrer-se de um enquadramento no século XX, da recuperação dos seus antecedentes, da explicitação do processo que lhe deu origem, e da apresentação de uma componente inventiva, que é suportada pelos principais autores, e arquétipos formais. O tipo de análise efetuada, incide sobre aspetos da sua imagem, procurando estabelecer, a génese, dos principais modelos, e tipologias. Nesta obra, José Manuel Fernandes, recorre à expressão arquitetónica, enquanto principal parâmetro de análise historiográfica. Os aspetos funcionais são analisados por via da tipologia formal que lhe está associada. Os aspetos construtivos, apesar de referidos, são quase irrelevantes.

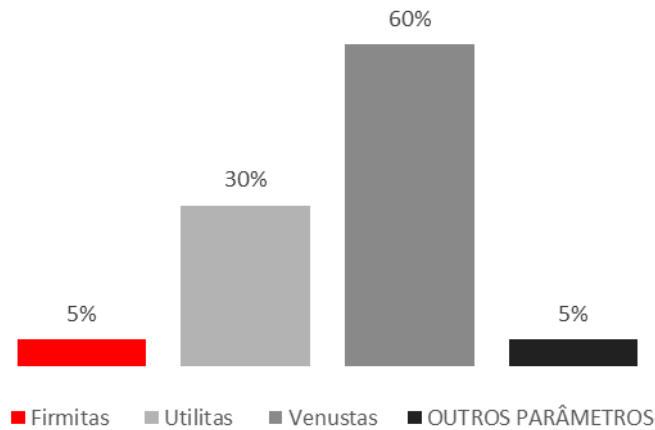


Gráfico 10 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de José Manuel Fernandes (2003) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

Na narrativa em que Jorge Cruz Pinto (1960-) examina a imagem da caixa, enquanto invariante produtivo, de resistência, e de transformação, na evolução dos modelos arquitetónicos da nossa história, identifica inúmeros elos de continuidade cultural. A análise que figura em *Arquitectura portuguesa: A imagem da “Caixa”*, procura demonstrar, que, “ao longo dos períodos”, ocorre uma lenta evolução das matrizes tipológicas, tectónicas e geométricas. O autor irá sobrepor às formas puras, esquemas geométricos canónicos, que, no seu entender, estão subjacentes à sua composição. As matrizes geométricas que utiliza, apresentam aspetos invariantes, e inscrevem-se em várias obras ao longo da história. A metáfora da caixa que nos propõe, encerra uma capacidade para se adequar aos lugares, e a construí-los, mantendo-se válida, num horizonte de evoluções que alcançam a contemporaneidade. A obra de Jorge Cruz Pinto, faz jus ao título. A sua análise historiográfica, centra-se na expressão arquitetónica. O seu interesse está, no processo subjacente à forma, e a função, é analisada através da tipologia. O sistema construtivo não é relevante.

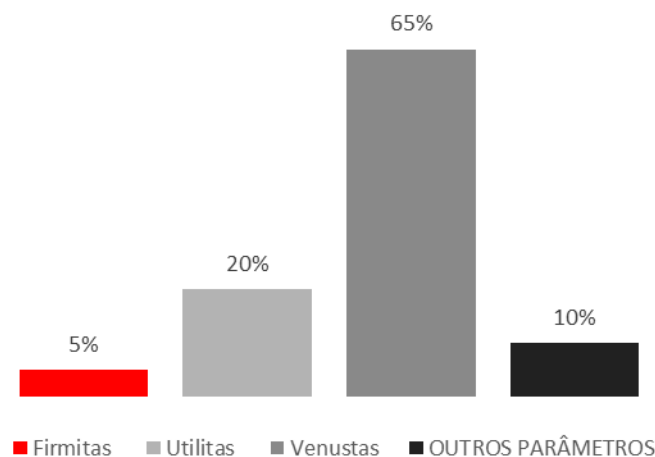


Gráfico 11 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Jorge Cruz Pinto (2007) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

A investigação que o arquiteto Michel Toussaint (1946-) reúne em, *Da arquitetura à teoria: teoria da arquitetura na primeira metade do século XX*, enquadra o caminho que

a arquitetura portuguesa trilhou, enquanto disciplina formada por conceitos, existências construídas, práticas profissionais, e um conjunto de conhecimentos, até à consolidação de uma teoria da arquitetura. Para o reconhecimento da Disciplina da Arquitetura e da respetiva Teoria, aborda o contexto português, desde o debate da Casa Portuguesa até ao início do Movimento Moderno. Esta investigação segue o movimento de consolidação disciplinar que se tem desenvolvido, desde o século XIX, contrariando a ideia de uma Arquitetura, enquanto um conjunto de fazeres de autores isolados. Nesta obra, a dissecação de aspetos relacionados com a história e com a teoria, predomina sobre a análise das características formais, funcionais e estruturais.

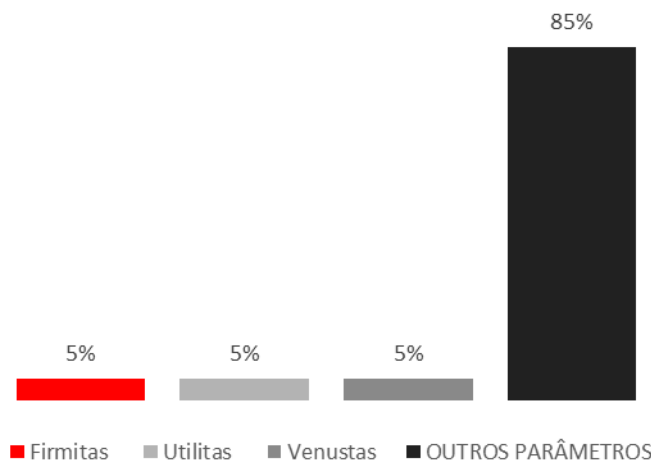


Gráfico 12 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Michel Toussaint (2009) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

No ensaio que Rui Ramos (1961-) dedica a uma *Modernidade Inquieta - Arquitectura e identidades em construção*, a resposta a questões que se relacionam com identidade da arquitetura portuguesa do século XX, parte de uma particular atenção, à posição do olhar, sobre o que define como “inícios”, “circunstâncias”, e “passos quotidianamente dados”. A sua releitura da modernidade, é efetuada numa perspetiva integradora, que pretende colocar a hipótese de uma espécie de roteiro, para uma interpretação alargada, do século XX português. Nas hipóteses que nos apresenta para a formação de um outro olhar sobre a arquitetura portuguesa, está subjacente o confronto entre "velho" e "novo", enquanto possibilidade de uma construção identitária. Neste ensaio, o autor chama à atenção para o facto da questão identitária se renovar, sucessivamente, ao longo do século XX, em contextos diferentes, e por vezes antagónicos, partilhando, no entanto, uma mesma necessidade de voltar a olhar para os aspetos locais. Nesta reflexão de Rui Ramos, a intenção de revelar aspetos da problemática da identidade, em arquitetura, predomina sobre a descrição de aspetos relacionados com a expressão, e com o sistema construtivo. A funcionalidade é analisada por via da sua relação com a tipologia habitacional.

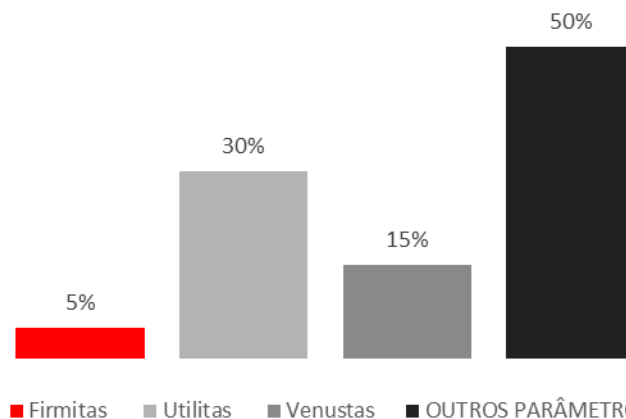


Gráfico 13 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na obra de Rui Ramos (2015)
- Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

Tendências da análise das histórias canônicas da arquitetura portuguesa do século XX (1973-2015)

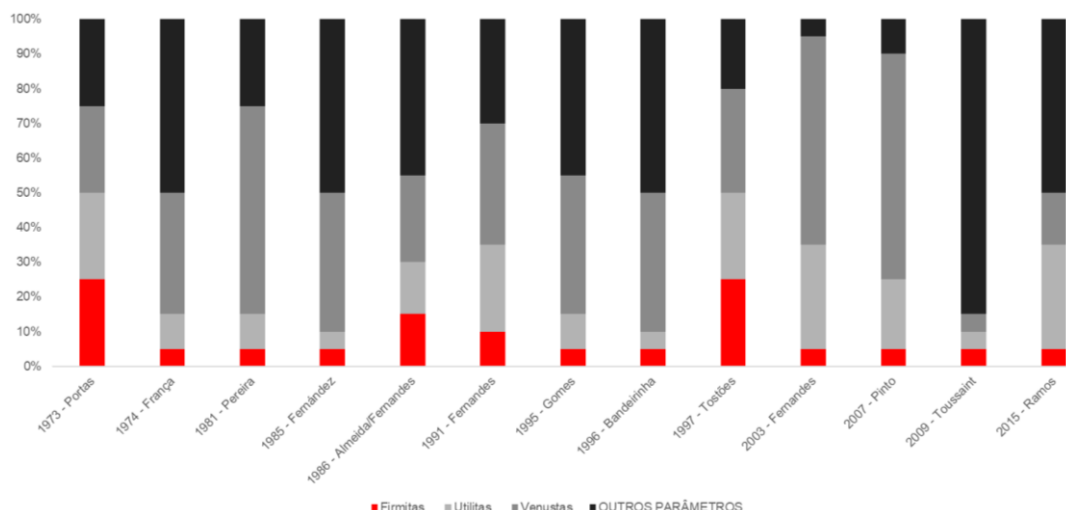


Gráfico 14 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise das histórias canônicas da arquitetura portuguesa do século XX (1973-2015) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

As conclusões que resultam da aplicação dos parâmetros, foram as seguintes:

- O parâmetro *Firmitas* teve sempre pouca relevância. A aproximação aos restantes parâmetros, verificou-se nas obras de Nuno Portas (1973), de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes (1986), de José Manuel Fernandes (1991), e Ana Tostões (1997).
- O parâmetro *Utilitas* também não teve relevância na análise. A exceção surgiu apenas na obra mais recente de José Manuel Fernandes. O equilíbrio ocorreu, à semelhança do parâmetro *Firmitas*, nas obras de Nuno Portas (1973), de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes (1986), de José Manuel Fernandes (1991), e Ana Tostões (1997).

- O parâmetro *Venustas* dominou a maior parte das análises historiográficas. No entanto, foi praticamente desconsiderado por Michel Toussaint, e teve pouco peso na análise de Rui Ramos.

O parâmetro dominante

No âmbito das treze obras da historiografia canónica portuguesa, que foram analisadas, o parâmetro *Venustas*, foi o dominante. O parâmetro *Firmitas* foi o menos relevante no âmbito da análise disciplinar empreendida. Contudo, verificou-se a existência de “outros parâmetros”, fora da matriz de análise, que, no seu conjunto, demonstraram, uma importância significativa na análise historiográfica. Desse grupo, destacam-se fatores, que contribuíram para acentuar a vertente crítica da análise, aspetos ideológicos, associados a uma modernidade mais ortodoxa, e ainda, interrogações, que se debruçam sobre indícios, presentes em valores culturais, que procuram fundamentar, a existência de uma identidade. Estes “outros parâmetros” que complementam a análise historiográfica, começaram a surgir, com maior intensidade, na década de noventa do século XX.

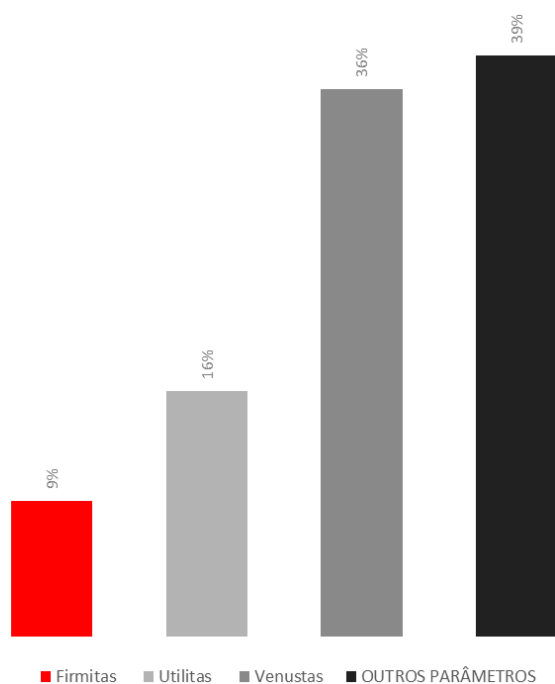


Gráfico 15 – Percentagem de utilização dos parâmetros da matriz de análise na historiografia canónica portuguesa (1973-2015) - Gráfico elaborado por Nuno Magalhães

Considerações finais

A revisão historiográfica que efectuámos a um conjunto de obras, que, nos últimos cinquenta anos, contribuíram para a construção de uma historiografia canónica portuguesa (1973-2015), demonstrou que as histórias de referência seleccionadas, não tendem a focar-se no sistema construtivo. A importância que a tríade vitruviana nos revelou, no âmbito da análise disciplinar que conduziu, decorre do equilíbrio que poderia ter introduzido, na estruturação do discurso que foi utilizado para descrever a

arquitetura portuguesa do século XX. O seu carácter agregador, poderia ter evitado que a imagem dominasse os relatos historiográficos. A análise de pendor disciplinar, que empreendemos, começou por nos revelar, uma relação equilibrada, entre tradição e modernidade. O caso português incorpora características que procuram dar uma resposta adequada às particularidades da sua arquitetura moderna. Uma das especificidades que revela, quando comparada com a historiografia internacional, é a importância que irá atribuir, à relação, entre a obra e a envolvente, e à tradição, enquanto processo de transmissão cultural. A revisão que efectuámos alerta-nos para a necessidade de manter uma *postura crítica*, diante dos desequilíbrios que possam vir a contaminar a análise historiográfica contemporânea. O método qualitativo, e quantitativo, que dirigiu esta análise, além de estar na origem, de um modo, particular, de olhar para as histórias de referência, poderá abrir outras linhas de investigação em arquitetura. A *atitude crítica*, que irá persistir, e consolidar-se, na sequência dos processos desencadeados pela revisão historiográfica, poderá criar, por via de uma ligação, à prática arquitetónica, novas possibilidades de construção de estruturas conceptuais, essenciais em qualquer projeto de arquitetura. A revisão historiográfica que levámos a cabo, revelou-nos, assim, a importância da história, enquanto ferramenta, no processo de conceção em arquitetura.

Bibliografia

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel - A Arquitetura Moderna. In AAVV – **História da Arte em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Volume 14.

ARNOLD, Dana; ALTAN ERGUT, Elvan; TURAN OZKAYA, Belgin - **Rethinking Architectural Historiography**. Abingdon: Routledge, 2006.

BANDEIRINHA, José António - **Quinas vivas - Memória Descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996.

BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana, WANG, Wilfried - **Portugal: Arquitectura do século XX**. München/New York/Frankfurt/Lisboa: Prestel. 1997.

CARVAJAL, Ángel Isac Martínez de - A história da arquitetura do século 20. Modelos historiográficos. In: IBÁÑEZ, María Pilar Biel (coord.) - **Lições dos mestres: abordagem histórico-crítica aos grandes historiadores da arquitetura espanhola**. 2011, pp. 35-58.

DE LA VEGA DE LEON, Marcarena - **The Historiography of Modern Architecture: Twenty-five Years Later**. Athens: [s.n.]. ATINER'S Conference Paper Series, 2014.

FERNANDES, José Manuel – **A Arquitetura**. In AAVV - Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Comissariado para a Europália 91, 1991.

FERNANDES, José Manuel - **Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo**. 1.^a Edição. Lisboa: IPPAR, 2003.

FERNANDEZ, Sérgio - **Percurso: Arquitectura portuguesa 1930-1974** (prefácio de Alexandre Alves Costa), Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1985.

FRAMPTON, Kenneth - Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, In FOSTER, Hal - **The Anti-Aesthetic: Essays of Post-modern Culture**. Port Townsend (Washington): Bay Press, 1983. p. 16-30.

FRANÇA, José-Augusto - **A Arte em Portugal no século XX – 1911-1961**. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

GARIBAY, Maria Lizbeth Aguilera – **La historiografía de la arquitectura de Panayotis Tornikiotis. Ensayo introductorio y traducción**. Mexico: Universidade Ibero Americana. Tese submetida para obtenção de grau de Mestre em Historia. 2004.

GOMES, Paulo Varela - Arquitectura, os últimos vinte cinco anos – Arquitectura Portuguesa do Século XX. In PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 1995. Vol. 3, p. 547-591.

GUTIÉRREZ, Ricardo Malagón - La historiografía de la arquitectura moderna: un proyecto político - discursivo de la arquitectura. In: GUTIÉRREZ, Ricardo Malagón - **La experiencia de la arquitectura en el proyecto y el objeto**. Primera Edition. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2010. pp. 59-115.

LAURINO, Daniela Arias - **La construcción del relato arquitectónico y las arquitectas de la modernidade. un análisis feminista de la historiografía**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Tesi doctoral, UPC, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, 2018.

LEACH, Andrew - **What is Architectural History?** Polity Press, Cambridge, 2010.

LUNA, Hernán Lameda - **Cuatro historiadores, cuatro aproximaciones a la historia de la arquitectura contemporánea: Zevi, Tafuri, Jencks y Frampton**. Caracas: Trienal de Investigación FAU 2017, História y patrimonio, 2017.

MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra – O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal. In: **Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França** - Sessões Simultâneas (2^a edição revista e aumentada). Lisboa: APHA. 2015, p. 535-546.

MIRANDA, Ruben García - **Historiografía de la Arquitectura Moderna. El caso latino-americano**. Uruguai: Faculdade de Arquitectura de la Universidad URT Uruguay, 2017. 121 p. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

MOISSET, Inés - **Marina Waisman: Reinventar la crítica**. 1.^a Edição - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inés Moisset de Espanes, 2018.

PANAYOTIS, Tournikiotis - **The Historiography of Modern Architecture**. The MIT Press, 1999.

PEREIRA, Nuno Teotónio, FERNANDES, José Manuel - A arquitectura do fascismo em Portugal. **Arquitectura**. Lisboa: 4^a Série, N.º 142 (jul. 1981), p. 38-49.

PEZZI, María Emilia Hernández - **Historiografía de la arquitectura moderna**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte, Tesi doctoral, 1988.

PINTO, Jorge Cruz - **Arquitetura Portuguesa: a Imagem de Caixa**. Lisboa: ACD Editores, 2009. Volume III.

PORTAS, Nuno - A evolução da arquitetura moderna em Portugal: uma interpretação. In BRUNO, Zevi - **História da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Arcádia, 1973. p. 687-746.

RAMOS, Rui - **Modernidade Inquieta. Arquitectura e identidades em construção: desdobramento de um debate em português**. 1.^a Edição. Porto: Afrontamento, 2015.

TOUSSAINT, Michel - **Da arquitetura à teoria: teoria da arquitetura na primeira metade do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2012.

UCHA, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño - **“Português Suave” e “Arquitetura Doce”: contributos para uma historiografia da arquitetura portuguesa**. Lisboa: ISCTE, 2015. Dissertação de mestrado.

WAISMAN, Marina – **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.

WAISMAN, Marina – **O interior da história: historiografia arquitetónica para o uso de latino americanos**. São Paulo: Perspetiva, 2013.

ZEIN, Ruth Verde - O vazio significativo do cânon. **V!RUS**, São Carlos, n.º 20, 2020.

ZEIN, Ruth Verde – **Revisões historiográficas: Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021.

Influências e transferências nas cerâmicas da Baixa Idade Média cruzando fontes e arqueologia

Andreia Filipa Moreira Rodrigues¹

Universidade de Évora e CEAACP
andrea93rodrigues@hotmail.com

Susana Gómez Martínez

Universidade de Évora, CAM, CEAACP
sgm@uevora.pt

Resumo: Este artigo é parte integrante do trabalho que está a ser desenvolvido no âmbito da bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) (2021.04944.BD), cujo projecto se intitula “As cerâmicas de transição dos séculos XIII a XV no Sul de Portugal”. De facto, espólio cerâmico da Baixa Idade Média, cronologicamente inserido entre os séculos XIII e XV, tem sido alvo de poucos estudos em Portugal. O estado da questão relativamente a esta temática traduz-se em algumas intervenções arqueológicas, dispersas um pouco por todo o país, realizadas em contextos de escavação de emergência, e cujos resultados deixam antever uma mera abordagem contextual. O corolário desta dinâmica é, pois, a falta de artigos de síntese sobre esta problemática. Desta feita, pretende-se a partir de uma perspectiva teórica, perceber de que forma é que o espólio cerâmico, datável da Baixa Idade Média, encontra tradução e expressão não só nas fontes escritas, mas também na iconografia de época. A conjugação, análise e comparação destas diferentes fontes de informação é fundamental para tentar entender uma realidade, que por força das circunstâncias, nos chega a maior parte das vezes de forma parcelada e fragmentada através da arqueologia.

Palavras-chave: Baixa Idade Média, Arqueologia, Cerâmica, Fontes escritas, Iconografia

¹ Bolseira de Doutoramento 2021.04944.BD

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.

Introdução

O principal objectivo deste artigo é perceber de que forma é que o cruzamento das fontes escritas e iconográficas com a arqueologia permite aferir estes fenómenos de influências e transferências que, certamente, encontram expressão no espólio cerâmico da Baixa Idade Média.

Metodologicamente, este estudo partiu da análise de fontes escritas como o Livro das Posturas Antigas de Évora, o Livro do Regimento de Évora de 1392, as Actas de Vereação de Loulé (Séculos XIV-XV), e ainda o inventário da Botica de D. Beatriz. Neste acervo documental foi feita a recolha dos vocábulos que designassem recipientes, bem como as suas características, no caso em que estas aparecessem mencionadas. Paralelamente, procurou-se iconografia coeva das fontes escritas analisadas onde figurassem objectos de uso quotidiano. Contudo, a ausência de fontes iconográficas para o período em estudo fez com que a procura destes elementos fosse alargada até à centúria seguinte, pelo que, as pinturas apresentadas constituem o ponto de chegada deste estudo. A análise de diversas obras, de autores portugueses, permitiu estabelecer o tipo de recipientes que são representados, a frequência com que surgem e em que fonte iconográfica surgem.

Posteriormente, procurou-se perceber se os objectos retratados na iconografia analisada tinham equivalência no registo arqueológico, e em alguns casos, se existiam alterações significativas nas formas, entre os séculos XII/XIII e XV/XVI. Por fim, tentou-se estabelecer um termo comparativo entre as designações aplicadas na arqueologia, nas fontes iconográficas e nas fontes escritas.

Desenvolvimento: As fontes escritas

A primeira fonte escrita que importa referir é o Livro das Posturas Antigas de Évora, atribuível aos finais do século XIV. Com o intuito de regulação dos vários aspectos e actividades da vida quotidiana de Évora, não é de estranhar que surja a menção ao ofício do oleiro e ao produto por este produzido.

De facto, o *Título dos olheiros* demonstra uma panóplia formal bastante ampla, onde surgem diferentes tipos de recipientes, como as panelas, as talhas, os cântaros, as infusas, os alguidares ou as tigelas, e o seu preço. Para além disso, constata-se o uso do cântaro enquanto padrão de tamanho e unidade de medida de capacidade na medida em que, para além de existir a forma do cântaro, também existe o “cantaro taalheiro”².

² BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – **O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora**. Évora: CIDEHUS-UE, 2012, p. 4.

Título dos olleiros

Outrosi mandaram os dicctos juizes e verreadores por proll e boom regimento da dicta/ cidade mandaram aos oleiros e talharam com elles que dem estas cousas scriptas pella guisa que se adeante segue. Primeiramente acharom que em huuma formada avia oitenta cantaros e mandaram que desem o cantaro a doze novos xx dinheiros etc.

Outrosi mandaram [e a]charom que na formada aviia viinte cantaros taalheiros e mandaram que desem o cantarom por dous soldos etc.

¹²⁰ Riscado " E açallar"
¹²¹ Letras riscadas

Figura 1: Extracto do Título dos Oleiros do Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora onde estão assinaladas as formas identificadas e as suas especificações (adaptado de BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – **O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora**. Évora: CIDEHUS-UE, 2012, p. 58).

Um outro aspecto que também é visível nesta fonte documental é não só a presença de diferentes tamanhos de um determinado tipo de recipiente, de que são exemplo as “tigellas de forno mayores” e as “tigellas pequenas”, mas também a especificidade formal, relacionada com o uso e funcionalidade, para o qual remetem formas como os “allgidares d’amasar pam” ou “tigellas de forno”. Associada a estes parâmetros são também perceptíveis algumas nuances morfológicas como as “enfusas bicadas”, as “enfusas paradas” ou na enfusas d’agua... ssenhas asas” e ainda os “pucaros” e os “pucaros pera viinhoo”³.

Outrosy acharom quorenta panellas pabireyas e mandaram que dem cad’huuma a iiij^o dinheiros.

Outrosi acharom que avia hy mays çinquo allgidares d’amasar pam e mandaram que desem cad’huum por biiij^o soldos.

Outrosy acharom mays çinquo allgidares meããos e mandaram que desem cada huum a quatro soldos.

Outrosi acharom que aviia hi mais çinquo allgidares pequenos e mandaram que dem ho allguydar a dous soldos.

Outrosy acharom que avia hy mais x tigellas de monte e mandaram que dem cada huuma por biiij^o dinheiros.

Outrosi acharom que avia x tigellas de forno mayores e mandaram que dem cada huuma por huum soldo.

Outrosy acharom que avia hy mays treze tigellas pequenas e mandaram que desem cada huuma a seis dinheiros.

Outrosi acharom que na diccta formada aviia b talhas convem a saber huma¹²² de carega e duas de [tres] cantaros e duas de dous cantaros e mandaram que dem a taalha de huuma carrega por xb soldos e que dem a que levar tres cantaros por x soldos e a que llevar dous quantaros que a dem por bii soldos.

Outrosi acharom que aviia mais na diccta formada dez enfusas d’auqua e mandaram que sejam de ssenhas asas e mandaram que dem cad’huuma a biiij^o dinheiros.

Outrosi acharom mais na diccta formada treze enfusas pera /fl. 33 v/ meaaes e mandaram que desem cada huuma a biiij^o dinheiros.

Outrosi acharom que aviia hi mays vassados de dous quantaros e mandaram que os dem a iiij^o soldos cada huum.

Outrosi acharom que aviia hy mays b panella meaaes [sic] e mandaram que as dem cad’huuma a viinte dinheiros.

Outrosi acharom que avia hy vinte panellas cairrebe e mandaram que dem cad’huuma dellas por biiij^o dinheiros.

Outrosi acharom que avia hy mais trinta panellas e pucaros e mandaram que dem cada huuma a seis dinheiros.

¹²² Riscado “de”

Figura 2: Extracto do Título dos Oleiros do Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora onde estão assinaladas as formas identificadas e as suas especificações (adaptado de BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – **O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora**. Évora: CIDEHUS-UE, 2012, p. 59).

³ BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – **O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora**. Évora: CIDEHUS-UE, 2012, p. 58, 59.

No Livro do Regimento de Évora, cronologicamente datado de 1392⁴, também são feitas menções a várias formas, de que são exemplo os cântaros, as infusas, as panelas, os caldeirões, os testos, as púcaras, as alcarras, as tigelas, as panelas, os alguidares, as pucarinhas ou os candeeiros, sendo perceptível não só a sua capacidade, que varia entre o almude, a canada ou o arrátel, como o seu tamanho, que varia entre o pequeno e o grande como as “pucarinhas pequenas”, a “enfusa meã”, ou a “tigella parada grande”. Simultaneamente e nalguns casos, também é possível inferir acerca da sua funcionalidade e uso, conforme é ilustrado pela “panella do leite” a “sartã para fregir” e ainda pelo “alguidar pera vender binho (vinho)”⁵

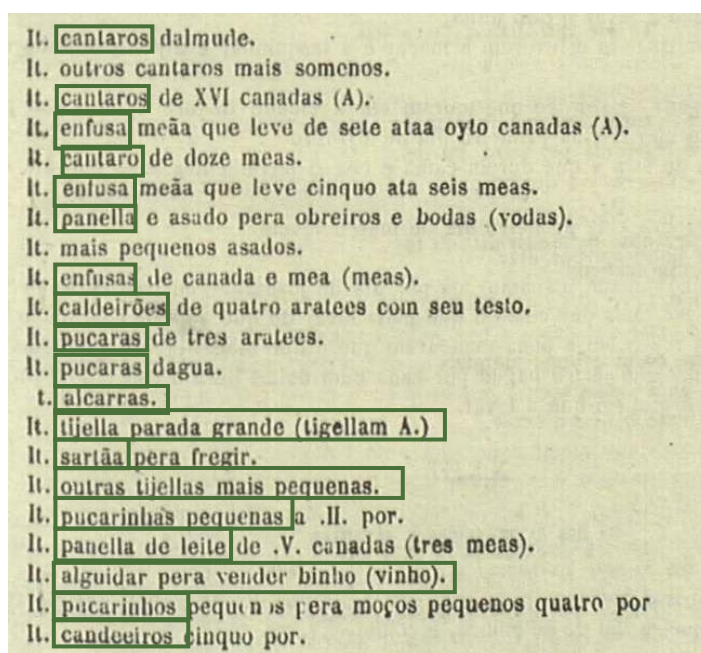


Figura 3: Extracto do Título dos Oleiros do Regimento da Cidade de Évora 1392 – Documentos Históricos da Cidade de Évora (adaptado de PEREIRA, Gabriel - **Documentos Históricos da Cidade de Évora**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 181.)

Nas Actas de Vereação de Loulé, balizadas entre os séculos XIV e XV,⁶ existem, para além da panela, da infusa dos púcaros e púcara, da sertã, da tigela e do alguidar, a alusão a formas como o funil, ou o “alquadrom” que até aqui ainda não tinha sido mencionada em nenhum dos documentos analisados.

⁴ BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – **O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora**. Évora: CIDEHUS-UE, 2012, p. 2-4.

PEREIRA, Gabriel - **Documentos Históricos da Cidade de Évora**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 181.

⁵ PEREIRA, Gabriel - **Documentos Históricos da Cidade de Évora**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 181.

⁶ DUARTE, Luís; MACHADO, João; CUNHA, Cristina - Actas de vereação de Loulé. Séculos XIV-XV. **Al-Ulyã (suplemento)**. Loulé: Câmara Municipal de Loulé. vol. 7 (1999), p. 127, 128.

Item posseram que dem pella quarta ²⁵⁴ – dous reaes	Item per funys grandes – huum real
Item poseram panella d'arratal – hum real	Item funyl pequeno per as canadas e bender mynho (?) ²⁵³ no alcadaffe XXV soldos
Item panella de me'arratal – XXXV soldos	Item per alguidar de dous alqueires – VIII soldos
Item panella de quarta – XX soldos	[fol. 33]
Item per enfusa de quarto de quantaro – huum real	Item per alguidar d'alqueire e meo – VI soldos
Item per alquadrom – huum real	
Item per pucaros e pucas per beber auga – X soldos	
Item per sartãee – huum real	
Item per tigella grande para cozer pescados – huum real	
Item tigella mea – XXXV soldos	

²⁵³ Está *mandarom que*.

²⁵⁴ Riscado: *real e meo*.

Figura 4: Extracto das Actas de Vereação de Loulé - séculos XIV-XV (adaptado de DUARTE, Luís; MACHADO, João; CUNHA, Cristina - Actas de vereação de Loulé. Séculos XIV-XV. **Al-Ulyã (suplemento)**. Loulé: Câmara Municipal de Loulé. vol. 7 (1999), p. 127, 128).

Mais uma vez, para os diversos recipientes listados é perceptível a existência de diferentes tamanhos, bem como a algumas especificidades. A semelhança das fontes escritas anteriores a percepção tamanho é tida não só pelo custo das peças, mas também pela sua capacidade. Por seu turno, as especificidades estão relacionadas com o uso de determinada forma no quotidiano, não sendo comum para todas as peças que são referidas.

No Inventário da Botica de D. Beatriz, de 1507⁷, a panóplia formal e morfológica é bastante mais diversificada. De facto, este documento permite antever a chegada de produtos exógenos e as suas proveniências, para além de aspectos específicos de determinado recipiente, como os produtos nele contidos, ou até mesmo a coloração dos vidrados das peças. A tónica dos tamanhos também está muito presente, o que contrasta com os dados em termos da sua capacidade, referidos ocasionalmente.

⁷ RIBEIRO, Margarida - Património cerâmico e linguístico português sob influência islâmica. In SILVA, Luís Alves da; MATEUS, Rui - **Actas do IV Congresso Internacional A cerâmica medieval no Mediterrâneo Ocidental**. (s.e.). Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. 1991. p (vol.1) 491 – 496.

[...] burneas de malega, burneas verdes, almotolias verdes e amarelas, arredomas embarcadas, potes (um verde, outro azul), alguidares grandes [...], bacios de malegua de vallemça, de bordas e chãos, peças de malega e barril para teer conservas, e duas procelanas [...] (7).

No lote de peças de botica doadas pela Infanta ao Mosteiro da Conceição de Beja, constam:

[...] dez tanfores de malegua, com suas cubrituras [...], dous potes de Castela cheos despezie de lingoa de vaca daçucar, duas panelas de Valemça grandes com huu pouco daçucar rosado [...], tres potes de Malegua de Castela, hoyto alguidarinhos vidrados, huu acuqueroiro de mirabolanos em conserva, tres jarros vidrados de Castela [...], duas jarras cheas de alcapparas [...], cinco potes de Castela brancos, huua burnea com ameixas de conserva, outra com mel rosado coado, outra com emxarope de marmelos, outra demxarope de rosmaninho daçucar [...], dez burneas de Malegua vazias, duas almotalias com arrobe damoras, huua almotolia com oleo de raposa, [...], quatro arredomas embarcadas com oleos, tres arredomas pequenas d' emxarope davenca [...], quatro alguidares vidrados, quatro bacios de malegua de Valemça de bordas e l chaão [...] (8).

No rol das peças de botica entregues por Luís de Atougua a Vilolante Rodrigues, por doação da mesma Infanta D. Beatriz, incluem-se:

[...] quatro tanfores de malegua verdes com suas cuberturas [...], quatro bacios de Valemça, e duas almofias de Valemça com suas coberturas, e huu craveiro de Valemça, e cinco altemias de Valemça de quatro orelhas, e huu barril de Valemça, duas escudellas de Valemça redondas, treze pratees de malegua de Valemça [...], quinze salsinhas de bordas [...] (9).

Figura 5: Extracto do inventário da botica da Infanta D. Beatriz (adaptado de RIBEIRO, Margarida - Património cerâmico e linguístico português sob influência islâmica. In SILVA, Luís Alves da; MATEUS, Rui - **Actas do IV Congresso Internacional A cerâmica medieval no Mediterrâneo Ocidental**. (s.e.). Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. 1991. p (vol.1) 491 – 496.

Comparando as fontes escritas aqui expostas, facilmente se depreende que existe um contraste entre as Actas de Vereação de Loulé, o Livro das Posturas Antigas de Évora e o Livro do Regimento de Évora, na medida em que, no primeiro dos documentos mencionados, o reportório formal a que alude é mais reduzido. Por outro lado, em termos da capacidade dos recipientes, verifica-se o uso de diferentes formas de aferição deste parâmetro, e se no Livro das Posturas Antigas se denota o uso do cântaro enquanto medidor de capacidade, nas Actas de Vereação a lógica é substancialmente diferente, sendo utilizado o arrátel e o alqueire, na maioria dos recipientes referidos. De facto, a referência ao cântaro enquanto indicador é residual e reporta-se a uma única ocorrência. Já no Livro do Regimento de Évora para além do arrátel surge também a canada

Para além disso, verifica-se a existência de vocábulos que persistiram ao longo de tempo e que radicam no árabe, como é o caso da *Yarra* que deu origem a Jarra. Não obstante, ainda que esta palavra não figure em nenhuma das outras fontes, para além do inventário de D. Beatriz, não significa que tenha deixado de ser usado. De facto, é plausível que esta ausência pudesse ser explicada pelo facto de não ter havido necessidade de legislar acerca deste recipiente em particular, por exemplo.

Existem termos, que vindos do árabe, apenas na fonte mais recente se percebe a influência da mais antiga. Ainda assim, no meio caminho que se fez entre a fonte mais antiga e a mais recente, a mesma forma recebe um outro nome, sem alterar, contudo, a sua função e talvez daí, o vocábulo não se tenha perdido, porque a reminiscência do ponto de vista funcional o pode ter preservado. Este aspecto é visível no caso da *Burma*, que vai sofrendo alterações na sua designação até surgir como *Burnea/Panela*.

Esta análise demonstrou também a presença de outros termos que nada têm que ver com o árabe e que surgiram fruto da necessidade de designar algo que até não existia,

revelando, aliás, a existência de novos hábitos e preferências, fruto das trocas comerciais com outros pontos do globo.

Vocábulo em árabe	Vocábulo presente nas Actas de Vereação de Loulé	Livro do Regimento de Évora: Título dos Oleiros	Vocábulo presente no Livro das Posturas Antigas de Évora	Vocábulo presente no Inventário da Botica da Infanta D. Beatriz
Burma	Panella	Panella	Panella	Burnea/Panela
---	---	---	---	Almotolias
Raduma/Kuz	---	---	---	Arredomas
Gadâr/Qasríya	Alguidar/Alcadaffe	Alguidar	Allguidar	Alguidar
Tayfur	Tigella	Tijella	Tigella	Tanfor
Gita/Tabaq	---	---	---	Cubritura
---	---	Testos	Testos	---
---	---	---	---	Jarro
Yarra	---	---	---	Jarra
Muhfia	---	---	---	Almofia
---	Enfusa	Enfusa	Enfusa	---
---	Quantaro	Cantaros	Cantaros	---
---	---	Alcarras	---	Alcarraza
---	Sartãee	Sartãa	---	---
---	---	Pucarinha	Pucara	---
---	---	Pucarinho	Pucaro	---
Qandil	---	Candeeiros	Quandeeiros	---

Tabela 1: Comparação de formas entre as diversas fontes consultadas (BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora. Évora: CIDEHUS-UE, 2012, p. 58, 59) PEREIRA, Gabriel - **Documentos Históricos da Cidade de Évora**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 181; DUARTE, Luís; MACHADO, João; CUNHA, Cristina - Actas de vereação de Loulé. Séculos XIV-XV. **Al-Ulyã (suplemento)**. Loulé: Câmara Municipal de Loulé. vol. 7 (1999), p. 127, 128); RIBEIRO, Margarida - Património cerâmico e linguístico português sob influência islâmica. In SILVA, Luís Alves da; MATEUS, Rui - **Actas do IV Congresso Internacional A cerâmica medieval no Mediterrâneo Ocidental**. (s.e.). Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. 1991. p (vol.1) 491 – 496; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem – El Nombre de las Cosas en Al-Andalus, Una Propuesta de Terminología Cerámica. Palma de Mallorca: Museo de Mallorca, 1991).

A iconografia

As fontes iconográficas portuguesas que permitem ilustrar aspectos do quotidiano são parcas e são fruto do contexto em que se inserem, reflectindo-o. Cronologicamente, para a temática deste estudo, não foram encontradas representações anteriores ao século XVI, pelo que as obras aqui mencionadas funcionarão como elo de ligação entre as fontes escritas e a arqueologia. De entre as várias pinturas analisadas, as composições de índole religiosa são a norma e são muito raros os casos em que esta vertente é conjugada com aspectos mais mundanos.



Figura 6: O Inferno. Autor: Mestre português desconhecido, c. 1510-1520; Óleo sobre madeira de carvalho 119 x 217,5 cm (adaptado de MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA (2022) – O Inferno [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/o-inferno>>)

Nesta representação do Inferno, de autor desconhecido, datada de 1510-1520, importa destacar em termos de utensílios domésticos, o fogareiro em utilização, sendo essa utilização visível através da representação do fumo.

Quanto à pintura intitulada “o Trânsito da Virgem”, pintada por Cristóvão de Figueiredo em 1525, surgem recipientes diferentes, como uma escudela ou um jarro, característicos do conjunto de peças que normalmente fariam parte da louça de mesa. A escudela parece ser uma importação.



Figura 7: Trânsito da virgem. Autor: Cristóvão de Figueiredo, 1525; Óleo sobre madeira 79 x 88 cm (adaptado de ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS (2022a) – Trânsito da virgem [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL <https://www.wikiart.org/pt/cristovao-de-figueiredo/tr-nsito-da-irgem-1525>>.)

Analisando a obra intitulada “O Nascimento de S. João Baptista”, pintada por volta de 1530 por Gregório Lopes, constata-se que voltam a aparecer o fogareiro e o jarro, mas desta feita associados a uma jarra e a um prato, em cima do qual repousa um tacho. O fogareiro parece não estar aceso, ao contrário do que sucedia na pintura “O Inferno”.



Figura 8: Nascimento de S. João Baptista. Autor: Gregório Lopes, 1530; Óleo sobre madeira de carvalho 134 x 134 cm. (adaptado de ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS (2022b) – Nascimento de São João Baptista [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <https://www.wikiart.org/pt/gregorio-lobes/nascimento-de-s-o-jo-o-baptista-1530>>)

Na “Adoração dos Pastores”, obra de Gregório Lopes, pintada em 1539, a peça em destaque é uma jarra e mais escondido e não totalmente representado aparece um fogareiro, novamente, por cima do qual foi colocada uma outra peça que também não é perceptível, em termos de morfologia.



Figura 9: Adoração dos pastores. Autor: Gregório Lopes, 1539; Óleo sobre madeira de carvalho 135 x 113,5 cm. (adaptado de DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010c) – Matriznet [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248590>>.)

Numa outra representação do Nascimento de S. João Baptista, efectuada por Diogo de Contreiras e mais tardia que a anterior (1552-1554), surge novamente um fogareiro, que parece estar em funcionamento, aquecendo a água num pequeno alguidar, em que vai ser embebido o pano, para limpar a criança. Num pormenor mais distante também é visível o conjunto do prato e tacho.

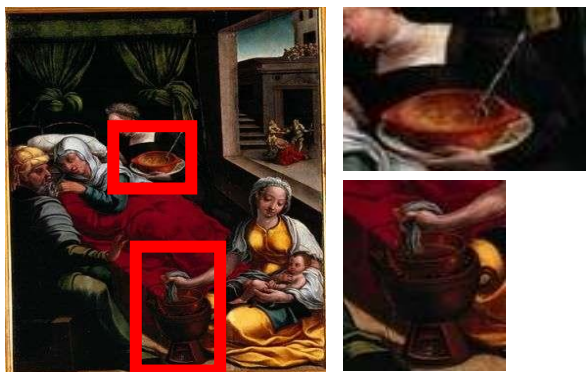


Figura 10: Nascimento de S. João Baptista. Autor: Diogo de Contreiras, 1552-1554; Óleo sobre madeira de carvalho 124 x 95,5 cm. (adaptado de DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010b) – Matriznet [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13605>>)

Já na representação de uma cena do quotidiano no chafariz d’el Rey são notórias diversas peças de armazenamento e transporte de água, de que são exemplo os cântaros. Dentro destes exemplares, é possível observar, ainda que sem grande definição, que existem peças de pastas vermelhas, a sua grande maioria, e uma pequena parte compostas por pastas brancas. Fruto do local representado, é natural que estes e outros recipientes, como os cântaros ou as bilhas, estejam representados em grande quantidade, apesar de não serem muito perceptíveis.



Figura 11: Chafariz d’el Rey em Lisboa. Autor: Mestre desconhecido, 1570-1580; Óleo sobre madeira de carvalho 93 x 163 cm. (adaptado de THE BERARDO COLLECTION (2014) - Chafariz d’el Rey [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <https://www.berardocollection.com/?article=32&lang=pt&page=1&sid=50002>>.)

Quanto à representação da Rua Nova dos Mercadores surgem peças como um alguidar e dois calhandros (um dos quais partido no meio da rua e o outro a ser transportado para ser despejado). Para além disso é visível um cântaro, muito possivelmente cheio de água.



Figura 12: Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa. Autor: Mestre desconhecido, 1570-1590. Londres, Kelmscott Manor Collection – Society of Antiquaries of London (adaptado de TRINDADE, Luísa - Uma outra representação da Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábua do “martírio de S. Sebastião”, de Gregório Lopes, Medievalista [Online], 20 | 2016, posto online no dia 01 dezembro 2016, consultado o 31 junho 2022. URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/1180>; DOI:

De facto, existem elementos comuns que figuram na iconografia como é o caso do prato e do tacho, que aparecem em conjunto. O fogareiro também é uma peça relativamente frequente em termos de representação e pode aparecer sozinho ou acompanhando o conjunto anterior. No entanto, existem formas que não aparecem com tanta frequência como é o caso do cântaro, que ou aparece sozinho, ou aparece associado ao alguidar e ao calhandro; do jarrinho que surge inserido em contextos onde figuram ou fogareiros ou escudelas; e da jarrinha que surge ligada ao conjunto tacho, prato e fogareiro.

	O Inferno	Trânsito da virgem	Nascimento de S. João Baptista	Adoração dos pastores	Nascimento de S. João Baptista	Chafariz d'el Rey em Lisboa	Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa
Fogareiro	X		X	X	X		
Escudela		X					
Jarrinho		X		X			
Tacho			X		X		
Prato			X				
Jarrinha			X				
Cântaro						X	X
Alguidar							X
Calhandro							X

Tabela 2: Distribuição das formas pela iconografia analisada

A iconografia e a arqueologia

Recuperando a iconografia e procurando ilustrar arqueologicamente as formas nela representadas verifica-se que no que se refere aos tachos existe um paralelo claro entre o que as pinturas nos revelam e o que se coloca a descoberto em contextos arqueológicos, em Tavira, do século XVI.



Figura 13: A representação iconográfica do tacho e a forma correspondente no registo arqueológico (adaptado de DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010b) – Matriznet [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13605>>; (ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS (2022b) – Nascimento de São João Baptista [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <https://www.wikiart.org/pt/gregorio-lobes/nascimento-de-s-o-jo-o-baptista-1530>>; MUSEU MUNICIPAL DE TAVIRA (2022) – Panela [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: http://museunicipaldetavira.cm-tavira.pt/sites/default/files/styles/flexslider_full/public/03.jpg?itok=q57qBPxJ>)

Relativamente ao fogareiro, a pintura permite perceber que existem pelo menos duas variantes desta forma (em que a abertura da câmara dos exemplares é diferente) e que este recipiente já existia em período anterior ao que aparece ilustrado, sem que existam diferenças significativas na sua forma ou função.



Figura 14: A representação iconográfica do fogareiro a forma correspondente no registo arqueológico. Os exemplares de fogareiro datam do século XIII foram exumados em Faro e Mértola, respectivamente (adaptado de UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016c) - Base de dados do Património Islâmico em Portugal [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL <http://patrimonioulusofona.pt/detalhe.php?id=520>>; UNIVERSIDADE MUSEU MUNICIPAL DE TAVIRA (2022) – Fogareiro [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL <http://museumunicipaldetavira.cm-tavira.pt/?q=content/arqueologia/628>>) (adaptado).

Quanto aos potes, às escudelas e ao calhandro, a arqueologia também parece confirmar o que nos mostram as diversas fontes iconográficas. Se para as escudelas e o calhandro, apenas a forma é semelhante, no caso do púcaro, quer a forma quer a pasta parecem corresponder perfeitamente em termos de representação e da realidade.



Figura 15: A representação iconográfica do púcaro e da escudela e as formas correspondentes no registo arqueológico (adaptado de GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela - Cerâmicas vidradas e esmaltadas, dos séculos XIV, XV e XVI, do Poço-cisterna de Silves. In SILVA, Luís Alves da; MATEUS, Rui - Actas do IV Congresso Internacional A cerâmica medieval no Mediterrâneo Ocidental. (s.e.). Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. 1991. p (vol.1), 475; NUNES, Mariana Ferreira – A casa de Pêro Fernandes, contador dos contos de D. Manuel I: O sítio arqueológico da Silha do Alferes, Seixal (século XVI). In ARNAUD, José; NEVES, César e MARTINS, Andrea - Arqueologia em Portugal 2020 - Estado da Questão. (s.e.). Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2020. p. (vol.1) 1918. (2020), p. 1918. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-25-1/arqa142>>).



Figura 16: A representação iconográfica do calhandro e da forma correspondente no registo arqueológico (adaptado de MARQUES, António; LEITÃO, Eva; BOTELHO, Paulo - Rua do Benfornoso 168/186 (Lisboa – Mouraria / Intendente): Entre a Nova e a Velha cidade, Aspectos da sua Evolução Urbanística. In TEIXEIRA, André e BETTENCOURT, José António - Velhos e Novos Mundos. Estudos de Arqueologia Moderna. (s.e.) Lisboa: Centro de História de Além-Mar, 2012. p. (vol. 1) 123-134).

O Cântaro também encontra expressão no registo arqueológico, por oposição às jarras, para as quais ainda não foi possível encontrar um paralelo.

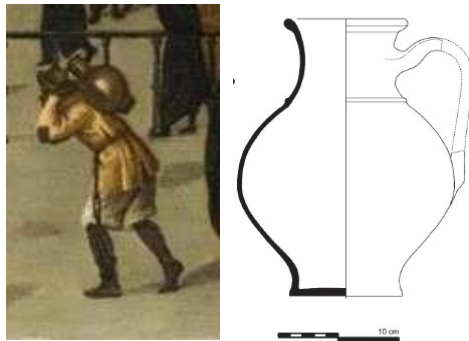


Figura 17: A representação iconográfica do cântaro e a forma correspondente no registo arqueológico (adaptado de TRINDADE, Luísa - Uma outra representação da Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábua do “martírio de S. Sebastião”, de Gregório Lopes, Medievalista [Online], 20, 2016, posto online no dia 01 dezembro 2016, consultado o 31 junho 2022. URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/1180>; DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.1180>; SILVA, 2012, p. 884).

Para além do que foi demonstrado até aqui, existem recipientes que se sabe que estão presentes no registo arqueológico com alguma frequência e que se repercutem nas fontes escritas mas não na iconografia. A título de exemplo, e não sendo muito exaustiva, importa realçar o caso das panelas. As transferências e influências dos exemplares mais antigos para os mais recentes são claras. De facto, ao se observar espólio dos séculos XII/XIII e dos séculos XV/XVI é perceptível que a forma em si, apenas ostenta ligeiras diferenças, que em nada alteram a funcionalidade e o uso e que se prendem com as asas, com a morfologia do bordo e com o corpo da peça.



Figura 18: Em cima, exemplares de panela que datam dos séculos XII/XIII e são oriundos de Santarém, Mértola e Tavira, respectivamente (adaptado de UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016a) - Base de dados do Património Islâmico em Portugal [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=333>>. ; UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016b) - Base de dados do Património Islâmico em Portugal [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=521>>. ; UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016c) - Base de dados do Património Islâmico em Portugal [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=520>>. ; MARQUES, 2021, Anexos, p. V). Em baixo, exemplares de panela dos séculos XV e XVI provenientes de Coimbra (SILVA, 2012, p. 882, 883).

Já no caso dos alguidares são formas que possuem uma larga diacronia e que não se cingem a um único período. Com variações em termos do bordo ou até mesmo da profundidade, o certo é que a forma é facilmente identificada e a sua polivalência funcional ocorre em vários períodos cronológicos.

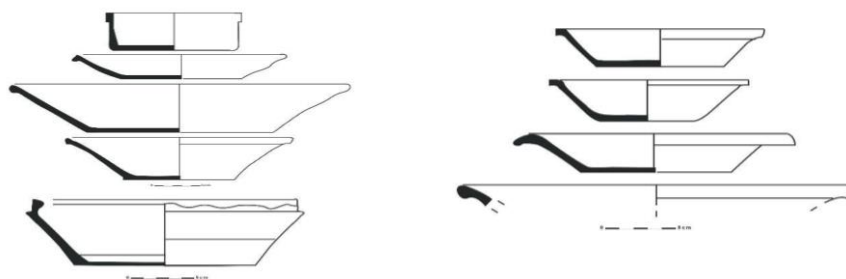


Figura 19: : Exemplares de alguidar, oriundos de Tavira, que datam dos séculos XII/XIII (os dois primeiros da esquerda), do século XIV (o último à esquerda) e dos séculos XV/XVI (à direita) (adaptado de COVANEIRO, CAVACO, p. 383)

Para além disso, existem recipientes que sendo mais ou menos frequentes nos contextos arqueológicos, não são referidos nas fontes ou retratados na iconografia. As peças de jogo ou os alcatruzes são apenas algumas das peças que se enquadram nesta lógica, sendo apenas um mero exemplo.



Figura 20: Exemplos de alcatruz. O primeiro data dos séculos XII/XIII e é oriundo de Silves (à esquerda) e o segundo data do século XVI e foi exumado em Évora (TEICHNER, 2003, p. 517, fig. 11) (à direita) (adaptado de DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010a) – Matriznet [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=112353>>.)

Na tabela seguinte é possível verificar a correspondência nas fontes escritas, na iconografia e na arqueologia em termos de formas.

	Arqueologia	Iconografia	Fontes Escritas
Cântaros	X	X	X
Talhas	X		X
Infusas	X		X
Panelas	X		X
Púcaros/Jarros	X	X	X
Tigelas	X		X
Púcaras/Jarras	X	X	X
Potes	X	X	X
Alguidares	X	X	X
Tigelas	X		X
Testos	X		X
Candeias/Candeeiros	X		X
Caldeirões			X
Marcas de Jogo	X		
Alcarras/Alcarrazas			X
Caçoilas (Sertãs)	X		X
Funil			X
Alquadrom?			X
Açucareiro	X		X
Almotolias			X
Bacios			X
Barril			X
Craveiro			X
Escudela	X	X	X
Pratos	X	X	X
Redoma	X		X
Tacho	X	X	
Fogareiro	X	X	
Calhandro	X	X	
Alcatruz	X		
Bilha	X		

Tabela 3: Distribuição das formas pelas várias fontes analisadas

Mais uma vez a tónica assenta na forma em si e não nas variantes que nos são reveladas aquando da análise e estudo de materiais. Assim sendo, é possível depreender que o silêncio relativamente a formas como o alcatruz ou as peças de jogo é colmatado pela evidência arqueológica. No entanto, existem dúvidas que persistem, e que se relacionam com certos termos utilizados, que para além de não serem representados graficamente, também não possuem equivalente do ponto de vista arqueológico, pelo menos que se saiba.

Considerações finais

Perante os dados expostos, é possível depreender que as fontes escritas não correspondem, na sua totalidade, ao que é demonstrado pelo espólio exumado arqueologicamente. De facto, revelam uma realidade parcelar e que confirma, apenas em parte, a informação do registo arqueológico. Não obstante, existem certos pormenores em alguns recipientes que são mencionados nas fontes escritas e que permitem alvitrar acerca da funcionalidade ou inclusivamente da capacidade de determinado recipiente. Do ponto de vista da funcionalidade estas especificações surgem talvez porque fosse comum, tal como acontece nos dias de hoje, haver peças que pudessem ser utilizadas em mais do que uma função.

A iconografia portuguesa existente, data essencialmente do século XVI e neste caso em específico serve de ponto de chegada. Não obstante, é igualmente omissa quanto à maior parte dos objectos do quotidiano, que surgem no registo arqueológico, sendo apenas retratados alguns recipientes em utilização, ilustrando a sua funcionalidade. É possível perceber nas pinturas de cariz religioso esta dicotomia entre o antigo, protagonizado pela temática religiosa, e o novo, ilustrado pelos recipientes que estariam a uso em determinado período.

O registo arqueológico amplia, de certa forma, a informação fornecida pelas fontes escritas e pela iconografia, na medida em que coloca a descoberto, formas que a maior parte das vezes estão omissas, quer nas fontes escritas quer nas fontes iconográficas, para além de permitir perceber a existência de pequenas variantes de uma mesma forma.

Futuramente, a título comparativo e se tal for possível, pretende-se nestas fontes escritas perceber a capacidade dos recipientes mencionados e se essa informação tem tradução em termos de espólio arqueológico. Para além disso, será igualmente importante continuar a procura tanto de outras fontes escritas, como também de fontes iconográficas coetâneas do período em estudo, tentando alvitrar de que modo é que estes recipientes encontram tradução em termos de espólio arqueológico.

Bibliografia

BARROS, Filomena; SANTOS, Maria; SESIFREDO, Ana; FARRICA, Fátima; MEIRA, Miguel – **O Livro das Posturas Antigas da Cidade de Évora**. Évora: CIDEHUS-UE, 2012.

COVANEIRO, Jaquelina; CAVACO, Sandra – Entre tachos e panelas: a evolução das formas de cozinha (Tavira). In GONÇALVES, Maria José; GÓMEZ MARTINEZ,

Susana – **Actas do X Congresso Internacional a Cerâmica Medieval no Mediterrâneo.** (s.e.). Silves: Edição Câmara Municipal de Silves, Campo Arqueológico de Mértola, 2015. p. (vol. 1) p. 383.

DUARTE, Luís; MACHADO, João; CUNHA, Cristina - Actas de vereação de Loulé. Séculos XIV-XV. **Al-Ulyã (suplemento).** Loulé: Câmara Municipal de Loulé. vol. 7 (1999), p. 127, 128.

GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela - Cerâmicas vidradas e esmaltadas, dos séculos XIV, XV e XVI, do Poço-cisterna de Silves. In SILVA, Luís Alves da; MATEUS, Rui - **Actas do IV Congresso Internacional A cerâmica medieval no Mediterrâneo Ocidental.** (s.e.). Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. 1991. p (vol.1), 475.

MARQUES, Ana – **O Castelo de Salir: estudo das suas materialidades arqueológicas.** Coimbra: Universidade de Coimbra/Câmara Municipal de Loulé, 2021. 202 pp. Relatório de Estágio do Mestrado em Arqueologia e Território, na área de especialização de Arqueologia Medieval e Moderna apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/10316/93659>>.

MARQUES, António; LEITÃO, Eva; BOTELHO, Paulo - Rua do Benfornoso 168/186 (Lisboa – Mouraria / Intendente): Entre a Nova e a Velha cidade, Aspectos da sua Evolução Urbanística. In TEIXEIRA, André e BETTENCOURT, José António - **Velhos e Novos Mundos. Estudos de Arqueologia Moderna.** (s.e.) Lisboa: Centro de História de Além-Mar, 2012. p. (vol. 1) 123-134.

MONIZ, Manuel de Carvalho – A Olaria Medieval Eborense. **Revista de Guimarães:** Guimarães: Companhia Editora do Minho. Vol. 86, (1976), p. 147 – 172. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <https://www.csarmiento.uminho.pt/site/files/original/59f55727443c6266bb31daefc88ad6780482f2e.pdf>>.

NUNES, Mariana Ferreira – A casa de Pêro Fernandes, contador dos contos de D. Manuel I: O sítio arqueológico da Silha do Alferes, Seixal (século XVI). In ARNAUD, José; NEVES, César e MARTINS, Andrea - **Arqueologia em Portugal 2020 - Estado da Questão.** (s.e.). Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2020. p. (vol.1) 1918.

(2020), p. 1918. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-25-1/arqa142>>.

PEREIRA, Gabriel - **Documentos Históricos da Cidade de Évora.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

RIBEIRO, Margarida - Património cerâmico e linguístico português sob influência islâmica. In SILVA, Luís Alves da; MATEUS, Rui - **Actas do IV Congresso**

Internacional A cerâmica medieval no Mediterrâneo Ocidental. (s.e.). Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. 1991. p (vol.1) 491 – 496.

ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem – **El Nombre de las Cosas en Al-Andalus, Una Propuesta de Terminología Cerámica.** Palma de Mallorca: Museo de Mallorca, 1991.
SILVA, Ricardo Costeira da - Primeira abordagem a um depósito moderno no Antigo paço episcopal de Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro). A cerâmica desde meados do século XV. À consolidação da renascença. In TEIXEIRA, André e BETTENCOURT, José António - **Velhos e Novos Mundos. Estudos de Arqueologia Moderna.** (s.e.) Lisboa: Centro de História de Além-Mar, 2012. p. (vol. 2) 882 - 884.

TEICHNER, Felix - Dois conjuntos de cerâmicas quinhentistas, provenientes do Convento de São Domingos e do claustro da Igreja de São Francisco, em Évora (Alentejo). **Revista Portuguesa de Arqueologia.** Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural. 6:2 (2003), p. 517.

TRINDADE, Luísa - Uma outra representação da Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábua do “martírio de S. Sebastião”, de Gregório Lopes, *Medievalista* [Online], 20 | 2016, posto online no dia 01 dezembro 2016, consultado o 31 junho 2022. URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/1180>; DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.1180>

Webgrafia:

DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010a) – *Matriznet* [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=112353>>.

DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010b) – *Matriznet* [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13605>>.

DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (2010c) – *Matriznet* [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248590>>.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS (2022a) – Trânsito da virgem [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <https://www.wikiart.org/pt/cristovao-de-figueiredo/tr-nsito-da-virgem-1525>>.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS (2022b) – Nascimento de São João Baptista [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <https://www.wikiart.org/pt/gregorio-lopes/nascimento-de-s-o-jo-o-baptista-1530>>.

MUSEU MUNICIPAL DE TAVIRA (2022) – Panela Inferno [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: http://museumunicipaldetavira.cm-tavira.pt/sites/default/files/styles/flexslider_full/public/03.jpg?itok=q57qBPxJ>.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA (2022) – O Inferno [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/o-inferno>

THE BERARDO COLLECTION (2014) - Chafariz d'el Rey [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.berardocollection.com/?article=32&lang=pt&page=1&sid=50002>>.

UNIVERSIDADE MUSEU MUNICIPAL DE TAVIRA (2022) – Fogareiro [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://museumunicipaldetavira.cm-tavira.pt/?q=content/arqueologia/628>>.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016a) - *Base de dados do Património Islâmico em Portugal* [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=333>>.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016b) - *Base de dados do Património Islâmico em Portugal* [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=521>>.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS (2016c) - *Base de dados do Património Islâmico em Portugal* [Em linha]. [Consultado a 30 de Junho de 2022]. Disponível em WWW: <URL: <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=520>>.

A Evolução das Técnicas de Manufatura de Tapeçarias de Portalegre: contributos para a Integridade Plástica da Obra de Arte

Telmo Lopes

Universidade de Évora (CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística)
telmog@gmail.com

Sandra Leandro

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo; Universidade de Évora; Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; (CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística)
sandrandleandro7@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues

Universidade de Évora (CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística)
psr@uevora.pt

Resumo: A arte de tecer tapeçarias é ainda hoje uma atividade manual que conserva uma tradição de procedimentos com séculos de existência. No entanto, em Portugal, a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (MTP), fundada em 1946, tomou uma posição inovadora face às manufaturas clássicas europeias. Em Portalegre, podemos sinalizar, em poucas décadas, uma sequência de momentos em que foram consideradas inovações específicas de procedimentos técnicos, que visaram contribuir continuamente para reproduzir a integridade plástica dos desenhos e pinturas dos cartões originais dos artistas. Este estudo tem o objetivo de caracterizar a evolução de procedimentos técnicos das Tapeçarias de Portalegre, colocando esta evolução no contexto alargado da tapeçaria artística internacional. Elabora-se aqui uma introdução temática da evolução histórica da tapeçaria para contextualizar a relevância da MTP, sinalizando os momentos onde se identificam inovações técnicas da arte de fazer tapeçaria. O quadro conceptual da introdução histórica resulta de revisão bibliográfica, acrescida de recolhas de informação decorrentes de visitas à Manufatura de Tapeçarias de Portalegre: interpretação de fontes primárias e recolha de informação junto das tecedeiras. Importa considerar as primeiras inovações que afirmaram a MTP pela qualidade superior face às suas semelhantes europeias — uma conclusão observada pelo próprio Jean Lurçat — qualidade que se deve à estabilidade conseguida pelo inovador Ponto (Nó) de Portalegre. Mas para além desta afirmação inicial, o compromisso com a integridade da obra de arte é demonstrado através de soluções inovadoras para novos desafios de contornos de desenhos, de mudanças de cor, pelos *degradês* conseguidos desde os antigos *hachures* a novas *mesclas* cromáticas, etc., que foram sendo aplicadas para dar resposta aos desafios criativos de novas propostas de cartões de artistas. Inovações que não foram documentadas da mesma forma que foi inicialmente o Ponto de Portalegre, mas demonstram uma preocupação contínua em melhorar o que outrora se fazia em tapeçaria.

Palavras-chave: Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, Inovação, Técnica, Arte Portuguesa, Património.

Introdução

Este artigo decorre de um trabalho mais longo de investigação de doutoramento, sobre os artistas que produziram cartões para a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. A dimensão técnica de trabalhos artísticos é, em si, um campo de estudo que esclarece o porquê dos resultados artísticos possuírem determinadas características, sejam condicionantes, ou instigadores criativos. Entender a técnica de uma determinada atividade artística permite conservar procedimentos que visam certos resultados, mas também analisar melhoramentos ou alternativas possíveis. É por isso comum falar de evolução da técnica em vários domínios. Uma das dimensões de contextualização que compõem a tese onde este artigo se insere, além das dimensões históricas e conceptuais, é a dimensão técnica — como acontece a evolução dos procedimentos — para a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre dar resposta a novos desafios de artistas e novos contextos.

A bibliografia existente sobre tecelagem é vasta. Mas no que respeita à tapeçaria, o decurso cronológico da História merece uma análise particular, que revela a importância deste estudo. É apresentada por diversos autores uma lenta evolução das técnicas da manufatura de tapeçarias, com referências do antigo Médio Oriente à Idade Média Ocidental, a culminar nas tapeçarias europeias de França e da Flandres da Idade Moderna. No entanto, como veremos neste estudo, a Tapeçaria de Portalegre é um paradigma que deve ser considerado neste quadro internacional, apesar de ter surgido numa pequena cidade do interior de um país que, apesar de ter tradição têxtil, seja pelas sedas, bordados regionais, e tapetes, até meados do século XX, tinha pouca relevância na produção de Tapeçarias.

A ordem dos assuntos aqui tratados começa então pela contextualização histórica de forma a mostrar a evidência das inovações em curto espaço de tempo centradas na MTP, face à conservação de procedimentos técnicos que compõem um arco cronológico amplo sobre tapeçaria através da História.

Em seguida, com foco nos procedimentos específicos da MTP, é efetuada uma análise comparativa com os modos de realizar tapeçaria dos países com maior tradição, e mediante os dados recolhidos na MTP, analisam-se e descrevem-se ainda as soluções técnicas que foram utilizadas ao longo dos últimos anos para corresponder à integridade plástica de novas obras contemporâneas.

Desenvolvimento

De forma a contextualizar o lugar da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre e a relevância das suas inovações técnicas para a História de Arte, recordemos que os primeiros têxteis que se conservam até hoje têm uma antiguidade de, pelo menos, 30.000 anos¹. Mas pressupõe-se ser ainda mais antiga a existência da atividade têxtil:

¹ As descobertas arqueológicas que referem os primeiros têxteis identificados são de fibras de linhaça (vegetal) cuja a datação por radiocarbono indica terem sido feitas há 30.000 anos, encontradas no estado soviético de Geórgia, na caverna de Dzudzuana: e apresentavam já tintura de cor. Os indícios da existência de atividade têxtil espalham-se pelo planisfério, com referência ao primeiro fragmento de fibra que sugere a produção de linha (relacionada com a tecelagem) na zona de Israel com 19.000 de

indicam a existência da tecelagem certas ferramentas utilizadas, pesos de barro de teares verticais pré-históricos, fusos, etc. reportam ao período paleolítico, com tecelagem a acompanhar a história das primeiras civilizações². Existem baixos-relevos em palácios do povo Caldeu, que viveu junto ao Golfo Pérsico no século V a.C., que sugerem a prática da atividade da tecelagem, relacionada com a realização de tapeçarias de ornato³. Sobre a invenção das primeiras estruturas artesanais de tecer, compete citar Benjamim Pereira⁴:

“Os primeiros testemunhos inequívocos aparecem pouco depois de 3500 a.C., num selo da Mesopotâmia e num prato pintado do Egipto. Trata-se de um tear horizontal em que a urdidura é disposta entre dois órgãos amarrados a 4 espeques cravados no chão. Ele vê-se mais tarde numa representação escultórica da 13.a dinastia (2060 a.C.), tecnicamente bem reproduzido, com um liço manipulado por duas pessoas que trabalham uma de cada lado, acoradas. Este tipo de tear chega aos nossos dias, vendo-se ainda hoje na África do Norte, Saara, Egipto; na região oriental, do Sudão à Rodésia e em Moçambique; em Madagáscar; na América do Sul; no Próximo Oriente, na Palestina e Arábia; no Médio Oriente; no Paquistão e Afeganistão, etc.”

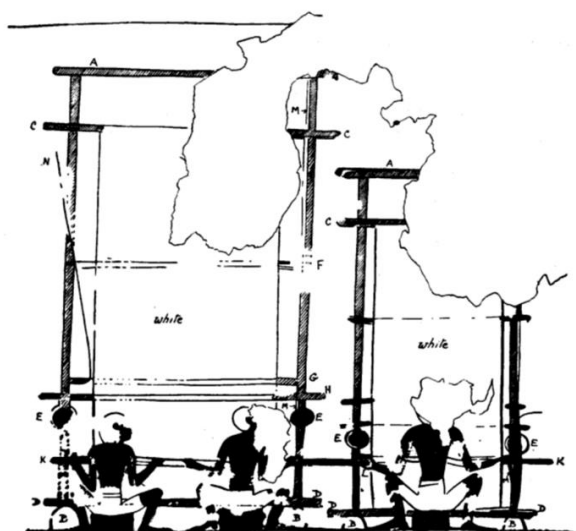


Figura 1 — Representação de teares verticais Egípcios, do Túmulo de Thotnefer em Tebas, da Dinastia XVIII, circa 1425 a.C.; Registo desenhado de G.Davies,

antiguidade, bem como no japão, registos de cerâmica relacionada com têxteis de 13000 anos, ou na América o registo têxtil mais antigo na caverna guitarreiro nos Andes do Peru, com fragmentos de 12000 anos. Consultado em: HIRST, Kris — **History of Textiles**: <https://www.thoughtco.com/the-history-of-textiles-172909>

² Considerando o facto da tecelagem, nos seus primórdios, ter começado a ser realizada com o auxílio de ramos e estacas colocados no chão, como documenta Ernesto Castro em: CASTRO, Ernesto Manuel de Melo — **Manual de Tecelagem** (Ministério da Indústria e Comércio - Direção Geral da Indústria). Coimbra: Oficina Gráfica de Coimbra. 1986. p3.

³ JARRY, M. — **La Tapisserie des origines à nos jours**. Paris: Hachette., 1968, p.9.

⁴ PEREIRA, Benjamim — **Têxteis, Tecnologia e Simbolismo**. Lisboa: Litografia Tejo, 1985, p.42.



Figura 2 — Lekythos (frasco de óleo Grego) com mulheres tecendo lã e uma mulher rodeada de jovens donzelas; representação de uma cena cujo elemento central é um tear vertical (de alto liço) esticado por pesos, atribuído ao pintor grego Amasis (505-530 a.C.); peça da Coleção do Metropolitan Museum of Art de Nova York⁵ (imagem de domínio público).

Pode-se observar que o tear do Lekythos da fig. 2, cujas linhas verticais se apresentavam esticadas por pesos, embora mais simples, já apresentava semelhanças formais aos teares que se utilizam hoje em dia. Desta base estrutural surge o tear de pedais, no século XII, cuja mecânica acelerava o processo, mas o resultado pretendia ser o mesmo⁶. Nesta linha cronológica percebe-se a lenta evolução dos procedimentos técnicos de tecer tapeçarias.

A introdução da tapeçaria na Europa relaciona-se com viagens mercantis dos Fenícios na época das Cruzadas, sendo introduzidas por relações comerciais entre os povos, como tal, as tapeçarias mais antigas de que há registos na Europa, ainda têm origem oriental.

A reforçar a falta de tradição em tapeçaria na Europa, na Baixa Idade Média, pode-se observar que o exemplar mais notável e documentado realizado neste continente não foi tecido como uma verdadeira tapeçaria de entrelaçados de lã e trama, mas foi composta com desenhos bordados sobre uma base de tecido já existente. Trata-se da Tapeçaria de

⁵ Como escreve o museu, em referência a esta peça: “[...] Este vaso representa em detalhe a fabricação de tecidos [...], dando ênfase especial a um tear vertical. Em ambos os lados do tear algumas mulheres pesam e tecem a lã e dobram peças de tecido. Estas cenas acontecem na parte da casa reservada às mulheres.”

⁶ Al Tavares, E foi a preocupação com a aceleração do processo de manufatura potenciou soluções mecanizadas no século XVIII, no contexto da revolução industrial, surgindo o tear hidráulico desenhado por Daniel Bourn em 1748, com as lãs também a serem cardadas por máquinas. A mecanização total dos procedimentos, desde a transformação da matéria prima, com os fusos múltiplos e a máquina de fiar intermitente ao tear mecânico de Cartwright, e o de Jacquard em 1804, precedem teares elétricos que surgem no século XX. Mas entendeu-se que esta industrialização fez perder o carácter artístico da tapeçaria artesanal e as suas tradições seculares que lhe atribuem um valor intrínseco, por isso, como veremos em seguida, as encomendas de tapeçarias artísticas continuaram a existir, com o trabalho manual rigoroso das tecedeiras sobre os cartões de Artistas, sobre o qual este estudo se centra.

Bayeux, que é significativa pela sua dimensão e temática, por representar a conquista da Inglaterra pelos Normandos. Apesar da relevância histórica isolada, pela dimensão e tema desta “tapeçaria” de Bayeux, os verdadeiros centros que começaram a registar uma produção relevante de tapeçarias começaram em Itália no séc. XII e posteriormente em Paris, no final do século XIV⁷, mas passado meio século já seria Arras na Flandres a mais conhecida internacionalmente. Entretanto, crescia a produção e encomendas de tapeçarias na cidade Belga de Tornais, que se torna o centro seguinte, por se impor estilisticamente e em quantidade sobre os outros⁸. Esta roda competitiva de manufaturas no centro da Europa, torna o século XVI na época áurea da tapeçaria. Avançando no tempo, em França, durante a reestruturação do estado Francês por Luís XIV, uma das medidas foi a criação da Manufacture Royale des Meubles de la Couronne conhecida por Real Manufatura de Gobelins, concluída em 1667, com a intenção de criar uma indústria estatal protegida, de onde saíram tapeçarias destinadas à maioria dos palácios franceses, e Gobelins torna-se sinónimo de tapeçaria estatal. Para dar resposta a clientes particulares, criou também as oficinas de Aubusson em 1665, e a manufatura de Beauvais. Mas as mais relevantes foram as oficinas de Aubusson, que reproduziram temas bíblicos e mitológicos, e passaram a ostentar o título de Manufacture Royale d’Aubusson. Desde então, França foi o centro da tapeçaria artística, renovando-se pela força do *Arts and Crafts*, movimento inglês que se espalhou pela Europa no século XIX e cuja figura cimeira foi William Morris. Mais tarde, foi o pintor francês Jean Luceart (1892-1966) que conseguiu renovar a tapeçaria com temas contemporâneos, acentuando a tradição da tapeçaria francesa. E sendo a figura mais relevante no panorama da tapeçaria internacional, na primeira metade do século XX, a sua interação com a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre que surge em Portugal em 1958⁹, representou a passagem de testemunho a Portugal. Jean Luceart foi uma figura fundamental para creditar a inovação portuguesa que estava prestes a exportar tapeçarias para os cinco continentes.

Exposta esta descrição cronológica, entende-se que a História da Tapeçaria acontece num espectro temporal alargado e com inovações significativas, por adaptação a objetivos culturais que potenciaram a sua produção, no caso francês o absolutismo de Luís XIV, ou especificamente, pelos objetivos de produção em massa no contexto da revolução industrial.

Sobre os aspetos artísticos desta atividade, se se considerar que o desenho do cartão a ser tecido parte inicialmente de uma criação original de um artista plástico, é no século XX que a produção de tapeçaria se sobrepõe, em número de artistas, diversidade criativa e evolução técnica, às anteriores, e esse fenómeno acontece num país improvável, Portugal, e numa cidade do interior, pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre.

⁷ NOBRE, Fernanda — **Materiais e Técnicas de Expressão Plástica**. Porto: Areal. 1993, p.96.

⁸ QUINA, A. — **À maneira de Portugal e da Índia, Uma série da tapeçaria Quinhentista**. Lisboa: Meribérica/Líber, Editores,Lda. 1998.

⁹ De realçar que esta foi a data da primeira tapeçaria realizada por Jean Luceart em Portalegre, pois da jovem Manufatura de Tapeçarias de Portalegre que existia deste 1945, a primeira tapeçaria a sair desta fábrica data de 1948, intitulada “Diana”, de um cartão do pintor João Tavares.

Portugal foi, durante séculos, um país com grande tradição têxtil, mas as tapeçarias que evocavam episódios da História de Portugal eram encomendadas na Flandres e em França desde a Idade Média. Um bom número dessas tapeçarias foi desaparecendo dos Palácios Portugueses, tanto pela ocupação espanhola no final do século XVI, como pela partida da corte de D. João VI para o Brasil, ou mesmo devido ao terramoto de 1755. Apesar do incentivo de D. José I em serem criados *ateliers* de manufatura de tapeçaria em Portugal, nomeadamente um em Lisboa e outro em Tavira, em 1776, ambos entraram rapidamente em declínio. Só em meados do século XX foi fundada a Manufatura das Tapeçarias de Portalegre, pela iniciativa de Celestino Peixeiro e pelos Irmãos Fino. Um nó de tecelagem inovador, para melhorar a consistência estrutural de uma tapeçaria, tornava todo o procedimento da manufatura diferente do entrelaçado da tapeçaria francesa¹⁰. Desde a primeira tapeçaria que saiu dos teares de Portalegre em 1947 até hoje, a produção esteve sempre em funcionamento, contando mais de 12 700m² de tapeçaria produzidos e mais 2500 encomendas de cartões originais de Artistas Contemporâneos.

O Ponto, ou Nó, de Portalegre, partiu de uma ideia de como se faziam tapetes por nós batidos no tear e assentes uns sobre os outros, e não pelo entrelaçar urdido de linhas horizontais com as verticais, como acontece com as tapeçarias francesas. Esta ideia base foi desenvolvida em Portalegre e proporcionou maior estabilidade face às deformações que as tapeçarias europeias sofriam. O nó das Tapeçarias de Portalegre surgiu como uma nova forma de fazer tapeçaria capaz de rivalizar em estabilidade e qualidade com as suas irmãs europeias.

Pela qualidade, capacidade plástica e narrativa, as Tapeçarias de Portalegre conseguiram atravessar vários contextos históricos distintos. Conseguiram encomendas da Igreja ou do Estado Novo para diversos dos seus edifícios, preencheram paredes de novos edifícios urbanos marcantes como o Hotel Ritz, o Altis ou o Tivoli, ou palácios de Cascais a Versalhes, espaços interiores intimistas, desde algumas casas particulares ao próprio gabinete do Presidente da República¹¹.

Os cartões dessas encomendas foram ou são elaborados por artistas portugueses e internacionais relevantes, como Álvaro Siza Vieira, Almada Negreiros, Armando Alves, Arpad Szenes, Carlos Botelho, Cruzeiro Seixas, Eduardo Nery, Joana Vasconcelos, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Maria Helena Vieira da Silva, entre muitos outros internacionais, como o próprio Le Corbusier, ou o embaixador da tapeçaria francesa que já referimos previamente, Jean Lurçat, rendido à qualidade das tapeçarias de Portalegre, que referia serem feitas pelas “melhores tecedeiras do mundo”¹².

Observa-se que houve um conjunto de interações entre mais de duas centenas de artistas e a Manufatura, e que naturalmente trouxeram importância histórica às Tapeçarias de Portalegre. Estas interações proporcionaram um conhecimento exaustivo das

¹⁰ FINO, Vera — **Tapeçarias de Portalegre - colecção CTT**. Fundação Portuguesa das Comunicações. Lisboa: Futuro, Lda. 2014.

¹¹ Manufatura de Tapeçarias de Portalegre — **Folha de sala de exposição do museu**. Câmara Municipal de Portalegre, 2019.

¹² FINO, Vera — **Tapeçarias de Portalegre - colecção CTT**. Fundação Portuguesa das Comunicações. Lisboa: Futuro, Lda. 2014.

necessidades criativas dos artistas, fomentando, na manufatura, o desafio de como corresponder às exigências dos diferentes traços, energia, cor e mensagem artística de cada proposta, de cada encomenda, de cada cartão.

Refira-se desde logo a preocupação com a aproximação aos degradês das pinceladas dos artistas, cuja resolução das passagens de cor estava a ser herdada pelo modo de proceder da tapeçaria francesa. Numa passagem de tom entre duas cores, elaborava-se uma zona que alternava linhas de uma cor e linhas de outra, criando a zona de cor intermédia, e, quando vista a alguma distância, fazia sugerir o degradê de passagem entre duas cores. Esta solução técnica, a que os franceses chamam de *hachures*, começou por resolver situações de passagem de cor, às quais os artistas percebiam que se tratava de uma limitação da tapeçaria, e já desenhavam os contornos e elementos coloridos dos seus cartões considerando a finalidade a que se destinavam.



Figura 3 — Tapeçaria “Aveiro” de um Cartão original de João Tavares, onde se observa o *hachure* - ou o serrado das passagens entre duas cores a simular a zona de cor intermédia entre duas. Origem da imagem: Museu de Tapeçarias de Portalegre.



Figura 4 — Tapeçaria de um cartão original de Cruzeiro Seixas, onde se observa a qualidade dos sombreados conseguidos pelas mesclas cromáticas das MTP. Origem da imagem: Museu de Tapeçarias de Portalegre.



Figura 5 — Tapeçaria de um cartão original de Maria Helena Vieira da Silva, onde se pode observar o rigor da interpretação do traço complexo da artista pelo ponto de Portalegre. Origem da imagem: Museu de Tapeçarias de Portalegre.



Figura 6 — Tapeçaria de um cartão original de José de Guimarães, que demonstra a vivacidade da paleta cromática da MTP. Origem da Imagem: Museu de Tapeçarias de Portalegre.



Figura 7 — Pormenor de tapeçaria de António Charrua, a evidenciar a precisão dos contornos conseguidos na união de cores pelo Nó de Portalegre. Origem: Telmo Lopes

Os primeiros pintores como João Tavares, ou Guilherme Camarinha visitavam regularmente a manufatura, sabiam como o processo acontecia e adaptavam os seus desenhos às técnicas de produção existentes e, como tal, os *hachures* ainda aparecem nas primeiras tapeçarias de Portalegre, mas cedo a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre impõe uma nova inovação, fruto da possibilidade de trabalhar a cor ponto por ponto. Isto possibilitou que os artistas passassem a não estar sujeitos às técnicas das tecedeiras, e pudessem apresentar toda a sua fluidez criativa em cada traço e em cada variação tonal.

Começam-se a criar mesclas cromáticas, e em Portalegre desenvolve-se uma paleta de uma infinidade de tons. Cada nó tem dois fios de lã, podendo ainda o sistema de tecelagem proceder a meio nó, de forma a conseguir contornos precisos. Mesmo entendendo o nó como a unidade, como o “pixel” de uma imagem, este corresponde a uma densidade de 2500 pontos/dm². Como resultado, em comparação com as tapeçarias tradicionais europeias, os contornos diagonais dos desenhos reproduzidos revelam sempre um escadeado, mas este sistema de manufatura desenvolvido em Portalegre permite que os contornos dos desenhos possam ser de tal forma exatos que a imagem do cartão é perfeitamente conseguida e com uma riqueza tonal superior.

O fio de lã em si, que faz esse nó sobre as linhas verticais do tear, é composto por oito linhas (cabos) e cada uma pode ter uma tonalidade diferente: por exemplo um fio de lã de um amarelo ocre pode ter algumas das suas oito linhas de um determinado amarelo, outras de outro, outras brancas, e esse fio de lã apresenta ténues variações sobre um outro quase equivalente, que não tenha tantos brancos ou com brancos diferentes.

Partindo desta inovação, a Manufatura de Portalegre desenvolveu uma autêntica biblioteca de mais de 7000 cores, com centenas de arquivos de novelos de lã, um sistema que permite uma exaustiva riqueza cromática¹³.



Figuras 08 e 09 — A escolha e registo da paleta de cor de determinada obra na manufatura, com os códigos de cor para informação das tecedeiras. Fotografia: Telmo Lopes.

¹³ FINO, Vera — Apresentação da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. **Matéria e Cor – Tapeçarias de Portalegre**. Lisboa: EGEAC. EM, 2005, p.25-27.



Figuras 10 e 11 — Exemplo de variações cromáticas muito próximas da trama de lã de oito fios de cor cada uma. Fotografia: Telmo Lopes.

De referir que esta minuciosa interpretação cromática é feita por uma desenhadora que tem a responsabilidade de ampliar o cartão do artista para um papel quadriculado próprio que servirá de guia formal e tonal às tecedeiras. Isto torna o processo diferente da tapeçaria francesa para a qual o cartão era encostado ao tear e reproduzido no seu tamanho real. Na tapeçaria de Portalegre há lugar para a ampliação.

O próprio método de trabalho da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre foi sofrendo mudanças de forma a melhorar o processo. Por exemplo, nas primeiras décadas da manufatura, havia uma desenhadora que só trabalhava na sala de ampliação, uma pessoa a escolher a paleta de cor, as tecedeiras no tear, etc., processo este típico de trabalho de produção fabril em série. No entanto, o próprio sistema foi alterado de forma que a pessoa que interpreta o desenho desde a ampliação siga para o processo de interpretação tonal e guie o procedimento junto do tear. Este método de trabalho levou a que as pessoas envolvidas no trabalho interiorizem de forma inteira todo o processo de interpretação necessário à produção completa da obra¹⁴.

Toda a paleta de mesclas é escrita com todas as variações, com os códigos de cor para as tecedeiras, pois por vezes as variações tonais de ponto para ponto são de difícil perceção para o olho menos estimulado sobre este trabalho interpretativo.

O papel de ampliação é então colocado no tear em frente aos olhos das tecedeiras virado de cabeça para baixo, e a tecedeira trabalha a fazer nó após nó, pelo avesso da tapeçaria que é tecida por cada linha de nós, e sobe com os nós se vão sobrepondo em carreiros horizontais e fazem nascer o desenho.

¹⁴ Informação recolhida na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre.



Figura 12 — A tecedeira a realizar o nó de Portalegre pelo avesso de uma tapeçaria do pintor Menez, com o papel de ampliação quadriculado em frente. Fotografia: Telmo Lopes

Neste crescimento de caminhos de nós horizontais, um outro pormenor interessante distingue também as tapeçarias de Portalegre das tapeçarias que se fazem noutras partes da Europa, como em Espanha ou França. Trata-se da trama de união. Nas espécimes que encontramos em diversos países produtores de tapeçarias, por serem realizadas com uma urdidura contínua de entrelaçado de lã com a teia vertical, não é possível colocar uma trama de união estabilizadora, como acontece na tapeçaria de Portalegre. Estes pormenores técnicos constituem os fatores que contribuíram para que a qualidade destas tapeçarias tenha conseguido um nível ímpar em relação às suas congéneres estrangeiras¹⁵.

Esta trama é possível pela consistência do nó, ficando invisível em cada caminho horizontal de nós. É uma simples linha de 100% algodão que fica escondida entre os nós mas que fixa e cria estabilidade em cada conjunto/caminho horizontal de nós. Com esta trama de união, quando duas cores diferentes se encontram, não é preciso cosê-las pelo lado do avesso como fazem os franceses, pois ao ser batida a trama de união sobre os nós, cria-se a estabilidade pretendida. A tapeçaria é assim constituída pela trama colorida, de pura lã, pela trama de união, esta de puro algodão, e pela teia vertical do tear, também de puro algodão.



Figura 12 — Os fios de lã que sobram do avesso onde são feitos os nós, são cortados no final, “tosquiados” como referem as tecedeiras, e onde não se vêem os excertos de lã “tosquiados”, acontece, pela sequência do ponto, e assim resulta o verso da tapeçaria, como se observa na figura. Fotografia de uma Tapeçaria do pintor António Charrua patente na sala dos teares da manufatura. Fotografia : Telmo Lopes.

¹⁵ Idem.

O primeiro tear da manufatura de Portalegre foi construído em madeira, com uma estrutura vertical de liços. No entanto, após as primeiras experiências, os novos teares da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre foram desenhados com uma estrutura específica em madeira e metal, que a fábrica guarda como um segredo original. O fundador, Guy Fino, utilizou os benefícios do tear horizontal a pedais com os benefícios do tear vertical num desenho de tear único que permite que as tecedeiras afastem alternadamente os fios de teia através de pedais, para inserir a trama de união, e voltem a alinhá-los com a trama cruzada, para se continuar o trabalho¹⁶. Percebe-se que estas inovações aliam a vontade da eficácia produtiva à qualidade do produto final, e analisando estas opções técnicas não poderíamos esquecer o início: a qualidade da matéria-prima, pois é escolhida a melhor lã do mundo, encomendada da Austrália. Esta escolha prende-se com o facto da tosquia na Austrália ser seccionada no animal, e é escolhida apenas a lã do pescoço, que corresponde à mais suave e equilibrada. Em nenhum outro país se tosquam assim os carneiros, e, como tal, a escolha da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre é clara.

Se voltarmos ao tema da influência dos artistas na evolução das técnicas de produção, como se referiu antes sobre a passagem de utilização de *hachures* para utilização de mesclas cromáticas, percebe-se que não só existe uma procura de resposta sobre as preocupações e necessidades criativas dos artistas como se efetivaram experiências que pretendem uma aproximação acompanhada pelos próprios artistas, como se apresenta nos dois exemplos seguintes. Refira-se por exemplo, o primeiro dos artistas que interagiu com a manufatura, o pintor João Tavares, que foi quem fez o cartão para a primeira tapeçaria, de título “Diana”, em 1947. Foi também dos primeiros artistas a acompanhar a MTP desde a sua fundação. Por ser também professor de desenho no liceu de Portalegre, acompanhava a produção das tapeçarias e promoveu a sensibilidade das tecedeiras na interpretação das obras dos artistas. João Tavares ia ter com as tecedeiras e dava-lhes autênticas aulas de desenho e sobre o rigor necessário à ampliação do desenho. Houve tecedeiras que também vinham da escola industrial, onde tinham recebido formação basilar em desenho, focada na importância do desenho rigoroso¹⁷.

O segundo exemplo que demonstra o desafio de corresponder à melhor interpretação da ideia do artista vem de uma encomenda longínqua, da Austrália, pelo artista Arthur Boyd, uma grande referência da pintura australiana. Esta encomenda tratava-se de um pedido de vinte e um cartões de um conjunto de desenhos sobre as Tentações de São Francisco, e o autor não podia enviar os originais de vinte e um cartões porque tinham sido feitos a pastel e não suportariam intactos uma viagem para o lado oposto do planeta. Então, o autor elaborou umas grandes transparências de boa qualidade e enviou-as como alternativa. Mas na interpretação e ampliação, todas as trabalhadoras da manufatura tentaram desenhar as formas pretendidas: experimentaram aguarelas, giz, lápis de cor, pastel, e todas as hipóteses para entrar na expressão e intenção do autor. O fundador Guy Fino chegou, inclusive, a desenhar com as tecedeiras, de forma a conseguirem com várias interpretações, chegar à intenção do autor cujo contacto se realizou apenas por correspondência.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Informação recolhida em entrevista à sra. Fernanda Frutuoso, chefe das tecedeiras da MTP.

Percebe-se a intenção de corresponder ao trabalho do artista é primordial no processo de trabalho, como se observa no caso desta encomenda de Arthur Boyd. E se recorrermos ao primeiro exemplo de João Tavares, as interações com as tecedeiras demonstram que, além dos desafios que os artistas lançavam à manufatura ou vice-versa, também houve, por vezes, espaço para um crescimento em conjunto de ambas as partes. Estes exemplos são claros do esforço e procura de ser traduzida a integridade plástica da obra de arte em tapeçaria, como refere a Fernanda Fortunato, chefe das tecedeiras: “o artista tem de chegar aqui e dizer: isto [este traço] é meu.”¹⁸

Além dos exemplos apresentados, pode-se acrescentar, da experimentação a partir das sugestões dos artistas, exemplos que ainda não se concretizaram, mas que reforçam esta dinâmica de ir ao encontro da obra de arte. Refiram-se mais dois exemplos, um primeiro de um pintor francês que pediu recentemente que a Manufatura fizesse a experiência de criar nós com volumes diferentes, de maneira a criar formas “emboçadas”, em que o volume das figuras fosse lido pela perceção tridimensional no desenho da obra. Esta experiência sobre a ideia de criar volume está a ser desenvolvida pelas tecedeiras. Ou o exemplo do artista Alexandre Farto (*aka.* Vhils), que visitou a Manufatura pretendendo realizar um trabalho nas tapeçarias de Portalegre, ou no exterior da Manufatura, e perguntou se seria possível realizá-lo também com volume, com tapeçarias sobrepostas, ou do avesso, esburacadas de forma a ir de encontro à linha dos seus trabalhos de arte urbana cuja, característica plástica está em criar desenhos de baixo relevo fazendo explodir ou talhando partes de paredes urbanas¹⁹.



Figura 14 e 15 — Experiências com volume, em branco sobre branco, com formas primárias para corresponder ao pedido de um pintor francês do qual ainda não se refere o nome, pois à data deste artigo, o processo estava em experimentação, como se observam nas figuras, e a encomenda ainda não tinha sido realizada. Fotografia: elaborado pelo autor.

¹⁸ Idem

¹⁹ Informação recolhida na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre

Considerações Finais

Observa-se neste artigo que a predisposição transformadora quanto às técnicas é potenciada com a criatividade dos artistas e mais notório é como isto acontece em tão curto espaço de tempo, numa jovem manufactura, desfasada dos centros de tapeçaria europeus que dominavam o comércio internacional.

Este artigo apresentou com exemplos simples e efetivos como a evolução da técnica de manufatura das Tapeçarias de Portalegre pretendeu responder às exigências criativas dos artistas, para além do Nó de Portalegre que afirmou a manufatura desde o início. Descrevem-se os aspetos tecnológicos, a preocupação com a qualidade da matéria prima, a inovação das mesclas em substituição dos *hachures*, que proporcionaram por consequência uma vasta paleta de cor, a evolução dos teares de Portalegre que aliam o melhor dos teares horizontais a pedais com o melhor dos teares verticais. Torna-se claro que uma característica decisiva se encontra na predisposição obstinada, desde os seus fundadores, de ir ao encontro da intenção do artista através das interações com eles. Toda a aprendizagem conjunta tenta dar resposta a novos desafios de artistas, e a novos contextos e assim pretende corresponder à integridade plástica de novas obras contemporâneas.

Bibliografia

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo — **Manual de Tecelagem (Ministério da Indústria e Comércio - Direção Geral da Indústria)**. Coimbra: Oficina Gráfica de Coimbra. 1986. p3.

FINO, Vera — Apresentação da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. **Matéria e Cor – Tapeçarias de Portalegre**. Lisboa: EGEAC. EM, 2005, p.25-27.

FINO, Vera — **Tapeçarias de Portalegre - coleção CTT**. Fundação Portuguesa das Comunicações. Lisboa: Futuro, Lda. 2014.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN — **50 Anos de Tapeçarias em Portugal**. Lisboa: 1996.

HIRST, Kris — **History of Textiles**. Consulta online em 2022 em: <https://www.thoughtco.com/the-history-of-textiles-172909>.

JARRY, M. — **La Tapisserie des origines à nous jours**. Paris: Hachette., 1968, p.9.

KEIL, L. — **Faianças e Tapeçarias**. Elvas, MDCCCXIX, 1919, p.25.

LEANDRO, Sandra — **Redes sem mar: 12 Tapeçarias da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre; 12 Fotografias e 1 Vídeo da Coleção Millennium bcp; Nets without a sea: 12 Tapestries from the Portalegre Tapestry Manufacture; 12 Pictures and 1 Video of the Millennium bcp Collection; Filets sans mer: 12 Tapisseries de la Manufacture de Tapisseries de Portalegre; 12 Photographies et 1**

Vidéo de la Collection de Millennium bcp. Lisboa: Fundação Millennium bcp, 2010. 95 [1] p. ISBN 9789899620049.

Manufatura de Tapeçarias de Portalegre — **Folha de sala de exposição do museu.** Câmara Municipal de Portalegre, 2019.

NOBRE, Fernanda — **Materiais e Técnicas de Expressão Plástica.** Porto: Areal. 1993, p.96.

PEREIRA, Benjamim — **Têxteis, Tecnologia e Simbolismo.** Lisboa: Litografia Tejo, 1985. p42.

QUINA, A. — **À maneira de Portugal e da Índia.** Uma série da tapeçaria Quinhentista. Lisboa: Meribérica/Líber, Editores,Lda. 1998.

SANTANA, Maria Dulce — **Percursos têxteis em confronto, continuidade e roturas.** Évora: Universidade de Évora, 2021 Tese de Doutoramento.

Art Déco Nativista: o caso Neomarajoara e a modernidade brasileira

Gustavo Borges Corrêa

IHA / FCSH, Universidade NOVA de Lisboa
gtbcorrea@gmail.com

Paula Ribeiro Lobo

IHA / FCSH, Universidade NOVA de Lisboa
ribeirolobo.paula@gmail.com

Resumo: No Brasil da primeira metade do século XX, artistas e intelectuais procuraram criar uma mitologia que explicasse o surgimento da nação, de modo a localizar a sua origem antes da chegada dos colonizadores europeus ao território. Num contexto histórico marcado por nacionalismos e ditaduras, e atravessado por duas guerras mundiais, o Brasil buscava construir uma identidade própria que o afastasse do seu passado colonial, e que simultaneamente o afirmasse como nação renovada, orgulhosa de sua História e apta a dialogar em nome próprio com a comunidade internacional. Para atingir esses objetivos escolheram-se como principais representantes da génese brasileira as populações indígenas, em especial as que viveram na Ilha de Marajó, extremo norte do país. Entre as razões que pesaram na escolha incluía-se a produção estética desenvolvida pelos nativos da região - considerada superior em comparação à arte de outros povos indígenas, pois revelava características tidas como mais sofisticadas (ainda que de acordo com os parâmetros artísticos europeus). Ao mesmo tempo que a produção artística Marajoara ganhava destaque e importância no contexto nacional, o estilo Art Déco era divulgado internacionalmente após ser popularizado pela *Exposition Internationale des Artes Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris, em 1925. Na arte brasileira deu-se, então, um encontro entre os grafismos geométrizados Marajoara e as linhas retas preconizadas pela Art Déco; assim, foi criado o estilo chamado “Art Déco Nativista” ou “Art Déco Neomarajoara”. Este artigo procurará discutir como o supracitado movimento foi importante para a afirmação de uma nova identidade nacional que procurou um afastamento dos cânones europeus, com vista à criação de possibilidades de produção artística que colocassem o Brasil no centro da questão por meio da apropriação da cultura dos povos nativos.

Palavras-chave: Art Déco, Cultura Marajoara, Brasil, Modernismo, Identidade nacional

Introdução

Desde o começo do século XX que as pesquisas em prol da construção de uma identidade brasileira ganharam novos contornos em termos políticos e culturais. Importantes artistas radicados no país – fossem eles nacionais ou estrangeiros – passaram então a utilizar nos seus trabalhos formas inspiradas na estética dos povos nativos que já habitavam o território antes da chegada dos primeiros colonizadores portugueses, com a intenção de fazer surgir uma gramática visual que pudesse ser considerada, de facto, brasileira.

No decorrer desse período, marcado pela busca de uma cultura “original”, as investigações arqueológicas e artísticas desenvolvidas por instituições públicas - como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Museu Paraense Emílio Goeldi - exerceram função primordial no estabelecimento da cultura Marajoara como gênese da nação brasileira, de modo a servir os objetivos políticos daquele momento histórico. Os grafismos indígenas começaram a ser admirados e, assim, foram elevados à categoria de arte, consequência da nova maneira de entender / pensar as produções das populações originárias por parte de intelectuais, artistas e cientistas¹. A ideia de uma nacionalidade orgulhosa, que elegeu a cultura da Ilha de Marajó como a sua origem, encontrou na Art Déco, cerca de um século após a Independência do Brasil, um meio de expressar esteticamente a nova “brasileidade”. Dessa união surgiu o estilo que, mais tarde, receberia a designação de Art Déco Nativista, Art Déco Marajoara ou Art Déco Neomarajoara².

Neste artigo apresentaremos uma reflexão sobre a importância da cultura da Ilha de Marajó - região com uma das mais numerosas populações indígenas do período pré-cabralino - na formação da ideia de brasilidade moderna nascida na primeira metade do século XX, ideia esta que se socorreu das artes plásticas e gráficas, assim como da arquitetura, para divulgar os valores de um país que procurava desvincular-se da antiga metrópole e dos cânones de criação europeus. A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, quando o Brasil comemorava o Centenário da Independência, é um grande exemplo desse desejo de construção de um novo país. Um grupo de intelectuais chamou então a si a responsabilidade de traçar um perfil mais livre para a criação artística nacional³, de modo quer a renová-la quer a incluir determinadas questões brasileiras no centro da produção artística, como a miscigenação cultural, os

¹ A partir de 1822, ano da Independência do Brasil, levanta-se o desejo de criação de um novo perfil para a nação que a afastasse da época colonial portuguesa, de modo a garantir ao povo brasileiro uma identidade própria, singular, nova. Com o advento do Segundo Reinado, o governo do Imperador D. Pedro II torna-se responsável por começar a construir memória para uma nação que deveria, a partir daí, dissociar-se dos modelos da metrópole europeia; desejava-se criar uma memória que tornasse os brasileiros orgulhosos da sua História por meio de um passado idealizado, dito “genuíno”, anterior à chegada dos colonizadores europeus ao solo nacional (PASCOAL, 2020; SCHWARCZ, 1998).

² É importante frisar que a expressão Art Déco, assim como Art Déco Nativista, Marajoara e Neomarajoara, são criadas e utilizadas *a posteriori*, já nos anos 1960.

³ Neste grupo incluíam-se vultos da cultura brasileira moderna, como os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o compositor Heitor Villa-Lobos, o escultor Victor Brecheret e os artistas plásticos Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro.

imigrantes estrangeiros, as festividades nacionais e a industrialização pulsante das áreas urbanas⁴.

Um bom exemplo da nova imagem construída para projectar o Brasil no século XX, e que ainda hoje funciona como síntese desse cruzamento entre origem e modernidade, será a portaria do edifício Itahy, localizado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Projectado em 1932 por Arnaldo Gladosch⁵ e com decoração interior a cargo de Pedro Luiz Correia de Araújo⁶, dois brasileiros com ligações artísticas e académicas às vanguardas europeias, o Itahy tornou-se um ícone carioca do estilo Art Déco Nativista e o que chama a atenção de quem passa é a figuração escultórica de uma sereia, a encimar o pórtico, como se fosse uma coroa a abrilhantá-lo. Muito embora não observemos aí referências directas aos grafismos da cultura Marajoara, os atributos modernistas da arquitectura geométrica do edifício encontraram no signo brasileiro – a sereia de rosto indígena e corpo híbrido – um modo de trazer para a contemporaneidade da época a cultura nativa nacional. Como refere Roiter⁷, “[...] é perceptível a intenção de criar um acentuado confronto entre a “seriedade” das linhas externas e o lirismo aborígene da portaria”. Sendo justamente neste *confronto* citado pelo autor que, muitas vezes, as influências indígenas e europeias trabalharam juntas para criar o estilo tão peculiar sobre o qual aqui nos debruçamos.



Figura 1: a mais famosa sereia de Copacabana (Rio de Janeiro). Edifício Itahy, ROITER, Márcio. *Rio de Janeiro Art Déco*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011

⁴ AJZENBERG, Elza. **A Semana de Arte Moderna de 1922**. Revista Cultura e Extensão USP, volume 7, 2012. p. 25-29.

⁵ Filho de imigrantes alemães, Arnaldo Gladosch nasceu na cidade de São Paulo. Formou-se como engenheiro e arquitecto na Escola Superior Técnica da Saxônia, em 1926 (ROITER, 2011).

⁶ Filho de pais brasileiros, nasceu em Paris no ano de 1874, onde frequentou grupos de vanguarda e conviveu com Picasso, Léger e Matisse. Em 1917, assumiu a direcção da Academia Ranson, na capital francesa. Em 1929 volta ao Brasil e fixa-se primeiramente em Recife (Pernambuco) para, logo depois, passar a residir no Rio de Janeiro (ROITER, 2011).

⁷ ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011. p. 90

A cultura Marajoara como representante nacional

A Ilha de Marajó está localizada na área de protecção ambiental do Arquipélago do Marajó, no Estado do Pará, e é considerada uma das maiores ilhas fluviomarítimas do mundo, com aproximadamente 50 mil quilómetros quadrados. O nome *Marajó* é originário do vocábulo tupi *mbara-yó*, que significa “antepero do mar”⁸. A cultura Marajoara é testemunha de uma sociedade fortemente hierarquizada, extinta antes da chegada dos portugueses ao Brasil, com possíveis paralelos sociológicos nas sociedades proto-históricas europeias.

Desde o início do século XVII que o Pará, diretamente ligado à metrópole portuguesa até ao século XIX, foi um pólo de comunidades diversas⁹. Para esse estado convergiam, seguindo a calha do Rio Amazonas e até a Ilha de Marajó, populações pré-históricas anteriores ao estabelecimento dos portugueses, com cultura material própria. A relevância cultural da Ilha de Marajó deveu-se, justamente, aos estudos arqueológicos nela desenvolvidos a partir da segunda metade do século XIX, através dos quais foram descobertos artefactos de uma antiga população indígena que existiu entre, aproximadamente, 400 a.C. a 1350 d.C. Em finais da década de 1940, os arqueólogos norte-americanos Betty J. Meggers e Clifford Evans determinaram, de acordo com os vestígios encontrados, que a ilha foi alvo de quatro ondas migratórias, sendo a última das quais Marajoara - e que contou com ceramistas de grande capacidade criativa, que produziram as famosas urnas geométricas.

As expedições realizadas ao Pará, que decorreram até ao século XX, revelaram antigos cemitérios indígenas. E os artefactos inventariados - na maioria, urnas funerárias, esculturas, vasos, bancos e demais adereços em terracota, pedra e cerâmica¹⁰ - foram então classificados como pertencentes à “tradição da cultura Marajoara”, expressão inventada com vista a agrupar um conjunto de características culturais e estéticas tidas como superiores quando comparadas com outras sociedades indígenas conhecidas.

A avultada quantidade de investigações acerca das expressões Marajoara foi ampliada concomitantemente ao desenvolvimento de esforços para a construção de uma identidade nacional atrelada à imagem do índio como mito fundador da nação brasileira. Escolhendo-se, entre outras tantas, a população indígena “digna” de representar o Brasil de acordo com os parâmetros que interessavam ao discurso oficial do momento.

⁸ GODOY, P. B. **Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

⁹ NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará**/ Benedito Nunes; organização Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult: Ed. UFPA, 2012.

¹⁰ SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.



Figura 2: urna funerária Marajoara (para os ossos).

Referência: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra010.html>

A identidade nacional, segundo Linhares¹¹, nasce através de uma premissa e de uma invenção que se mantêm vivas pela aderência colectiva a essa narrativa, cujo alicerce é um património comum. E o sucesso deste processo, acrescenta a autora, será resultado de uma propaganda obstinada, empenhada em dizer às pessoas o que elas são, ao mesmo tempo que impõe a sua conformidade a estes valores colectivos e incita a difundi-los quotidianamente. Deste modo se constrói uma “comunidade imaginada”, na qual ideais e crenças são compartilhados com vista a formar uma coesão inconsciente entre os seus cidadãos; a nação, para ser validada enquanto tal, precisa de fazer sentido emocional para aqueles que nela habitam, transformando-se, assim, em projecção daquilo que se deseja para determinado grupo¹².

A escolha da cultura Marajoara como representante maior da brasilidade tornou-se, desta maneira, um caso de tradição inventada¹³, percebida como um conjunto de práticas reguladas por um grupo, cujas regras reiteram valores e comportamentos por meio da repetição de actos sociais que tenham ligação ou continuidade com um passado histórico. Então, caberá reflectirmos um pouco acerca do nacionalismo, entendido como conjunto de práticas que promovem a união colectiva dos membros de dada comunidade, e que recorre a um passado mítico, muitas vezes inventado, construído

¹¹LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: índios Marajoara e identidade nacional brasileira**. Curitiba: CRV, 2015.

¹²ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹³HOBSBAWM, E; RANGER. T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

politicamente de acordo com aquilo que se deseja promover em determinado momento histórico. A nação, percebida como uma unidade política cuja função, entre outras, é unir aqueles nascidos dentro de seus limites territoriais (mas também os que neles habitam de forma permanente) em torno do bem comum e da defesa da sua autonomia, serve propósitos políticos. Neste sentido, a cultura é peça fundamental na construção da ideia de nação e, conseqüentemente, do nacionalismo.

O nacionalismo não precisa, necessariamente, como explicam Mylonas e Tudor¹⁴, de ser visto como uma força negativa, destruidora de democracias, de fomento de guerras ou de marginalização de minorias; ele teve, por exemplo, função primordial em movimentos pela liberdade e justiça social desde finais do século XVIII, como sucedeu na Revolução Francesa. Embora nem toda a forma de nacionalismo conduza a comportamentos positivos de promoção da justiça social, não se trata *per se* de algo negativo, podendo ser, inclusive, positivo na construção de identidades de protecção ao património histórico e à memória colectiva. Este conceito mais alargado e positivo de nacionalismo ajuda-nos, por conseguinte, a perspectivar a importância da Art Déco Neomarajoara na construção de uma modernidade brasileira.

Segundo Smith¹⁵, as nações devem ter uma medida de cultura comum, isto é, partilhar critérios, ideais e sentimentos que unam as pessoas no seu território de origem. As nações serão assim, e acima de tudo, comunidades de descendências comuns. Razão pela qual, tal como o nacionalismo, as nações não deverão ser analisadas somente à luz da ideologia ou das formas políticas – na medida em que, se entendermos ambos como fenómenos culturais, poderemos relacioná-los com a construção das identidades nacionais (em si mesmo um conceito multifacetado, que abarca simbolismos, sentimentos e linguagens específicas).

Os pontos relacionados por Smith para explicar o que está envolvido no ideal de nação servem-nos também à análise do estilo que aqui estudamos no seu aspecto nacionalista: os artistas envolvidos na criação da Art Déco Marajoara e na sua divulgação pareciam ter por objetivo primordial transformar a estética indígena em património artístico brasileiro, por meio da apropriação da cultura de alguns dos povos originários. De resto, isso mesmo terá compreendido o famoso antropólogo Paul Rivet, fundador do Museu do Homem, em Paris, quando em 1928 esteve no Brasil com o objetivo de investigar a herança indígena nacional, e concluiu que:

*[...] entre as artes indígenas sul-americanas, a arte dos antigos habitantes da Ilha de Marajó e do Baixo Amazonas permanece uma das mais misteriosas. Ela pode ser comparada em beleza às produções mais perfeitas das grandes civilizações andinas. Fazer renascer esta arte, torná-la conhecida no Brasil Moderno, religar o passado ao presente, numa bela tradição estética, é criar, ao mesmo tempo, uma obra artística, patriótica e científica.*¹⁶

¹⁴ MYLONAS, Harris; TUDOR, Maya. **Nationalism: what we know and what we still need to know**. Annual review of political Science. 2021. 24: 109-32.

¹⁵ SMITH, Anthony D. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.

¹⁶ ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011. p. 64.

Será justamente a partir dos pontos acima abordados que poderemos reflectir sobre a maneira como a Art Déco se aliou à estética Marajoara para formar o estilo denominado Art Déco Neomarajoara ou Art Déco Nativista.

Das propostas internacionais à Art Déco Nativista: um estilo genuinamente brasileiro?

A Art Déco, embora com raízes anteriores à I Guerra Mundial, foi popularizada mundialmente a partir da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris entre abril e outubro de 1925¹⁷. Sendo a expressão *art déco* uma abreviação de *arts décoratifs*, que rapidamente se disseminou por vários continentes. Pelas suas características geométricas e linhas estilizadas maioritariamente rectas ou circulares – bem menos rebuscadas do que as que popularizaram o anterior estilo Arte Nova –, a Art Déco passou a ser designada como “estilo moderno” e a ligar-se também à arquitectura do momento. Se é certo que os animais e as formas femininas figuravam entre os motivos mais explorados pelos artistas que aderiram a essa nova visualidade, também é certo que o seu vocabulário formal colhia ampla inspiração em culturas ancestrais, como a egípcia, a azteca e a hindu¹⁸.

No início da década de 1940, já com a II Guerra Mundial a marcar o quotidiano e a suscitar outras preocupações e soluções, o estilo perderia relevância e tornou-se obsoleto. Curiosamente, mais de vinte anos após a sua decadência, seria recuperado pelos movimentos revivalistas do final dos anos 1960 e passou, então, a ser designado pelo nome como é conhecido ainda hoje – Art Déco. Durante muito tempo sobretudo circunscrito a residências particulares e antiquários¹⁹, tendo em vista o seu forte apelo comercial, hoje faz parte do acervo de instituições culturais de vários países e é inclusive objecto de alguns museus que se dedicam exclusivamente ao género.

Dado este enquadramento internacional, como poderá a Art Déco Nativista ser considerada um estilo de arte brasileiro? O facto de os artistas que fizeram parte desse movimento se apropriarem de elementos da Cultura Marajoara fará do estilo um modo de afirmação nacional? Sabemos que os grafismos Marajoara passaram a ser percebidos como uma linguagem artística, resultado alcançado a partir da nova maneira de olhar a produção dos povos nativos pelos artistas e investigadores daquela época²⁰.

A cultura Marajoara tornou-se, pois, relevante para a criação de uma consciência em relação aos povos originários entre os artistas brasileiros e estrangeiros que trabalhavam no país nas primeiras décadas do século XX. Nestas condições, os vestígios arqueológicos foram então estilizados, adaptados e executados em variados suportes

¹⁷ Pela questão cronológica, a Art Déco também fica conhecida como “Estilo Anos 20” ou “Estilo 1925”.

¹⁸ ROITER, Márcio Alves. **A influência marajoara no Art Déco brasileiro**. In. Revista UFG. Ano XII, n.8, Julho. 2010.

¹⁹ Sem esquecer também a sua difusão enquanto componente decorativa da arquitectura, que foi um meio de expressão artística essencial à Art Déco.

²⁰ PASCOAL, Paola. **Criação de vestígios: o neomarajoara e a arte brasileira**. In. Revista Faces de Clio. ISSN 2359-4489 Vol.6 N.12/jul./dez.2020.

para várias finalidades, tais como as artes gráficas, artes plásticas e decorativas, a imprensa, os utensílios domésticos e, evidentemente, a arquitectura.

As reinterpretações ou releituras da ornamentação Marajoara foram feitas quer por artistas do Norte do país, onde se localiza a Ilha de Marajó, quer também por criadores do Rio de Janeiro e de São Paulo. Como exemplo arquitectónico dessa apropriação estética podemos apontar a conhecida Casa Marajoara, localizada no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Projectada pelo arquitecto Gilson Gladstone Navarro e inaugurada/concluída no ano de 1937, a sua construção é repleta de símbolos importantes da estética indígena (embora não necessária e exclusivamente Marajoara, sublinhe-se), como é o caso do muiraquitã²¹, que está presente em todas as grades, vitrais e janelas.



Figuras 3 (página anterior) e 4: Casa Marajoara. Referência: <https://www.facebook.com/RioCasasePrediosAntigos>

²¹Muiraquitãs ou Muyrakytãs (do Tupi) são artefactos talhados em pedra representando principalmente sapos, mas também serpentes e tartarugas. Acredita-se que até a chegada dos portugueses tenham sido utilizados como amuletos de sorte e para simbolizar poder pelas comunidades Tapajós e Konduri, que habitavam o Baixo Amazonas.

A Art Déco Neomarajoara revelou-se importante para o processo de construção de uma nação moderna brasileira, pois remetia às origens nativas e a uma pureza artística. Theodoro Braga²², artista paraense, propunha que o estudo da fauna e da flora brasileiras, assim como o das culturas indígenas, seria o modo eficaz para que uma arte nacional fosse, de facto, instituída. Braga publicaria, ainda durante a década de 1920, vários artigos na revista *Ilustração Brasileira* - sendo os mais célebres intitulados “Estylização Nacional de Arte Decorativa Aplicada e Nacionalização da Arte Brasileira”, nos quais defendeu a necessidade de implementação de cursos que contemplassem uma metodologia com base no repertório do país²³.

Braga foi provavelmente o precursor desta abordagem nas artes ao defender a valorização de elementos brasileiros na construção de uma gramática visual nacional. Antes de aderir a uma estética mais geometrizarante (portanto, mais próxima da Art Déco) e à estética Marajoara, Braga já propunha um repertório ornamental que sistematizou sob o título de *A Planta Brasileira (Copiada ao Natural) Aplicada à Ornamentação*, com data de 1905. Este projecto consistia em aquarelas de elementos da flora brasileira copiados ao natural, cada uma seguida por estilizações inseridas em composições decorativas. E com pranchas dedicadas a itens da fauna e dos motivos da cerâmica Marajoara, sendo cada prancha direccionada /dedicada a suporte e técnica específicos, como o azulejo, a tapeçaria, o mosaico e as rendas.



Figuras 5 e 6: pranchas de *A Planta Brasileira (Copiada ao Natural) Aplicada à Ornamentação*, de Theodoro Braga (1905). Acervo da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo, Brasil). Referência: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/patricia_godoy.pdf

²² Theodoro José da Silva Braga (Belém do Pará, 1872 – São Paulo, 1953), mais conhecido como Theodoro Braga, foi um educador/pedagogo, pintor, escritor e advogado brasileiro. Estudou na Academia Julian em Paris entre 1900 e 1905. De volta ao Brasil, cultivou o interesse por história e ciências naturais, e dedicou-se ao estudo de motivos decorativos indígenas, assim como ao da flora e da fauna locais.

²³ GODOY, P. B. **Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2004.



Figura 7: prancha de *A Planta Brasileira (copiada ao natural) aplicada à ornamentação*, de Theodoro Braga (1905). Acervo da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo, Brasil)
Referência: PASCOAL, Paola (2020). Criação de vestígios: o neomarajoara e a arte brasileira. Revista Faces de Clio ISSN 2359- 4489 Vol. 6 | N. 12 | jul./dez. 2020

Um outro artista que, apesar de português, adoptou o discurso nacionalista brasileiro foi Fernando Correia Dias, nascido em Lamego, no ano de 1892, e chegado ao Brasil em 1914, depois de ter estudado em Coimbra e levando na bagagem já algum sucesso como pintor, ilustrador e caricaturista. Tendo casado com a poetisa brasileira Cecília Meireles em 1922, tornou-se, a partir de então, responsável pela ilustração dos seus livros. Com uma proposta visual inovadora para o Brasil daquele momento, Correia Dias logo ganhou destaque. Ainda em 1919 havia publicado o manifesto *Nacionalismo na Arte*, exortando os brasileiros a buscarem as suas origens²⁴, e na década de 1920 iria dedicar-se à produção de cerâmicas altamente inspiradas na estética Marajoara. O sucesso de seus pratos e vasos rendeu-lhe, em 1928, o convite para produção em escala industrial através da Companhia Cerâmica Brasileira. Em 1933, a revista semanal carioca *O Cruzeiro* publicou o artigo intitulado “Cerâmica Brasileira, a Obra Nacionalista de Correia Dias”, que em duas páginas profusamente ilustradas – ou seja, contribuindo também para disseminar o interesse e o gosto por esta estética – enaltecia o modo como o artista reproduzia motivos tropicais, fauna e flora, bem como a sua integração nas fontes de “vida primitiva, desvendando na cerâmica de Marajó o espírito de uma arte cheia de sugestões e digna de ser incorporada ao movimento de formação de uma mentalidade bem brasileira.”²⁵

²⁴ ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.

²⁵ CUNHA, Vieira da. “A obra nacionalista brasileira do artista português Fernando Correia Dias”. Revista *O Cruzeiro*, ano V. n.º 28, 03 de junho de 1933, disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%201933&pesq=&pagfis=9294> [consultado em 28-06-2022].



Figura 8: Vieira da Cunha, “A obra nacionalista brasileira do artista português Fernando Correia Dias”. Revista O Cruzeiro, ano V, nº 28, 03 de junho de 1933.
 Referência: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=92>
 94

A obra deste artista português é, assim, relevante para qualquer investigação sobre do estilo Art Déco Neomarajoara, tanto pelo sucesso comercial obtido²⁶ quanto pelos motivos utilizados, caracterizados pelas linhas geométricas, que lembram labirintos, e pelos zigue-zagues tão comuns à arte dos antigos nativos da Ilha de Marajó.

No Rio de Janeiro, uma das obras mais conhecidas de Correia Dias é a pequena piscina do Parque da Cidade²⁷. O artista concebeu para aí aplicações de desenhos indígenas nos azulejos, posicionadas sob um enorme Muiraquitã²⁸ - talismã Marajoara em forma de batráquio -, de onde uma opulenta fonte jorrava água em cascata. Já o desenho da piscina, tirando partido do encaixe no terreno e da relação com a flora envolvente, faz lembrar uma ruína de alguma antiga civilização.

²⁶ De que é exemplo a encomenda, pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, de 21 tapetes de lã com motivos Marajoara desenhados por Correia Dias entre 1926 e 1930 para o Palácio do Itamaraty. Ver <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/palacio-itamaraty/eventos-e-exposicoes/informar> [consultado em 2-06-2022].

²⁷ O Parque da Cidade, também conhecido como Parque da Gávea, está localizado no bairro da Gávea. Inicialmente, era uma propriedade particular do Marquês de São Vicente, construída em 1809. A casa foi projectada no local mais alto do Parque, onde hoje funciona o Museu Histórico da Cidade. Em 1939, a família Guinle, proprietária do espaço, vendeu o imóvel à prefeitura do então Distrito Federal, que o converteu em parque público. Fonte: <http://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-parque-da-gavea/#/map=38329&loc=-22.977221165369734,-43.24338189813813,17>, consultado em 02.06.2022

²⁸ A posição privilegiada desse elemento dentro do projecto evidencia a sua relevância e o que ele pode evocar: o lendário *Yaci Uarua*, ou “espelho da lua”, nome indígena do lago associado a uma das narrativas míticas mais recorrentes no imaginário amazónico, a lenda das Amazonas e de seus muiraquitãs (ROITER, 2011).

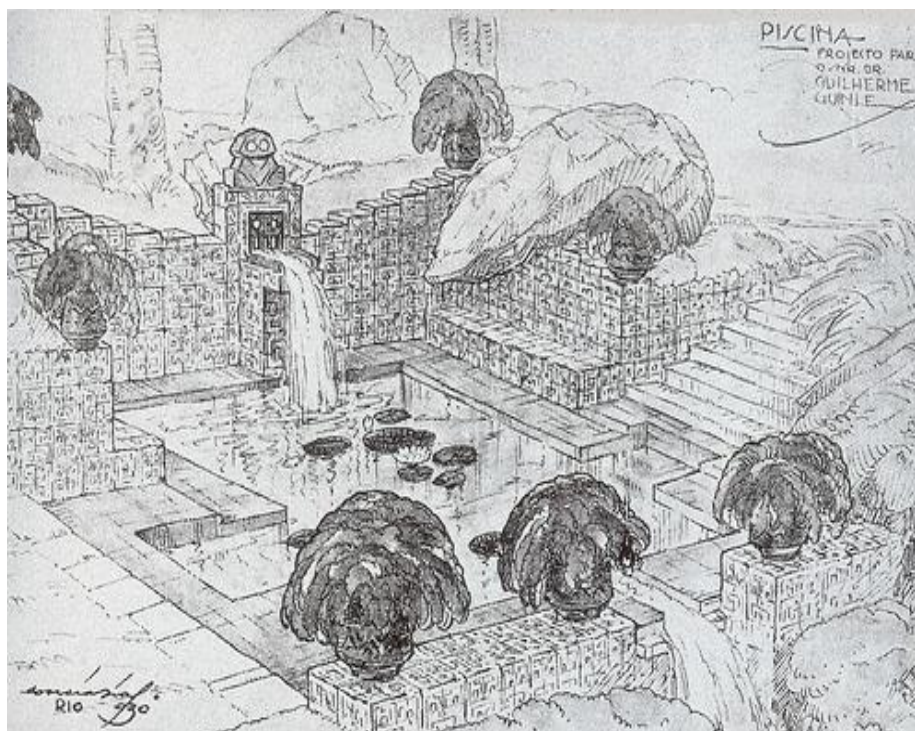


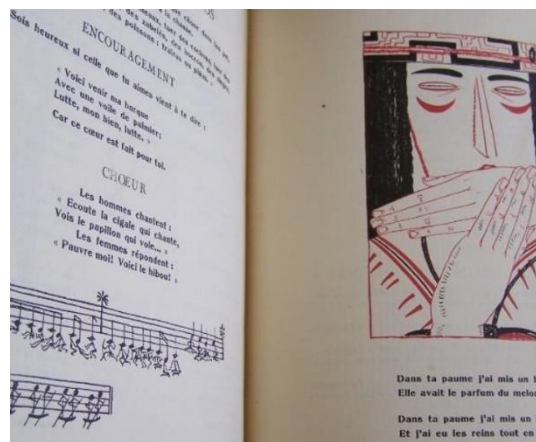
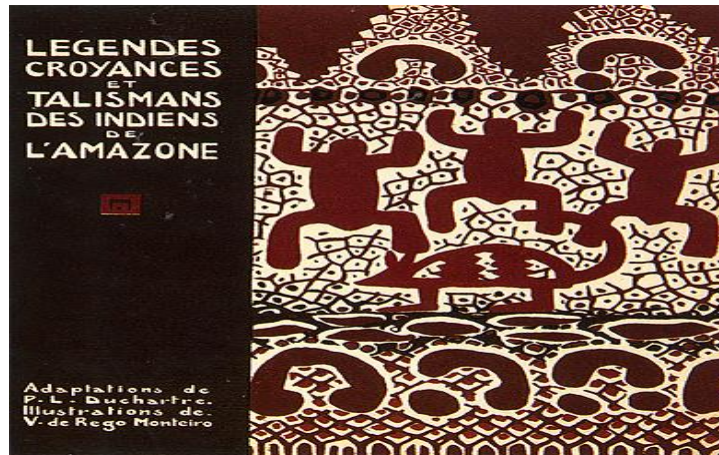
Figura 9: Projecto de piscina Neomarajoara de Fernando Correia Dias para a casa da família Guinle – hoje Parque da Cidade – na Gávea (Rio de Janeiro). Referência: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm>

Vicente do Rego Monteiro é outro artista que cumpre destacar a propósito do cruzamento de referências formais que confluíram na estética Neomarajoara. Nascido na cidade do Recife, Pernambuco, em 1899, ainda adolescente foi viver para Paris, onde receberia a maior parte da sua educação artística. Tendo passado a sua vida profissional dividido entre a capital francesa e o Brasil, Rego Monteiro foi, juntamente com Correia Dias, um dos maiores entusiastas e divulgadores da vertente nativista da Art Déco. Duas de suas obras tornaram-se mesmo célebres ao propor, ainda na primeira metade dos anos 1920, a comunicação entre a visualidade Déco e a estética das populações indígenas brasileiras²⁹. O primeiro desses trabalhos é *Legendes, Croyances et Talismans des Indiens de L'Amazonie*³⁰, de 1923, uma compilação de lendas e canções do repertório indígena, selecionadas e ilustradas pelo artista pernambucano, e adaptadas à língua francesa por P. L. Durchartre³¹.

²⁹ Em 2006, as duas referidas obras foram organizadas por Jorge Schwartz e reproduzidas em edição fac-similada pelas editoras Edusp e Imprensa Oficial.

³⁰ Lendas, Crenças e Talismãs dos índios da Amazônia.

³¹ ZULUAR, Roberto. **Rego Monteiro, Amazonas e Paris**. In. Revista Margens UFPA. Jan.-Jun. 2006.



Figuras 10, 11 e 12: *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*, obra de inspiração nativista de Vicente de Rego Monteiro (Paris, 1923). Referência figura 10: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35530/legendes-croyances-et-talismans-des-indiens-de-l-amazone> Referência figuras 11 e 12: <https://en.todocoleccion.net/old-books-modern-history/paris-1923-leyendas-amazonas-brasil-legendes-croyances-et-talismans-des-indiens-lamazone~x70553337>

A segunda obra importante de Rego Monteiro, publicada dois anos após o livro supracitado – ou seja, no mesmo ano em que se organizou em Paris a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* –, intitula-se *Quelques*

*Visages de Paris*³² e narra a visita de um chefe indígena à capital francesa por meio de desenhos e textos que mostram a sua visão sobre os monumentos e pontos famosos da cidade. Com ilustrações que aliam a estética Marajoara e uma linguagem gráfica de estilo moderno, esta obra de Rego Monteiro, que hoje receberia a classificação de “livro de artista”, actua num registo de paródia ao transformar, por exemplo, a topografia que cerca o Louvre em padronagem indígena. Além disto, o narrador do livro é um homem indígena, não um europeu – pelo que a terra “exótica”, assim, já não é o Novo Mundo, mas a mais célebre cidade europeia, Paris. Ao analisar as gravuras do artista contidas no livro, Squeff observa essa articulação de dois mundos distintos e escreve que “o ilustrador ora transforma o traço geometrizar em síntese formal refinada, alinhada às vanguardas do século XX, ora faz com que linhas estilizadas lembrem a fatura artesanal da dinâmica indígena pré-histórica.”³³

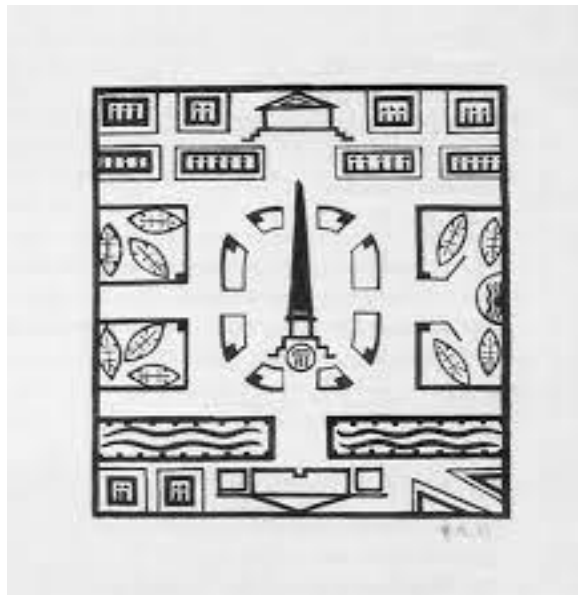
Talvez possa ser exagerado considerar *Quelques Visages de Paris* um exemplo de obra nacionalista. Em todo o caso, ao recorrer às artes gráficas para tentar inverter uma lógica de dominação artística, Rego Monteiro posicionou-se enquanto artista moderno brasileiro, alinhado com os modos de entender as questões nacionais e as novas formas de criação do seu tempo. Enquanto as vanguardas europeias buscavam maneiras de fazer uma arte universalizante e capaz de comunicar com a sociedade do século XX, ávida por inovações, o artista pernambucano absorvia todas estas mudanças para transformá-las num registo autóctone.



Figura 13: capa do livro *Quelques Visages de Paris*, de Vicente do Rego Monteiro.
Referência: <https://www.amazon.com.br/Do-Amazonas-Paris-Monteiro-Simples/dp/8570604092>

³² Algumas Vistas de Paris

³³ SQUEFF, Letícia. **Vicente do Rego Monteiro e as figurações do indígena**. XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte 2010. Petrópolis, 2010. p.75-6



Figuras 14 e 15: ilustrações do livro *Quelques Visages de Paris*, de Vicente do Rego Monteiro.
Referência figuras 14 e 15: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/civilizado/04-leticia%20squeeff.pdf>

Considerações finais

O estilo designado por Art Déco Nativista ou Art Déco Neomarajoara não só tinha por fundamento a divulgação da cultura dos povos indígenas da Ilha de Marajó e de outras regiões como também, e em simultâneo, possibilitava aos artistas uma via de experimentação que se articulava com o que as vanguardas europeias estavam a explorar naquelas primeiras décadas do século XX.

Construir, por meio das artes decorativas e da arquitectura, uma noção de brasilidade orgulhosa das suas origens foi então algo de inovador. Algo que permitiu desenvolver e mostrar ao público, formado quer por entusiastas quer por consumidores, uma criação

bem diversa da comumente feita pelos artistas de então, ainda muito inspirados pelas tendências produzidas no Hemisfério Norte. E a este propósito é interessante lembrar também que, como vimos, no discurso de nacionalização das artes até aqueles nascidos noutros países (como Correia Dias), ou que fizeram a sua formação profissional quase integralmente na Europa (como Rego Monteiro), se apoderaram do discurso de valorização das raízes indígenas. Procurámos esboçar aqui um percurso que contribuisse para a reflexão em torno de questões políticas e artísticas que se colocaram no momento em que o Brasil centrou atenções e esforços no nascimento de uma arte decorativa nacional. Posteriormente, com a ampla difusão da Art Déco e com o advento da ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945), essas questões haveriam de colocar-se com renovada ênfase e de suscitar outras dinâmicas.

Bibliografia

AJZENBERG, Elza. **A Semana de Arte Moderna de 1922**. Revista Cultura e Extensão USP: volume 7, 2012

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CUNHA, Vieira da. “A obra nacionalista brasileira do artista português Fernando Correia Dias”. **Revista O Cruzeiro**, Ano V, n. 28, 03 de junho de 1933 – disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=9294>

GODOY, P. B. **Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

HOBBSAWM, E; RANGER. T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: índios Marajoara e identidade nacional brasileira**. Curitiba: CRV, 2015.

MYLONAS, Harris; TUDOR, Maya. **Nationalism: what we know and what we still need to know**. Annual review of political Science. 2021. 24: 109-32.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará**/ Benedito Nunes; organização Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult: Ed. UFPA, 2012.

PASCOAL, Paola. **Criação de vestígios: o neomarajoara e a arte brasileira**. In. Revista Faces de Clio. ISSN 2359-4489 Vol.6 N.12/jul./dez.2020.

ROITER, Márcio Alves. **A influência marajoara no Art Déco brasileiro**. In. Revista UFG. Ano XII, n.8, Julho. 2010.

ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.

SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

SCHWARCZ, L. M. **As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SMITH, Anthony D. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SQUEFF, Letícia. **Vicente do Rego Monteiro e as figurações do indígena**. XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte 2010. Petrópolis, 2010

ZULUAR, Roberto. **Rego Monteiro, Amazonas e Paris**. In. Revista Margens UFPA. Jan.-Jun. 2006.

António Dacosta e o Sentido de Pertença na Pintura. Motivações, Resistências e Inovações.

Assunção Melo

Universidade de Évora

CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística

mariamel74@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues

Universidade de Évora

CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística

psr@uevora.pt

Sandra Leandro

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

Universidade de Évora

Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais
da Universidade Nova de Lisboa

sandrandleandro7@gmail.com

Resumo: Neste texto, que resultou da tese de doutoramento apresentada em junho de 2021, pretende-se fazer uma releitura crítica da obra de António Dacosta muito mais ampla que a fase surrealista. Para tal, foi necessário compreender como o lugar, a identidade e o sentido de pertença podem influenciar a vontade e a expressão do artista. Neste caso mais específico, como a ilha e a sua cultura própria influenciaram a sua iconografia, embora sempre com uma intencionalidade universalista. As questões de memória e identidade poderão ser mais determinantes do que as tendências ou correntes artísticas em vigor. O desconhecimento que existia sobre a iconografia das ilhas foi por vezes confundido com o surrealismo. António Dacosta, frequentemente associado a duas fases distintas da sua obra, foi um pintor, mesmo quando esteve aparentemente em silêncio, mesmo quando se confundiu com um poeta e com um crítico de arte. Na verdade, Dacosta continuou a pintar. Foi sempre esse o seu desígnio. A vontade de ser dos Açores em Lisboa ou em Paris foi tão forte que as suas visões míticas de uma religiosidade pagã são uma constante. Nesse sentido, analisou-se o que fez, a relação entre o artista e o lugar de origem, como um produtor de uma imagética muito própria transposta para a tela: a busca de um significado nas paisagens, nos lugares, nas pessoas e nos seus rituais promovendo um debate interdisciplinar, entre arte, antropologia e etnografia. A modernidade, o choque e um modo muito próprio de ser ilhéu, sem forçar, sem ter pressa, podem tê-lo agrilhado a uma vontade de fazer nem sempre consistente. São dinâmicas próprias que estão na origem das motivações da pintura de Dacosta.

Palavras-chave: História da Arte em Portugal (Séc. XX), António Dacosta, Crítica da Arte, Surrealismo, Identidade.

Introdução

Para um arquipélago composto por nove ilhas e com cerca de 240 000 habitantes, conseguimos destacar nomes que ultrapassaram o reconhecimento além-fronteiras, não possuindo qualquer estigma da “ilha isolada”. Pela sua obra, os seus nomes permaneceram *imunes* ao isolamento do meio do Atlântico. Transpuseram continentes, estão traduzidos em várias línguas ou representados em museus nacionais e estrangeiros. O açoriano, pela sua condição de ilhéu, nunca se sente só, e mesmo que, por momentos, essa condição lhe assalte o sentimento, utiliza em seu proveito um cunho geocentrista. É possuidor de uma perceção única de estar no *Centro do Mundo*, que não é só o centro do seu mundo. A sua localização geográfica, estrategicamente colocada entre dois continentes, dá-lhe essa clareza, essa lucidez, inata, por condição, enquanto lhe tira o complexo de não ter medo de transpor, galgar, pela sua capacidade de criar. Levanta o véu da *insularidade* para procurar a universalidade, fazendo dessa solidão o grito intemporal da mediática visão do Cosmos.

A criatividade é o escape. Aporta-se como algo geminado à condição física limítrofe e isso, alguns açorianos, sobretudo os de mais posses, apercebem-se, desde muito cedo. Contudo, também não se ficam por aqui. Têm sede de conhecer novas paragens. Viajam até aos grandes centros, conseguem diluir-se, embeber e deixar rasto. Talvez seja esta uma das razões para a existência de um grande número de escritores e artistas: o escultor Canto da Maia (1890-1981), os pintores Domingos Rebelo (1891-1975) e António Dacosta (1914-1990), os escritores Vitorino Nemésio (1901-1978), e Natália Correia (1923-1993), o Maestro Francisco Lacerda (1869-1934), entre outros.

O contexto cultural açoriano prende-se, com dois fatores determinantes para a sua compreensão: a demografia, ou seja, a vertente social e económica; e os agentes dinamizadores, o contexto cultural e político. Analisando o contexto demográfico, os açorianos têm vindo a diminuir no que concerne ao número de habitantes, não só por um baixo índice de natalidade, como também por esta ser uma região tradicionalmente de emigração, condicionada fortemente quer por catástrofes naturais, ou por novas oportunidades de ascensão económica, que surgem fora das ilhas. Os países tradicionalmente de destino são os Estados Unidos da América e Canadá, o que também tem permitido, nestes últimos vinte anos, um surgimento na diáspora de artistas de uma segunda e terceira gerações, que têm vindo a manter contactos, ao nível das artes, com a terra de origem.

Ainda ligado à demografia, está o contexto económico e os públicos/clientes de cultura. São poucos os artistas que conseguem subsistir neste *métier* sem recorrer a subsídios ou a outras profissões paralelas. Um dos fatores determinantes para a compreensão deste fenómeno prende-se com o fato de existir uma economia muito dependente do Governo Regional, onde o consumo de cultura fica aquém do esforço e da dinamização implementada pelos diversos agentes culturais, gerindo as suas agendas, autonomamente, e sem diálogo entre as partes. A questão que se coloca é se esse esforço não será, por vezes, em vão, em detrimento de uma ação mais consertada de cooperação entre os diversos agentes culturais?

António Dacosta, sendo um pintor e um escritor que passou por uma grande parte do século XX, longe do aúrio de Italo Calvino e das suas *Seis Propostas Para o Próximo*

*Milénio*¹, parece ter cumprido apenas a leveza: a leveza da pincelada, do ser e do estar. A leveza de passar, a leveza de deixar-se levar, a leveza do fluir. Pintar para Dacosta era um percurso em que apenas o caminho lhe interessava. *O pássaro, a árvore, a romana, a Deolinda, a serenata, a cena, a escada, a fonte...* são elementos que se interligam aleatoriamente, sem consistência, sem necessidade de coerências, que não seja apenas a do seu próprio querer. E foi isso que o surrealismo inicial lhe deu. Mais do que um movimento artístico, este é parte de uma vontade e de um querer expressivo, inconsistente e datado no tempo, que é somente seu e expressionista. “Porque há algo de mim contra o transitório, contra o periclitante do real. Há como que o exorcismo da morte (...) vontade de eternizar o que é passageiro”².

Não obstante as questões identitárias e contextuais, a tese teve como coluna vertebral os periódicos publicados nos Açores, através dos quais se pretendeu desvendar o modo como Dacosta foi visto e interpretado pelos seus conterrâneos, sabendo, de antemão, que nem sempre o seu acolhimento foi positivo, sintoma este bem provinciano³, em que se tem de provar o sucesso além-fronteiras para que possa ser aceite na plenitude pelos seus pares. Dacosta foi bem-recebido na sua ilha Natal nos anos de 1980, depois da consagração da exposição na Galeria 111. A validação do próprio artista faz-se não pela inclusão de elementos identitários comuns na cultura açoriana, mas pelo reconhecimento destes por outras culturas, por outros povos e só assim os *regionalismos* deixam transparecer uma linguagem universal.

A crítica que se pode fazer do surrealismo é a rutura entre o Homem e o Universo. Nesse ponto há algo que em Dacosta posso tornar coincidente. O universo de Dacosta era feito das recordações, e não da presença física na ilha, e nas participações culturais que se perpetuariam para sempre na sua memória. Deste modo, proponho uma *geografia da arte*, no sentido de analisar a relação entre o artista, os lugares e tradições que o inspiraram. Geografia da arte foi um conceito definido pela autora com base no designado determinismo e no conceito de Hippolyte Taine referente à Teoria do Meio, por necessidade expressa de encontrar uma nomenclatura adequada aos objetivos da tese.

¹ Os tópicos das seis propostas de são os seguintes: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Foi opção de a autora da tese incluir estes tópicos escritos precisamente no ano da morte de Dacosta, de modo a aferir que Dacosta é um pintor que perpassa todo o século XX, sendo que as propostas de Calvino são para uma outra geração. CALVINO, Italo - **Seis Propostas para o Próximo Milénio**. Lisboa: Companhia das Letras, p. 8.

² António Dacosta, *Expresso* (revista), 18 de junho de 1983.

³ O provincianismo é tratado por Fernando Pessoa no ensaio *O caso mental português*, em que o autor define o termo “provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela”. Para Pessoa, só havia uma terapêutica para combater o provincianismo “saber que ele existe”. PESSOA, Fernando - **O Caso Mental Português**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020, p. 39.

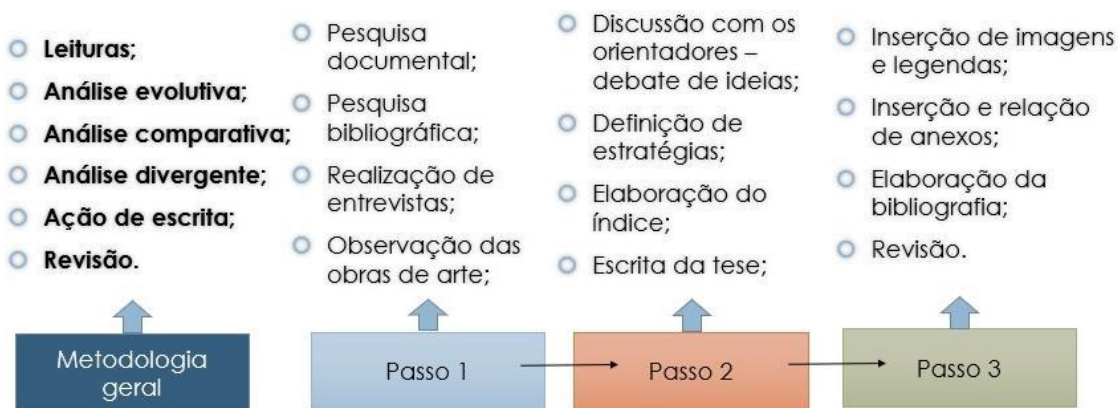


Figura 1. Metodologia adotada

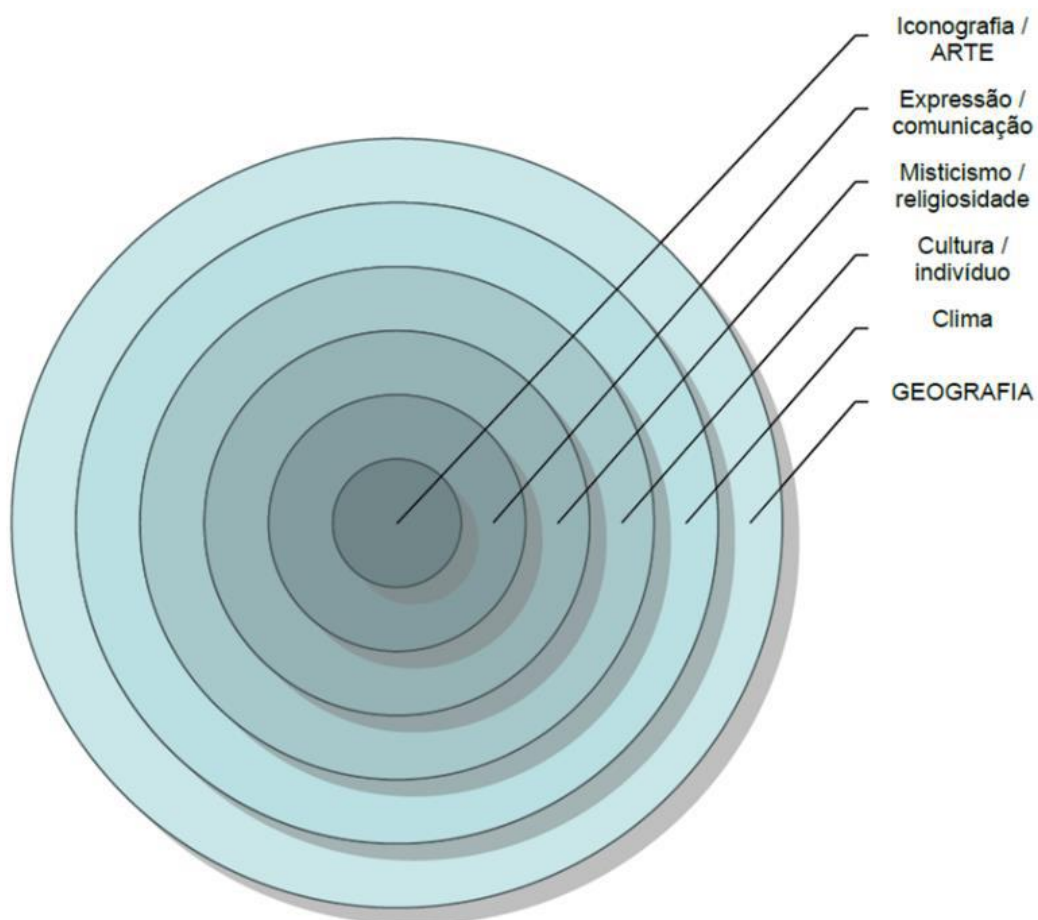


Figura 2. *Geografia da Arte* (conceito definido pela autora)

Desenvolvimento

O surrealismo entrou nos traços de António Dacosta dando-lhe um cunho universalista. Contudo, o reconhecimento dessa universalidade também derivou, em parte, do desconhecimento que se tinha dos Açores, tendo-se por vezes confundido alguns elementos identitários açorianos com aspetos importados do surrealismo. Falo mais precisamente dos quadros “A Festa” e de “Serenata Açoriana”. Só mais tarde, numa segunda fase, mais livre, Dacosta irá aperceber-se que o regionalismo poderá também configurar-se como uma espécie de universalismo. Qualquer pessoa pertence sempre primeiramente a um local geográfico e cultural que marcará definitivamente. O modo sem *lamechices* e sem amarras políticas, sociais e económicas, com que são tratadas essas temáticas, será o modo diferenciador, do ponto de vista da pertença, ou não. Será verdadeiramente livre quem não nega o seu passado e os seus antepassados. Será verdadeiramente inovador quem não se nega. E foi isso que fez: renovou-se e expôs-se na novidade da sua pintura, evitando imitar-se. Ser quem verdadeiramente se é.

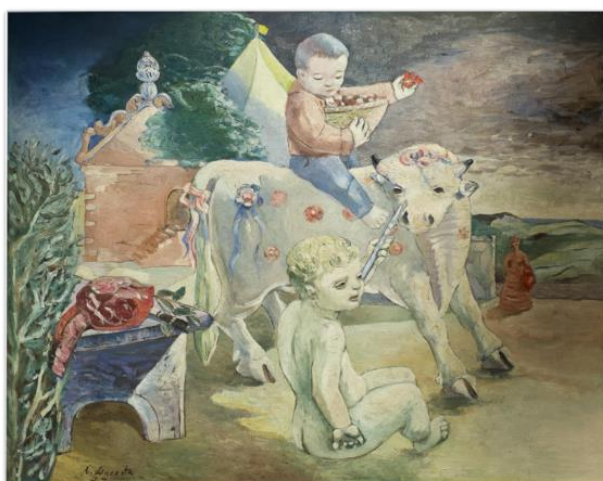


Figura 3. António Dacosta, *A Festa*, 1942, óleo s/madeira, 81 X 100, cm, col. MNAC – MC.



Figura 4. Bezerro enfeitado em desfile antes do sacrifício em honra do Espírito Santo, Assunção Melo.

A simbólica açoriana, aliás como qualquer outra simbólica, é constituída, primeiramente por referentes. Elementos cuja existência no quotidiano são reconhecíveis e despertam sentimentos de pertença. São esses elementos que acabam por formar uma identidade plasmada no símbolo. Esses elementos iconográficos que apelam a realidades distintas daquilo que, efetivamente, representam aparecem, recorrentemente, em contextos diversos. É na repetição dos elementos e dos símbolos e na aceitação pela comunidade que, em contexto cultural, se afirmam e se reconhecem como tal.

Um símbolo não é evidente, nem tem uma relação conexas com o referente. Muitas vezes até gera confusão. Há códigos a decifrar, contextos sociais, políticos e económicos a saber, religiosidades e místicas a desvendar. Os símbolos são apenas identificativos de conceitos muito mais complexos e intrincados e podem formar teias entre outros conceitos. Assim se passa na simbólica açoriana. São os referentes, com mais ou menos presença que se transfiguram e que assumem dimensões muitas vezes difíceis de alcançar, uma vez que poderão fazer parte de uma linguagem muito própria exercida pelo artista. No âmbito da sua soberania, “o artista constrói a sua obra como um mundo em si, no interior do qual circulam símbolos definidos por ele próprio”⁴.

Com António Dacosta, inaugura-se, não só um movimento artístico em Portugal, mas também um modo de estar na arte nos Açores: nascer, crescer; sair e não voltar. Se, por um lado, no âmbito da arte, Francisco Lacerda e Canto da Maia tenham optado por este modelo, o mesmo não aconteceu com Domingos Rebelo e Maduro-Dias. Sair foi bem mais penoso do que o regressar, enquanto para Dacosta se passou o contrário: *regressar* configurava-se uma condição que não queria experimentar. Havia explicações a dar e os movimentos artísticos que até então vigoravam não eram propícios a *explicações* e muito menos a *interpretações*. Desde os primeiros dadaístas que o *acaso* seria um fator determinante e assim Dacosta seria também uma vítima do *fortuito*. Algo se passara, entretanto, para o pintor pressentir a presença tentadora dos Açores na sua *memória*. Ele pertencia e pertenceu sempre aos Açores, mas também sabia que podia ser açoriano em qualquer outro lugar. Em qualquer lugar, talvez, menos em Portugal Continental. Ao Portugal pequenino e ditatorial que não soube amar os artistas emergentes e tão só os consagrados. Assim o atestou Bernardo Pinto de Almeida quando afirmou “em qualquer outro país amante dos seus artistas, enfim da sua cultura, a pintura de um artista como este teria sido louvada e disputada por museus e coleções, repositório que é de uma grande sabedoria da vida e das coisas”⁵.

Foi essa presença, distante e dominadora, tão marcante que lhe permitiu avaliar a pertinência da sua obra, tão fortemente influenciada pela terra natal, sobretudo depois do regresso de 1983. O regresso aos Açores também coincidiu com o tímido regresso, não à pintura, mas à sua exposição, enquanto pintor, fortemente marcado por fatores de ordem prática, de compromissos profissionais e pessoais, tais como o legado aos filhos, a exposição na Galeria 111 e o incentivo constante de Júlio Pomar e de Miriam Dacosta, respetivamente. Nesse regresso, as imagens que poderiam ser de um qualquer lugar, são,

⁴ MILLET, Catherine - **A arte Contemporânea**. S.l.: Biblioteca Básica de Ciência e de Cultura, Instituto Piaget, 1999, p. 65.

⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto de - “À *Conversa Com António Dacosta*”. In *António Dacosta, O Trabalho das nossas mãos*, Fundação Cupertino Miranda, Vila Nova de Famalicão, setembro/ outubro, 1999, s/p.

na sua maioria, de temática pagã e cristã, sobretudo naquilo que se interliga com o culto do Espírito Santo nos Açores e, não entram em contradição.

Na pintura de Dacosta são recorrentes os símbolos perante a tela em branco. Dacosta já o havia evidenciado em 1943, no poema “O Trabalho das Nossas Mãos”, publicado na *Variante* no seguinte verso: “porque o nosso peso era de símbolos”. Há sempre manancial para a manutenção de uma iconografia constante, quer nas primeiras pinturas dos anos de 1940, quer já nas últimas de 1980. De uma forma sucinta elenco alguns substantivos: *o cetro, o bezerro, a coroa, a pomba branca, a bandeira carmesim, o vinho, o pão, a posta de carne, a carcaça, o edifício do império, a menina vestida de branco*, são apenas alguns elementos que, de um modo muito geral, fazem parte das pinturas de Dacosta e que estão diretamente relacionadas com o culto do Espírito Santo nos Açores: “Em Dacosta encontra-se o fulgor do Espírito Santo, na dádiva em que assistem os Anjos, entre si jogado num racional tabuleiro de xadrez, bem como na ideada pintura *A Festa*. O touro surge enfeitado com uma grinalda de flores, e o mar ao fundo vê, vindo das colinas e montando o touro, um menino com ofertas. Uma mulher (evocando a figura de uma sacerdotisa) aproxima-se do altar do Império, onde se expõe a carne de um animal abatido. Como se esse espírito de oferenda da Pintura de Dacosta (e também na de Pomar) procurasse um chão antigo”⁶.

Numa das entrevistas efetuadas ao amigo de infância de João Afonso, remete para essa questão quando alerta: “é preciso arranjar a fotografia que ele está numa coroação”⁷. De facto, foi Miriam Dacosta, mulher de António Dacosta, que me arranhou a dita foto datada de 1923, onde se vê o pequeno António em primeiro plano, no terceiro lugar a contar da esquerda para a direita, que foi publicada pela primeira vez no livro *António Dacosta, a Clarividência da Saudade* (2014).



Figura 5. António Dacosta (terceiro a contar da esquerda) nas Festas do Espírito Santo, 1923, Angra do Heroísmo, ECRDAD.

⁶ FÉLIX, Emanuel - “O Sentido do Maravilhoso em António Dacosta”, in *Quarto Crescente*, n.º 300, 18 de fevereiro de 1993, pp. 20-21.

⁷ MELO, Assunção - *António Dacosta, A Clarividência da Saudade*. S.l.: Secretaria Regional de Educação e Cultura, 2014, p. 49.

Da terra e da sua transformação relacionada com os engenhos e com os ofícios, mas também da espiritualidade se define a pintura de António Dacosta. Uma pintura feita destas marcas de uma identidade insular e que irá marcar a sua caligrafia como um selo. A terra e a espiritualidade serão um mote de uma iconografia constante. A ilha é o torrão: e o que se passa na ilha, só na ilha e nada mais fora da ilha. Nem mesmo o mar, um fator tão definidor de identidades, é forte nesta pintura. Diria mesmo, a água, quando aparece neste conjunto é irrisória e tratada com um teor meramente *naïf*, à laia de esquisso.

Se atendermos ao elemento *água*, per si, temos como exemplo singelas representações em *Fontes de Sintra*, esquemáticos repuxos que nos aparecem de branco ou negro como bengalas rígidas e hieráticas no espaço. Contudo, não se pense que esta temática das *Fontes de Sintra* é de somenos importância. Consegui apurar, nesta espécie de obsessão, cerca de cinquenta títulos relacionados com este tema nas suas pinturas, um valor que se demonstra elevado, em comparação com as catorze *ilhas* e zero resultados para *mar*.

Este último aspeto é importante ser destacado: raramente vemos o mar tratado em Dacosta com a força e a marca que mereceu atenção para muitos outros pintores açorianos. Ele aparece como uma inevitabilidade da própria paisagem. Nas proto pinturas de tabuinhas, ele aparece na *Vista para a fortaleza de São Sebastião* (1928) e nas *Vista de Angra do Heroísmo* (1929). As ilhas que pinta, mais tarde, são apenas pedaços de terra no espaço e não pedaços de terra rodeados de mar por todos os lados, a definição convencional de uma ilha. Além disso, nos títulos, não encontramos, nem uma vez, a palavra *mar*. É a ilha que o leva a outras ilhas, são as dinâmicas de um nascer intrínseco de lava e aparecem à laia de vulcões em chamas, e mesmo quando aparecem em contexto de fundo azul, não passam disso mesmo: um fundo azul sem sombras, nem texturas, nem ondas nem espumas. Fundos azuis sumários apenas para contextualizar a *terra*, sempre a *terra*. Por vezes, o mar anula-se na cor fazendo destacar o torrão castanho minimal, num céu tratado de igual modo de um parco azul. “Ilha de ser e pedras, anel e eco de mim”⁸.

No desenho efetuado para participar na *Exposição do Mundo Português* (1940) e de título *Portugal Insular*, e que foi imediatamente rejeitado por “falta de adequação”, a suposta *ilha* aparece em termos alegóricos, inscrita numa figuração antropomórfica e descaracterizada da iconografia marinha. Esses elementos deverão ser lidos à luz do movimento surrealista e, portanto, não deverão contar nesta análise, que se pretende, mais do que figurativa, de uma interpretação com referente a um contexto cultural identitário.

⁸ DACOSTA, António - **A Cal dos Muros**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, p. 90.



Figura 6. António Dacosta, *Portugal Insular*, 1939, Col. Maduro-Dias, Tinta-da-china s/ papel, 35 x 24,9 cm, ECRDAD - ADD408

Da ilha interessavam-lhe as coisas simples da terra, como aliás o seu livro *A Cal dos Muros* é exemplo. Na sua última passagem pela Terceira, os amigos relatam, comovidos, como ele se despediu dela, sabendo que seria a última vez: “(...) a faia, cujas folhas esfregava nos dedos para sentir-lhes o cheiro, as figueiras de folha larga, as hortências que enchiam os caminhos, a cal dos muros ásperos, que as mãos do artista sentiam... tudo isto lhe agudizou as lembranças da ilha. É, de certo modo, uma ânsia de não apagar o prazer epicurista da água no chafariz, do cheiro a pastos húmidos e da ressalga marinha, da alcatra que no prato arrefece. Era novembro e chovia na ilha”⁹.



Figura 7. Última viagem de Dacosta à ilha Terceira com os amigos Emanuel Félix e João Afonso, almoçando na Quinta do Martelo, 1990, Col. Família Dacosta.

⁹ MELO, Assunção – op. cit., p. 40.

Portanto, é neste passado entre as influências artísticas do trabalho da talha e dos marceneiros de profissão, em que o avô e o pai de Dacosta se inserem, bem como dos cultos espirituais e rituais que está a gênese identitária da obra criativa do precursor do surrealismo português: “O indizível poema do leite materno”. Nesta análise, julgo que não se devem descurar os aspetos práticos e mundividentes, nem os aspetos espirituais e ritualistas. São iconografias que se convergem e fazem parte de uma mesma equação de valores que forjam, sem dúvida, identidades e processos de aglutinação de saberes.

Relativamente ao que se tem falado das duas fases de Dacosta, há também que ter em conta a palavras do interlocutor. Se ele próprio considerou que não teve duas fases e que não há um *Dacosta 1* e um *Dacosta 2*, há que o considerar. É tempo de fazer justiça às suas claras palavras, ditas mais do que uma vez, quando questionado. O sentido da sua pessoa é uno, como é normal que seja e, para ele, não há nenhum recomeço, nem nenhum silêncio pictórico. Há, sim, um sentido linear do existir e do pintar. E existir e pintar fazem parte dessa mesma condição que é ser-se *António Dacosta*: “Não recomecei, continuei a ser (...) não se interrompe o que se é, não se deixa de ser quem é, não se recomeça, é-se”. Mesmo no antes e depois de acontecimentos marcantes na sua vida, como o divórcio, o casamento, os filhos, etc., Dacosta não os determinou como eventos de rutura na sua pintura. O fato de ter nascido nos Açores, de ter saído, de não ter voltado, afigura-se mais marcante porque é uma questão de permanecer num lugar e não de estar presente num determinado momento. Não existe uma noção descontínua temporal, mas linear e, porventura, cíclica da vida. O parar de pintar, que é um fato legitimado e assumido pelo próprio, não quis dizer que tenha deixado de ser pintor. Não se lhe afigurou nele qualquer “drama”, como ele o afirmou por diversas vezes. Parar de pintar foi apenas um momento na sua vida que não determinou quem ele seria nem o que ele viria pintar a seguir. Não regressou ao surrealismo, se bem que poderia ser tentador regressar a uma zona de conforto. Regressou em linha com a sua época e mesmo assim em coerência com ele próprio. O mesmo se passou com o surrealismo: a palavra andava no ar e quando aparece, ainda de forma muito confusa, Dacosta entende-a e inaugura com os seus quadros este movimento em Portugal, se bem que não fosse um modelo que ele aderisse cegamente. Mais do que isso, interessava-lhe dar mostras que estava comprometido com o seu tempo, tal como os vanguardistas do século XX. Havia que dar aso a uma certa rebeldia, e também a um inconformismo, mais por razões políticas, do que propriamente estéticas. A guerra na Europa, e sobretudo em Espanha, era talvez um pretexto ambíguo, mas o regime neutral era ainda mais embaraçador. Sentiu a missão de dar conta desses desconfortos e mostrá-los sem pudor ao público. Os inquietantes cenários de solidão e de angústia dariam lugar, mais tarde, a uma pintura mais lírica e liberta dessas complexidades contextuais. Dacosta deixava-se levar “é preciso seguir o mergulhador porque ele traz sereias cor de laranja, sereias cor-de-rosa. Talvez estrelas-do-mar”¹⁰.

No entanto, e apesar de haver esse reconhecimento da exposição inaugural da *Casa Repe* no ano de 1940, em alguma da bibliografia consultada ainda é possível aferir que no *Grupo Surrealista de Lisboa* não constava o nome de Dacosta, apenas explicável pelo fato dele já ter deixado Lisboa, rumo a Paris. No entanto, há ainda que assinalar que na História da Arte está consagrada a primeira exposição dos surrealistas, datada de

¹⁰ FÈLIX; Emanuel Félix - “**Artistas Açorianos, Meio Século de uma Identidade Comum**”, *A União*, 2 de junho de 1989.

janeiro de 1949, tendo Dacosta enviado dois quadros, ou seja, nove anos depois da exposição coletiva de 1940, na malograda loja de móveis. Além disso, e fato curioso é a própria PIDE, que mantinha nos seus registos os nomes ligados ao movimento surrealista em Portugal, considera a exposição de 1940 quando se refere a Dacosta nos seguintes moldes: *António Da Costa – Pintor. Expôs com A.P. em 940. Vive em Paris desde 46. Exp. Na 1ª Exp. Surr 49. Desde essa data não tem pintado*¹¹.



Figura 8. Exposição do Grupo Surrealista, 1949, Lisboa, BNP.

Conclusão

No decorrer desta investigação propusemo-nos a relacionar o artista e a sua obra com questões de lugar, identitárias que poderiam cruzar aspetos entre a História da Arte e a Etnografia. Nesse sentido pretendemos afastar-nos dos catálogos dos artistas, uma vez que esse trabalho foi e está a ser continuamente tratado no âmbito de um projeto ambicioso com o cunho da Fundação Calouste Gulbenkian que é o ECRDAD, que surgiu em edição *online* comemorativa do centenário do seu nascimento no ano de 2014.

Pareceu-nos mais pertinente relacionar a obra do artista com as questões de pertença, abrindo um novo leque à compreensão dos movimentos artísticos ou do momento do artista num determinado lugar, marcado por uma determinada condição, *A condição insular*, marca identitária e incontornável nesta obra pictórica. Se, por um lado há, indubitavelmente, o movimento surrealista presente na sua pintura dos anos de 1940, por outro, há a dúvida e a ambiguidade relativamente ao movimento em que se enquadra a nova pintura de Dacosta dos anos de 1980? Será um pouco arriscada esta nomenclatura, mas porque não arriscar transvanguarda, conceito nascido no ano imediatamente anterior e devido a Achille Bonito-Oliva? Este autor, ao denunciar a conceção evolucionista da História da Arte, defende o direito dos artistas a seguirem uma “trajetória nómada (...) praticando uma pintura rica de símbolos e referências”¹². Não estaremos a recolocar Dacosta como um pintor comprometido com o seu tempo e também com o seu passado ao lhe reconhecermos a liberdade criativa de escolher, a qualquer momento, o seu caminho, liberdade que é uma das premissas maiores dos princípios da pós-modernidade? É sabido na teoria da arte que a pós-modernidade não é um conceito bem aceite, nem sequer bem compreendido nos dias atuais, sobretudo pela

¹¹ TCHEN, Adelaide Ginga - *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. LV.

¹² MILLET, Catherine – *op. cit.*, p. 136.

estranheza das obras que abrange¹³ e que por vezes se opõem às formas e princípios estabelecidos pelo “modernismo canónico”. É necessário um outro estudo que não esteja relacionado com as premissas pós-modernas da sociedade de consumo, nem relacionada com os estereótipos de género, nem com questões de natureza sexual e psíquica e mesmo da não-obra-de-arte.

A necessidade de entender a vida do artista em questão como móbil da explicação das obras não é algo novo na História da Arte. No entanto, esta desenvolveu-se através de uma explicação mais sociológica a que alguns autores, tais como Nicos Hadjinicolaou fazem transparecer à luz de uma leitura mais marxista e ligada à luta ideológica das classes, tomando estas interpretações como um reflexo das sociedades e das respetivas ideologias vigentes. Nesse sentido é também entendido que esta perspetiva do entendimento da obra, à luz da vida do próprio artista, constitui-se também um obstáculo à própria História da Arte, uma vez que as “concepções particulares da relação artista-obra gravitam todas em torno de uma conceção geral que tenta explicar quer uma obra pictórica, em particular, quer a produção global de um artista através da sua individualidade”¹⁴. Há, no entanto, que fazer a ressalva que não interessou, para o prosseguimento desta tese, as explicações psicológicas e psicanalistas do artista para a compreensão da sua obra, de um modo mais lato, mas sim a “explicação pelo meio”¹⁵.

A “explicação pelo meio” admite que o artista pode ser fortemente influenciado pela sociedade em que vive, reconhecendo que a obra de arte não pode ser vista de uma forma isolada, pertencendo a um conjunto binómio que se faz representar pela obra global e pelo seu autor, inserido num conjunto maior do que ele próprio a que fazem parte a escola, a família, o país, as tradições e a época a que pertence. Ou seja, todas as suas circunstâncias, o estado geral de espírito e dos costumes circundantes, podem contribuir para a compreensão da obra, mas também se tem a noção que não se esgota nesta análise e que muito poderá ainda ser feito no campo da investigação académica.

Segundo o autor do livro “História da Arte e Movimentos Sociais”, esta última teoria, que admito ter servido de linha condutora à tese que aqui se apresenta, corresponderia então à ideologia da burguesia liberal, em contraponto à teoria da *arte pela arte*, que segundo alguns pensadores teria sido nefasta para a disciplina da História da Arte. Atualmente tem sido progressivo o entendimento da importância deste pensamento para a compreensão da obra que em tempos idos foi completamente arrasada por se entender que estes conjuntos contextuais não existiam, por estarem intimamente ligados a essa luta de classes, que se considerava *marxista*, e *leninista*. Sabe-se que o artista-criador interpreta o mundo através das obras criadas por ele apesar de não nos pretendermos focar em monografias do artista, abominando o conceito de História da Arte como a História dos Artistas à imagem e semelhança de Vasari nos idos do século XVI com a publicação das “Vidas dos Artistas”. Sem dúvida que a biografia ocupa um lugar importante na História da Arte, mas, quanto a mim, não deverá ser um lugar central e

¹³ KAPLAN, E. Ann - **O Mal-Estar no Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 25.

¹⁴ HADJINICOLAOU, Nicos - **História da Arte e Movimentos Sociais**, Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 33.

¹⁵ Idem, p. 43.

determinante. Para tal teremos as enciclopédias. A História da Arte pretende ser mais profunda e relacional.

Além do mais, não queiramos também atribuir a uma imagem ou a um conjunto de imagens uma importância que não tem ou que nunca terá para o entendimento de um povo, de uma cultura. Nessa perspectiva a obra seria apenas um sintoma e não um reflexo da sociedade ou do indivíduo, o que não nos pareceu também uma via correta, uma vez que não terá a veleidade de ser um “documento” da personalidade do artista.

A crítica que se pretende fazer à crítica da arte, no caso mais específico do surrealismo, prende-se apenas com o fato de, não raras vezes esse movimento ter sido apropriado para a identificação de algumas obras de arte, sobretudo quando o tema não era compreendido. Não descurando o fato de Dacosta ter sido pioneiro em Portugal deste movimento artístico, foi muito mais do que isso... Nos anos de 1980 quando pinta os quadros para a Galeria 111, não cai no erro de se imitar. Ele sabia que estava num tempo novo, e que era uma oportunidade única para demonstrar, mais uma vez, ser do seu tempo e ter sempre a possibilidade redentora da renovação permanente.

Como disciplina independente a História e a Crítica de Arte têm óbvias relações com a sociologia geral, mas dela não dependem somente para a sua análise. Outros fatores de ordem política, económica, familiar, académica, geográfica, cultural, poderão e devem pesar na problemática e no estudo dessas disciplinas tão cara aos estudiosos da arte definindo estilos ou correntes, caligrafias e maneirismos, texturas, cores, suportes e matérias-primas, relações comerciais de mercado, de encomenda, etc.

A incursão pelo contexto cultural e social das artes nos Açores como uma consequência e como um reflexo não foram descurados nesta tese. Só compreendendo estes condicionalismos poderemos ter elementos suficientes que atestem uma sociologia da arte, tão importante na compreensão da História da Arte.

As motivações, resistências e inovações, são pontos de análise que permitem compreender este sentido de pertença e de identidade na pintura de António Dacosta. O seu percurso, o sair e o não regressar, as inovações internas da sua própria pintura no contexto do movimento surrealista e de um outro movimento por identificar, surgido nos anos de 1980 são as pedras de toque desta tese: saber de onde se veio e para onde se vai para se descobrir quem se é.

O que se conclui é que a obra de António Dacosta não poderá ser lida desligada deste fator identitário, insular, das suas motivações, resistências e inovações. António Dacosta foi um só “o homem a hora são um só”¹⁶ e, apesar de ter ficado conotado como o precursor do surrealismo ele foi além dele. Passando por quase todo o século XX, Dacosta surge-nos como um pintor multifacetado, comprometido com o seu tempo e, mesmo quando o silêncio lhe invade, é um silêncio de assimilação e de criação interna que mais tarde iria explodir.

¹⁶ PESSOA, Fernando - **Poesias Heterónimos**, Porto Editora, 2019, p. 54.

Bibliografia

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - À Conversa Com António Dacosta. In *António Dacosta, O Trabalho das Nossas Mãos*, Fundação Cupertino Miranda, Vila Nova de Famalicão, setembro/ outubro, 1999.

CALVINO, Italo - **Seis Propostas para o Próximo Milénio**. Lisboa: Companhia das Letras, 1999.

DACOSTA, António - **A Cal dos Muros**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, p. 90.

FÉLIX; Emanuel Félix - Artistas Açorianos, **Meio Século de uma Identidade Comum, A União**, 2 de junho de 1989.

FÉLIX, Emanuel - O Sentido do Maravilhoso em António Dacosta, **Quarto Crescente**, n.º 300, 18 de fevereiro de 1993, pp. 20-21.

HADJINICOLAOU, Nicos - **História da Arte e Movimentos Sociais**, Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1989.

KAPLAN, E. Ann - **O Mal-Estar no Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MELO, Assunção - **António Dacosta, a Clarividência da Saudade**. S.l.: Secretaria Regional de Educação e Cultura, 2014.

MILLET, Catherine - **A Arte Contemporânea**. S.l.: Biblioteca Básica de Ciência e de Cultura, Instituto Piaget, 1999.

PESSOA, Fernando - **O Caso Mental Português**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

PESSOA, Fernando - **Poesias Heterónimos**, Porto Editora, 2019.

TCHEN, Adelaide Ginga - **A Aventura Surrealista**. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

Cidade - Natureza - Escultura

Criatividade social como manifesto de mudança

Mafalda Galvão Teles

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
mafalda.mr.galvaoteles@gmail.com

Paula André

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
Dinâmia'cet-iul
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo: O presente ensaio apresenta a reflexão sobre as convergências entre práticas artísticas e ativismo contemporâneo. Tem como ponto de partida a investigação desenvolvida para a dissertação “Arte ativista ou ativismo artístico? Da conceção beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha” realizada no âmbito do Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Pretende-se descrever parte desse processo e também complementá-lo com novas questões desencadeadas pelo natural decorrer do tempo. O ensaio foca-se na relação entre dois casos de estudo: o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) e o grupo ativista português Campanha Linha Vermelha (2016-). Apresenta-se uma reflexão sobre as potencialidades da aplicação da criatividade artística no ativismo, inserindo as ações ativistas como a Campanha Linha Vermelha no domínio da Arte Contemporânea, propondo também a atribuição de valor patrimonial cultural imaterial ao projeto, dada a sua relevância cultural e social.

Palavras-chave: Joseph Beuys, obra de arte total, escultura social, ativismo, Campanha Linha Vermelha

Introdução

A crise ambiental que deriva das alterações climáticas antropogénicas é um dos maiores desafios do século XXI e seguintes. A Natureza tem-se tornado, cada vez mais, um tema central nos vários assuntos humanos, tanto a nível político, como económico, social e cultural. Estão em causa implicações a nível de energia, a disponibilidade de água e alimentos, o ambiente e os serviços dos ecossistemas, a saúde humana e a segurança das populações, havendo fundamentalmente dois caminhos como resposta a este desafio: mitigação e adaptação, que são processos complementares.¹ No início do século XXI, surge associado ao debate das alterações climáticas, maioritariamente em contexto académico, o conceito de Antropoceno, a “época do ser humano”, iniciada com a Revolução Industrial em finais do século XVIII, que assume a humanidade como a força ambiental predominante². A discussão sobre o Antropoceno rapidamente incentivou outras disciplinas - como a antropologia, a teologia, a paleografia, a arte e a literatura - a envolver-se em intensas análises sobre o conceito, na procura de estratégias, cenários e formas de olhar o futuro, tornando-se num espaço de colaboração num espectro académico alargado, onde se debatem as questões mais centrais da sociedade.

Paralelamente ao debate académico e científico-cultural em torno das alterações climáticas e do Antropoceno, têm surgido em larga escala, manifestações ativistas coletivas que reivindicam a tomada de medidas políticas urgentes para o controlo (mitigação e adaptação) das consequências nefastas ambientais, e consequentemente sociais. As cidades representam, por um lado, os grandes espaços onde ocorre a transformação alargada das relações entre os sistemas humanos/sociotécnicos e os sistemas biofísicos³, no sentido em que consomem a grande maioria dos recursos naturais, são responsáveis pela emissão de 60% dos gases com efeito de estufa e onde a relação rural-urbano está mais enfraquecida, por outro lado, são os principais palcos por excelência da ação coletiva e dos grandes movimentos sociais, enquanto lugares de maior importância estrutural, política e quotidiana.

A nível artístico-cultural, o Antropoceno tem sido abordado em vários espaços culturais, maioritariamente desde 2014⁴, mas a preocupação pelo meio ambiente começa a manifestar-se de forma mais evidente já partir dos anos 1960-70, a par com os primeiros movimentos ecologistas. É ainda em 1972 que é emitida a Declaração de Estocolmo,

¹ SANTOS, Filipe Duarte - **Alterações Climáticas**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2021. p.45.

² O conceito não tem consensualidade científica, na escala do tempo geológico a época actual continua a ser considerada o Holoceno, sendo que o debate do Antropoceno propõe a ruptura entre os dois períodos, com o aparecimento de uma nova era onde a ação humana tem um impacto significativo no clima planeta e no funcionamento dos seus ecossistemas.

³ FERRÃO, João - Antropoceno, Cidades e Geografia. In CRAVIDÃO, Fernanda *et.al* - **Espaços e Tempos em Geografia: Homenagem a António Gama**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p.2.

⁴“Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands”, que ocorreu de Dezembro de 2014 a setembro de 2016 no Deutsches Museum, museu em Munique, foi a primeira exposição a abordar o Antropoceno.

onde as alterações climáticas são abordadas publicamente a uma escala global pela primeira vez, fornecendo uma base para muitas das políticas ambientais que foram estabelecidas posteriormente. É também nesta altura que surgem novas correntes artísticas que refletem a preocupação com as questões climáticas através do resgate de elementos da natureza como material plástico, como é o caso da *land art*, ou usando a ecologia como forma de explorar questões artísticas, com a *eco art*. Surge também o movimento *Fluxus*, movimento experimental que propunha a perpetuação da atividade artística, o fluxo, e que contribuiu para a ampliação da criação artística através de meios como a *performance*, dança, teatro, música, vídeo, *visual art* e *happenings*, numa procura constante de uma via pública. Integrante deste movimento, Joseph Beuys (1921-1986) foi pioneiro no reconhecimento da crise ambiental e na procura de soluções através da sua prática artística, com a realização de projetos e ações assentes na relação entre arte, natureza, sociedade, política e educação. Com a infância e juventude passadas na Alemanha, em 1940 é mobilizado para a guerra, ingressando na força aérea alemã - onde quatro anos mais tarde sofre um grave acidente quando o seu *stuka* é atingido e consequentemente se despenha⁵. É no pós-guerra que ingressa na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf e se começa a estabelecer no meio artístico. Beuys foi o primeiro artista alemão a explorar a temática dos traumas de guerra, contrariando a amnésia europeia generalizada, característica que define várias obras que cria posteriormente. A superação de traumas através do resgate de simbologias ancestrais de elementos materiais e através do princípio da conversa permanente, um debate contínuo que transforma a obra de Beuys numa permanente instalação verbal, difícil de delimitar a obra da explicação.

“O princípio da ‘conversa permanente’, que compõe a pedagogia criativa de Beuys, onde a explicação da obra é parte integral da mesma, leva-nos a uma nova definição da palavra *escultura*. No seu significado geralmente aceite, implica um objeto tridimensional. Contudo, as ações, palestras e manifestos de Beuys já representam a obra: a voz - com a sua plasticidade, tom e volume - forma parte do espaço criado, indica-o como lugar de troca e partilha, de renovação imediata. Deste modo, o artista quando afirma que a linguagem é a primeira forma de escultura, assume a importância da comunicação, da justificação e da participação ativa, enquanto fator modelador da sociedade”.⁶

Incansável ativista e ecologista - destaca-se a sua campanha “Difesa della Natura” e a co-criação do Partido Verde Alemão - começa a desenvolver, sobretudo a partir da década de 1960, a *Teoria da Escultura* e o *Conceito ampliado de Arte*, culminando na ideologia de *escultura social* que desafia as fronteiras da arte e assume que a arte

⁵ O que acontece depois do acidente quase fatal de Beuys na Crimeia, durante uma tempestade de neve, tem diferentes versões, sendo que Beuys afirma que foi resgatado e salvo por uma comunidade de tártaros que cobriram o seu corpo com gordura e o envolveram em feltro de forma a recuperar e isolar o calor, materiais que utiliza com frequência nas suas obras e simbolizam o próprio renascimento.

⁶ TELES, Mafalda de Melo Rodrigues Galvão (2020), **Arte ativista ou Ativismo artístico? Da conceção Beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, Tese de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. p.40.

criatividade humana, aplicada nos vários setores da sociedade, é a verdadeira força revolucionária.

Foi a partir da análise da ideologia proposta por Joseph Beuys e explorada na sua obra que relaciona a arte, a sociedade e as questões ambientais de forma uníssona, e da observação das performatividades que caracterizam os mais recentes movimentos sociais ativistas de cariz ambientalista, que se desenvolveu a investigação. São colocados em confronto os princípios da *escultura social* e do neologismo *ativismo*, que junta de forma mais evidente os conceitos arte e ativismo.

No ensaio apresentam-se dois casos de estudo específicos, o artista Joseph Beuys - a sua vida, obra, movimentos e ações - amplamente reconhecido na contemporaneidade artística, e o projeto ativista português recente denominado Campanha Linha Vermelha, que recorre à criação de linhas vermelhas, através de técnicas tradicionais de tecelagem como o tricot e o crochet, enquanto meio para protestar, mobilizar e informar a população para a crise climática.

Obra de arte total

Em 1983, Joseph Beuys foi convidado pelo serviço cultural da administração da cidade de Hamburgo a colaborar no projecto municipal “Stadt - Natur - Skulptur” (Cidade - Natureza - Escultura), que consistia em propor uma intervenção de recuperação na margem do rio Elbe, envenenada ao longo de vários anos pelo lixo tóxico proveniente das lavagens portuárias.⁷ Instigado pelos bem-sucedidos “7000 Carvalhos”, obra iniciada em 1982 na Documenta VII da Kassel⁸ e de clara índole ecológica, o projecto pensado por Beuys para “Cidade - Natureza - Escultura” não se chegou a concretizar, decisão oficializada em 1986 e transmitida numa emissão radiofónica onde o presidente da Câmara de Hamburgo anuncia que “aquilo que Beuys tinha em mente não era arte”.⁹ Este projecto-encomenda (e o seu desfecho), aparentemente fracassado, torna-se curioso por vários motivos, começando pelo título atribuído por Beuys para a intervenção: “Obra de arte total - Cidade livre e Hanseática de Hamburgo”. Uma das características da obra de Beuys, que se observa por exemplo em “I like America and America likes me” (1974) e também em “7000 Carvalhos” (1982-1987), é o resgate de simbologias antigas inerentes aos territórios onde intervém¹⁰, também evidente ao reforçar o nome de “Cidade Livre e Hanseática de Hamburgo”, nome oficial da cidade, vinculado à sua

⁷ JUSTO, José Miranda - Joseph Beuys e a ideia de uma nova “obra de arte total”. In HARLAN, Volker - **O que é arte? Uma conversa com Joseph Beuys**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021. p.261.

⁸ “7000 Carvalhos” consistiu na plantação de 7000 carvalhos, cada um juntamente com uma pedra de basalto - assumindo desse modo o seu carácter escultórico - ao longo dos 5 anos que compreenderam a Documenta XVII e Documenta XVIII de Kassel. A população participou ativamente na criação da obra que reabilitou parte da cidade afetada pelos bombardeamentos da Segunda Grande Guerra, estabelecendo-se não só como uma ação de índole artística, mas sobretudo cívica e política. Trata-se do mais emblemático exemplo da sua ideologia de “escultura social”.

⁹ JUSTO, José Miranda - Joseph Beuys e a ideia de uma nova “obra de arte total”. In HARLAN, Volker - **O que é arte? Uma conversa com Joseph Beuys**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021. p.264.

¹⁰ Tema explorado no 2º capítulo da dissertação de mestrado “Arte ativista ou ativismo artístico? Da conceção Beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha” (2020).

História como membro da Liga Hanseática medieval e cidade imperial livre (cidade-estado). “Obra de arte total” manifesta a convicção do artista em expandir a arte para lá da finalidade estética, dos circuitos fechados dos museus e galerias, e aplicá-la em todas as direções, como impulsionador para a transformação social e política. Com “obra de arte total” iniciar-se-ia uma nova concepção desenvolvida a partir do já estabelecido conceito de “escultura social”? O projeto proposto por Beuys - e recusado oficialmente a 4 de Janeiro de 1986 - foi possivelmente o último da sua vida, ou com certeza um dos últimos, dado que faleceu poucos dias depois. Considerando que a obra e a vida de Beuys se contaminam de forma muito profunda, não havendo uma forma clara de separar o artista da pessoa, a obra da não-obra, e sendo as suas ações o resultado da investigação profunda enquanto pensador, professor e político, “Obra de arte geral” culminaria - ou poderia ter culminado - na materialização de um estado ideológico pós - escultura social.

Como menciona Justo, o título que Beuys atribuiu desde logo ao seu projecto indica a intenção de intervir não apenas sobre o “campo de lavagens”, mas também no conjunto da cidade e dos seus habitantes.

“A materialização desta extensão para o conjunto do tecido urbano e dos seus habitantes passaria pela criação de uma fundação que promovesse a globalidade do processo de transformação, em particular no tocante à ampliação dos recursos financeiros necessários, mas sobretudo o progressivo desenvolvimento de uma consciência colectiva relativa à criatividade ampliada da intervenção. O embrião dessa fundação encontrar-se-ia no estabelecimento em zona central da cidade de um escritório público de natureza informativa, capaz de recolher também os contributos dos cidadãos, muito em particular as propostas suscitadas no seio das discussões que se desencadeariam entre o público em geral e os colaboradores do projecto.”¹¹

Evidencia-se a intersecção das esferas cultural, política e económica, essencial ao desenvolvimento social e factor nuclear da obra de Beuys¹². O envolvimento da comunidade na criação do projecto, através da constituição de uma fundação e o desenvolvimento de discussões e propostas conjuntas, implica - ou implicaria - inevitavelmente a politização do objecto artístico (conceito oposto ao de estetização da política¹³).

O conceito ampliado de arte proposto, ensinado e concretizado por Beuys - que pode ter sido interpretado como ‘ampliado demais’ dado que o projecto foi recusado e anunciado como não se tratando de ‘arte’ - implica a percepção da arte como meio para a procura de soluções para problemas sociais e ambientais, e este processo não é fixo, está em constante progressão.

¹¹ JUSTO, José Miranda - Joseph Beuys e a ideia de uma nova “obra de arte total”. In HARLAN, Volker - **O que é arte? Uma conversa com Joseph Beuys**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021. p.261-264.

¹² Importante referir a influência de Rudolf Steiner com a teoria *threefold social organism* onde define os três domínios da actividade social humana: cultural, político e económico.

¹³ Conceitos também explorados por Walter Benjamin - politização da arte vs estetização da política.

“My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone:

Thinking Forms - how we mould our thoughts or

Spoken Forms - how we shape our thoughts into words or

SOCIAL SCULPTURE - how we mould and shape the world in which we live: **Sculpture as an evolutionary process; everyone is an artist.**

That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, colour changes, decay, drying up, Everything is in a **state of change**”¹⁴

A escultura social de Beuys implica um processo permanente de desenvolvimento contínuo dos laços ecológicos, políticos, económicos, históricos e culturais que determinam o sistema social.



Figura 1 e Figura 2 – Joseph Beuys: “7000 Carvalhos”, Documenta 7, 1982.
Fontes: DACS, 2002; all art is quite useful

¹⁴ BEUYS, Joseph - Introduction. In TISDALL, Caroline - **Joseph Beuys**. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979. p.7.

Escultura social, ativismo e a Campanha Linha Vermelha

É evidente o caráter ativista na obra de Joseph Beuys, maioritariamente no protesto anti-capitalista, defesa da natureza, contestação do conservadorismo associado ao “império da autoridade” do Estado e das grandes empresas¹⁵, concretizado através das suas obras, *actions*, *happenings* e sobretudo no seu papel ativo enquanto professor.¹⁶

Os *slogans* a que o artista alemão recorre com frequência nas suas *performances* e aulas de porta aberta “Arte = Capital” e “Criatividade = Capital” ilustram a sua crença de “a arte ser a única força revolucionária”¹⁷. Note-se que a produção artística de Beuys acompanha a transferência do eixo económico e cultural da Europa para os Estados Unidos, provocado pela Segunda Grande Guerra, e o insurgimento de uma sociedade fortemente pautada pelo consumo, empoderamento dos *media* e do mercado voltado para a acumulação de capital. A conseqüente ascensão de valores mais individualistas é fortemente criticada pelo artista, defendendo que não existe ideia e processo criativo dissociados da sociedade onde se inserem.

We are the revolution, segundo *slogan* do artista alemão, enfatiza a importância da comunidade e trabalho coletivo e assume que o processo revolucionário está em nós e nas nossas ideias, pois apenas no nosso comportamento e compreensão existe uma evolução real. Como refere Durini: *Beuys sculpted with his words, taught with his actions*¹⁸.

A relação com uma obra de arte implica sempre indícios da relação social e política, que podem ser manifestados de forma mais ou menos acentuada.¹⁹ A partir da década de 1960 surgem vários movimentos artísticos e formas de expressão artísticas que marcam a ruptura da História da Arte e acompanham a efervescência dos “novos movimentos sociais”²⁰, já estabelecidos numa sociedade consumida pela cultura de massas. Neste contexto encontramos os primeiros indícios do *ativismo*, conceito que apenas no século XXI chega ao meio académico, de forma não consensual, e consiste na hibridização de arte + ativismo. Assim como muitos outros homólogos, o conceito implica o desacordo sobre a definição da sua essência.

¹⁵ GOMES, Júlio do Carmo - Introdução. In BEUYS, Joseph - **Cada Homem Um Artista**. Porto: 7 nós, 2011. p.43.

¹⁶ Destaca-se a sua carreira académica na Universidade de Düsseldorf, onde em 1967 cria o Partido Estudantil Alemão.

¹⁷ GOMES, Júlio do Carmo - Introdução. In BEUYS, Joseph - **Cada Homem Um Artista**. Porto: 7 nós, 2011. p.22.

¹⁸ DURINI, Lucrezia De Domizio - **Joseph Beuys: Difesa della Natura**. Milão: Silvana Editoriale, 2007. p.50

¹⁹ TELES, Mafalda de Melo Rodrigues Galvão (2020), **Arte ativista ou Ativismo artístico? Da conceção Beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, Tese de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. p.68.

²⁰ Consideramos os “velhos movimentos sociais” os primeiros movimentos que surgem no século XIX na Europa Ocidental a uma escala nacional (movimentos operários); os “novos movimentos sociais” que ganham força a partir de 1950 nos Estados Unidos e Europa em escala regional e transnacional (movimentos pacifistas, feministas, LGBT e ecologistas); e os “novíssimos movimentos sociais” aqueles que emergem no contexto da globalização, a par com o empoderamento das novas tecnologias (movimentos mundiais pelo clima, como a Greve Climática Estudantil, e manifestações anti racistas como o Black Lives Matter).

“A atualmente tão notada e debatida transversalidade ou contaminação entre os diversos géneros artísticos tem como consequência uma enorme dificuldade – e eventual inutilidade – de categorização, e conduz à conversão desses domínios em campos conceituais, mais do que definições unívocas. Este esforço continua no entanto a fazer sentido enquanto ferramenta de análise e reflexão sobre Arte”²¹(...).

O ativismo pressupõe uma correlação entre a experiência criativa e estética com a experiência política, tendo como principais objetivos o protesto e a denúncia, incentivando a mudança e instigando o pensamento crítico e a ação (individual e consequentemente coletiva). A emergência do ativismo relaciona-se com formas de ação coletiva associadas a protestos ativistas, onde se destacam aqueles que decorrem no espaço público, onde a rua se torna o palco destas manifestações.

Segundo Chaia²², assinalam-se dois momentos na origem do ativismo: os já aqui abordados “novos movimentos sociais”, de onde emergem os primeiros movimentos ecologistas, e o aparecimento das novas tecnologias, acentuado a partir do final do século XX e que intensifica o processo da globalização. Manifestações coletivas que ocorrem no espaço público recorrem, cada vez mais, a formas criativas de protesto, de forma a comunicar imagens simbólicas e simultaneamente provocar espaços de discussão e interação.

Recuperando os ideais defendidos por Joseph Beuys - entre eles, de que ‘arte’ significa ‘fazer’, de que não há arte que prescindia da sociedade e que cada homem é um artista, i.e. tem o poder criativo de gerar mudança - reconhecemos similaridades com o ativismo, sendo que a denominação deste último o torna mais óbvio e eficiente na passagem da mensagem que o constitui em comparação com o conceito beuysiano de *escultura social*. Podemos atribuir ao ativismo um sentido temporal mais curto e imediato de uma ação concreta, e à escultura social um objetivo mais geral e de longo prazo. Assumindo que há um enquadramento dominante da arte que restringe o seu impacto social, ambos os conceitos desconstruem relações de poder inerentes ao universo artístico e das elites culturais, priorizando a criatividade como factor agregador da sociedade - nos movimentos sociais e não só - e originam um novo espaço, com novas regras que criam diferentes experiências estéticas e sensoriais.

Foi no espaço público, no decorrer da primeira Greve Estudantil Mundial pelo Clima²³, que nasceu do movimento *Fridays for Future* iniciado pela ativista alemã Greta Thunberg, e nos deparámos com inúmeras manifestações performativas, de cariz expressamente ativista. O espaço público é também um espaço de democracia e o principal palco da ação coletiva, sobretudo a cidade, lugar de maior importância estrutural, tanto política como quotidiana.

²¹ BRANDÃO, Mariana Viterbo - **Passos em volta: dança versus performance: um cenário conceptual a artístico para o contexto português**. Lisboa: 2016. Tese de Doutoramento em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. p.5.

²² CHAIA, Miguel - **Artivismo - Política e Arte Hoje**. São Paulo: Aurora - Revista de Arte, Mídia e Política, 1, 2007. p.9.

²³ A primeira Greve Estudantil Mundial pelo Clima decorreu a 15 de Março de 2019, juntando milhões de jovens no protesto contra as medidas - ou a falta delas - tomadas pelos vários governos no combate às alterações climáticas. Mais informações sobre o movimento: www.greveclimaticaeestudantil.pt

A Campanha Linha Vermelha²⁴ (CLV doravante) tem como principais objetivos explorar o uso de práticas artísticas no contexto das manifestações e protestos ativistas de cariz ambientalista e estabelecer a relação com a teoria proposta anteriormente por Joseph Beuys de escultura social. A CLV destacou-se pela sua clara componente performativa e plástica, não intencional aquando do surgimento da ideia que dá origem ao projecto, através da construção de linhas vermelhas, tricotadas em conjunto, como forma de informar e mobilizar a população e protestar contra a prospeção e exploração de petróleo e gás em Portugal.

A CLV é apresentada oficialmente em Novembro de 2016, mas a ideia surge em Junho desse ano, partindo de um membro do coletivo GAIA²⁵, que já acostumada a tricotar, reuniu dois conjuntos diferentes de pessoas: um grupo de amigas tricoteiras, que se juntou pelo ofício manual, e um grupo de activistas. Este último queria debater assuntos de cariz ambiental, maioritariamente a licença concedida pelo Governo para prospeção e exploração de combustíveis fósseis em Portugal, por parte da petrolífera Partex Oil and Gas que, até novembro de 2019, era propriedade da Fundação Calouste Gulbenkian. No primeiro encontro o grupo juntou-se durante 5 dias nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian como forma de protestar contra a licença que permitia a exploração de petróleo ao largo de Aljezur, enquanto tricotava a linha vermelha²⁶ (60 metros aqui tricotados).

Até final de 2020 a CLV realizou mais de 115 eventos e ações em vários lugares do país e pontualmente no estrangeiro - no decorrer de algum evento ou manifestação internacional, como foi o caso da COP 25 em Madrid - e participaram cerca de 2.000 pessoas na construção da Linha Vermelha, através das técnicas tradicionais de tecelagem, que atribuem a esta obra um valor incalculável. O projeto convida os participantes a explorar o seu potencial criativo, que se observa na imensa riqueza de pontos e tramas que constituem a linha já criada, incitando ao debate sobre as questões climáticas e sociais²⁷, ao dar acesso a conhecimento mais restrito (como estudos desenvolvidos por ONGs maiores, como a Zero e a Quercus), tornando-o acessível e entendível. Nesta abordagem encontramos uma estreita relação com a pedagogia criativa de Joseph Beuys, que defende que “a linguagem é a primeira forma de escultura”, principal potenciador da cidadania participativa e que a comunicação é um dos principais fatores modeladores da sociedade.

Quando a CLV foi criada em 2016 estavam ativos 15 contratos para a exploração de gás e petróleo em Portugal, todos cessados até Setembro de 2020. Durante esses quatro anos foram tricotados 1215 metros de linha vermelha por pessoas de várias idades, oriundas de vários países do mundo, maioritariamente Portugal, tanto homens como mulheres, que por si já se torna disruptivo no que toca à prática de crochet e tricot. Devido à grande contestação civil, através de petições, ações de desobediência civil não violenta,

²⁴ Projecto da Academia Cidadã, em parceria inicial com o coletivo Climáximo.

²⁵ Grupo de Ação e Intervenção Ambiental, fundado em 1996.

²⁶ A relação entre a linha vermelha e o contexto climática é explorado no capítulo 4 da Dissertação de Mestrado “Arte ativista ou Ativismo artístico?”, ponto de partida para este artigo (pp 79-82).

²⁷ João Costa, co-criador e coordenador da CLV, referiu-nos aquando da entrevista realizada em 2020 para a dissertação de mestrado, que não se considera ativista ambiental, mas sim um ativista pela justiça climática, conceito que melhor define a amplitude do problema, que não é só ambiental, como ecológico e social.

manifestações que posteriormente apareceram nos meios de comunicação social e que contaram com a adesão em massa das populações locais, como é o caso de Aljezur e Leiria - que seriam quem iria sofrer mais diretamente com os processos de extração dos combustíveis fósseis, nomeadamente o *fracking*²⁸ - e constantes mensagens enviadas por grupos ativistas como a CLV e outras ONGs, houve de facto um impacto causado nas decisões empresariais e políticas que motivaram a desistência por parte das empresas.

“Os movimentos sociais oferecem lampejos de futuros possíveis e são, em parte, veículos para a sua realização”²⁹

O objetivo inicial da CLV foi atingido com a cessação de todos contratos de hidrocarbonetos em Portugal, mas não ditou o seu fim, tanto da Campanha como da possibilidade de outros contratos poderem surgir em Portugal. Uma das conclusões evidente ao longo dos primeiros quatro anos de atividade da CLV foi o potencial enorme da ferramenta utilizada que é “o tricotar na rua e aproveitar isso para juntar pessoas e falar sobre um tema”³⁰. Essa ferramenta pode ainda ser explorada para mais causas que de certa forma se relacionam direta ou indiretamente com a que motivou a sua criação. Desta forma, assim como observado na não concluída *obra de arte total* de Beuys, a CLV entrou numa nova fase de ação, a ampliação da sua atividade para outras causas urgentes em Portugal. A ação da CLV passa agora pela concretização de uma petição anti-furos para revogação da lei que permite novas explorações de combustíveis fósseis em Portugal; apoiar outras associações, nomeadamente a Aterra que luta para impedir a construção do novo aeroporto de Lisboa; a valorização da ferrovia como meio de transporte coletivo e menos poluente através de investigação-ação; e a promoção da criação de comunidades de energia no seio de comunidades socialmente desfavorecidas. O objetivo maior da CLV agora tornou-se a luta para conter o limite do aquecimento global a 1,5°C³¹, que para tal implica a redução de 50% das emissões de gases com efeito de estufa até 2030 (face aos valores de 2010) e as quatro causas acima apresentadas correspondem a quatro soluções de contexto nacional no combate a este problema global.

Desde 2020, após a cessação de todos os contratos, a CLV tem continuado a realizar ações no espaço público e também em escolas³², misturando os métodos de tecelagem

²⁸ Fracking ou Fracturação hidráulica é uma tecnologia muito utilizada na exploração de petróleo e gás natural. É o processo no qual o fluido de fracturação (uma mistura de água, areia e vários químicos) é injetado a alta pressão para quebrar a rocha, abrir e alargar fraturas de modo a que os hidrocarbonetos (petróleo ou gás) possam fluir. Os químicos utilizados são altamente prejudiciais para o ambiente e saúde humana, existindo um enorme risco de contaminação das águas e do ar. Fonte: www.palp.pt

²⁹ GIDDENS, Anthony - **As consequências da modernidade**. Oeiras: Celta Editora, 2000 (Edição original, 1990). p.114.

³⁰ Excerto da entrevista realizada a João Costa, que se lê em: Teles (2020). p.93.

³¹ No Acordo de Paris (2015) foi estipulado o objectivo de conter o aquecimento global abaixo dos 2°C, i.e., assegurar que a temperatura média global seja de até 2°C acima dos níveis pré-industriais. No entanto, se a temperatura média global atingir esse limite, as consequências serão demasiado significativas, entre elas a subida do nível médio das águas do mar e o aumento da frequência e intensidade de eventos meteorológicos extremos, que já se faz sentir atualmente. Por este motivo, um dos objectivos de várias ONGs e outras associações ativistas ambientalistas, passa por estipular o limite do aquecimento global a 1,5°C para evitar o colapso climático.

³² Importante realçar que todo este trabalho é desenvolvido maioritariamente pelos dois coordenadores, João Costa e Joana Dias.

tradicionais com a luta pela justiça climática, conceito que reconhece que o aquecimento global é uma crise onde os efeitos são sentidos de forma desigual, agravando problemas sociais.

“A utilização do tricot e outras manualidades nas ações da CLV, confere esse potencial agregador intergeracional, o sentido de pertença e o reavivar de tradições culturais. Relacionar esta prática com a causa climática, atribui uma conotação vigorosamente ativista, tanto a nível ambiental como social”³³

O lado pedagógico junto da comunidade mais jovem tem sido explorado de várias formas, entre elas através do *gaming* com criação de um jogo online³⁴ composto por vários níveis e tarefas de forma a difundir o conhecimento sobre as alterações climáticas e formas de as combater, constituindo assim uma forma lúdica de potencializar a sua missão.

Partindo de uma prática caseira e tradicional - pegar numa agulha e num fio e começar a desenhar e construir alguma coisa³⁵ - que é um processo que à partida já se opõe ao da produção em massa da indústria têxtil e requer tempo (numa sociedade cada vez mais sem tempo), e transformar isso numa ferramenta de divulgação e protesto de problemas globais, criando um espaço que incentiva tanto a criatividade como a cidadania, torna o projecto desenvolvido pela CLV também artístico e performativo. Neste sentido, reconhecemos a relação direta com o ativismo, dado o seu claro caráter ativista, e reconhecemos ainda características da escultura social, nomeadamente na criação deste espaço que se torna um campo de instauração e de ativação da criatividade, onde qualquer pessoa pode ensinar e ser ensinada, através das várias ações desenvolvidas.



Figura 3 e Figura 4 - Conjunto das várias linhas vermelhas tecidas entre 2016 e 2020, utilizadas para a performance coletiva feita em Outubro de 2020 (*cadavre exquis*), para contagem da linha (1215 metros) e celebração da cessação dos últimos 2 contratos. Fotos Mafalda Teles

³³ TELES, Mafalda de Melo Rodrigues Galvão (2020), **Arte ativista ou Ativismo artístico? Da conceção Beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, Tese de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. pp. 89-90.

³⁴ Jogo disponível em: www.1ponto5.linhavermelha.org

³⁵ Importante relembrar o Movimento Arts & Crafts, que emerge, na segunda metade do século XIX, da valorização e reconhecimento artístico de práticas manuais criativas.

O resgate do tricot e do crochet, assim como de outras técnicas manuais tradicionais, que se constituem como formas de cultura popular associadas às gerações mais antigas, reativa ainda o património cultural e enriquece o tecido social. A cultura tradicional constitui parte deste precioso património e da cultura viva e é um meio eficiente na aproximação de grupos sociais e na afirmação da sua identidade.³⁶ O conceito de património cultural imaterial relaciona-se diretamente com a cidadania ativa, geradora de transformações no espaço e no tempo. Na “Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial³⁷”, é salientada a relevância da sustentabilidade e a importância que o Património Cultural Imaterial tem no desenvolvimento sustentável e a relação com o património cultural natural. Refere ainda que o património cultural imaterial se manifesta em vários domínios, entre eles as práticas sociais, rituais e eventos festivos, e ainda os conhecimentos e práticas relacionadas com a natureza e o universo.

“Urge referir que a missão da CLV se orienta para a preservação da sustentabilidade ambiental e o alcance dos objetivos de desenvolvimento sustentável (ODS), direcionando a sua atividade com mais afinco para a produção e consumo sustentáveis (ODS 12), ação climática (ODS 13) e criação de parcerias para a implementação dos objetivos (ODS 17). A luta pela justiça social, que perpassa pela justiça climática, defendida nas mobilizações mais recentes abordadas no primeiro e quarto capítulos, trata-se também de uma luta para atingir o verdadeiro sentido de desenvolvimento sustentável”³⁸

Considerando o projeto desenvolvido pela Campanha Linha Vermelha, cuja ferramenta inovadora contribui para o revivalismo das manualidades tradicionais, considerando o envolvimento intergeracional no contexto das manifestações sociais e o seu contributo para o desenvolvimento sustentável e combate à crise climática, propomos a atribuição de valor patrimonial cultural imaterial.

Considerações Finais

O fluxo das manifestações ativistas cria espaços urbanos de cidadania ativa, onde a criatividade aplicada no tecido social intensifica a ação, o protesto e a consequente mudança e transformação social. Assumindo o desafio de pensar o mundo na era do Antropoceno, numa crise global, é fundamental pensar em novos modos de ação coletiva (apesar da consciência partir do individual, apenas no coletivo se gera mudança), e a atividade artística é essencial ao debate, através da criação de novos modos de ver e fazer.

³⁶ UNESCO - **Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Paris: 1989.

³⁷ UNESCO - **Convenção Para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial**, Paris: 2003.

³⁸ TELES, Mafalda de Melo Rodrigues Galvão (2020), **Arte ativista ou Ativismo artístico? Da conceção Beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, Tese de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. p.97.

As teorias criadas por Joseph Beuys procuraram construir uma base prática e teórica para estimular a compreensão do potencial interno de cada um para gerar mudança. A escultura social é um processo evolutivo e não uma característica estanque de uma obra de arte, e requer a aplicação da criatividade para lá dos territórios artísticos, contaminando as várias áreas da vida em sociedade.

Uma das principais conclusões desta investigação foi o reconhecimento de um campo de ação que mistura o universo do ativismo e o universo da arte e a compreensão das enormes potencialidades para gerar impactos sociais, políticos e ambientais. Estabelecemos uma série de relações entre a obra “7000” carvalhos”, expoente máximo da escultura social, e o projeto da Campanha Linha Vermelha, na luta bem-sucedida contra o término dos contratos de exploração e prospecção de petróleo e gás em Portugal. Nessas relações destacamos a coletividade inerente a ambos os projetos, desenvolvidos por centenas de pessoas ao longo de vários anos, desafiando assim as noções de autoria da obra; a importância do elemento material enquanto agente social; os impactos ambientais e sociais positivos que deles derivaram; e a convicção de que a criação artística é uma direção possível na procura de soluções à crise climática.

Neste ensaio sugerimos uma nova relação, que visa complementar as anteriores, focada no ‘depois’, a partir de um projeto não concretizado por Beuys “obra de arte total”, e também no desenvolvimento da CLV nos últimos dois anos, onde ambos exploraram as potencialidades das ferramentas que construíram, num processo de adaptação e desenvolvimentos contínuos. Em última análise, toda a investigação até aqui desenvolvida, tem como finalidade a reflexão sobre as potencialidades da aplicação da criatividade artística no ativismo, inserindo as ações ativistas como a CLV no domínio da Arte Contemporânea, propondo também a atribuição de valor patrimonial cultural imaterial ao projeto, dada a sua relevância cultural e social.

Bibliografia

BEUYS, Joseph - **Cada Homem Um Artista**. Porto: 7 nós, 2011.

BEUYS, Joseph - Introduction. In TISDALL, Caroline - **Joseph Beuys**. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

BRANDÃO, Mariana Viterbo - **Passos em volta: dança versus performance: um cenário conceptual a artístico para o contexto português**. Lisboa: 2016. Tese de Doutoramento em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

CHAIA, Miguel - **Artivismo - Política e Arte Hoje**. São Paulo: Aurora - Revista de Arte, Mídia e Política, 1, 2007.

DURINI, Lucrezia De Domizio - **Joseph Beuys: Difesa della Natura**. Milão: Silvana Editoriale, 2007.

GIDDENS, Anthony - **As consequências da modernidade**. Oeiras: Celta Editora, 2000 (Edição original, 1990).

GOMES, Júlio do Carmo - Introdução. In BEUYS, Joseph - **Cada Homem Um Artista**. Porto: 7 nós, 2011.

HARLAN, Volker - **O que é arte? Uma conversa com Joseph Beuys**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

JUSTO, José Miranda - Joseph Beuys e a ideia de uma nova “obra de arte total”. In HARLAN, Volker - **O que é arte? Uma conversa com Joseph Beuys**. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

FERRÃO, João - Antropoceno, Cidades e Geografia. In CRAVIDÃO, Fernanda *et.al* - **Espaços e Tempos em Geografia: Homenagem a António Gama**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

SANTOS, Filipe Duarte - **Alterações Climáticas**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2021.

TELES, Mafalda de Melo Rodrigues Galvão (2020), **Arte ativista ou Ativismo artístico? Da conceção Beuysiana de Escultura Social ao caso português Campanha Linha Vermelha**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, Tese de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura.

UNESCO - **Convenção Para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial**, Paris: 2003. Consultado em 12.07.2022. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>

UNESCO - **Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Paris: 1989. Consultado em 02.07.2022. Disponível em: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/File/DownloadFile?idFicheiro=3069>

As árvores de plástico (2014) de Eduardo Leal: do antropocentrismo à estética do sublime

Ana Cristina Albergaria Pacheco

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa
cristina.pacheco@live.com.pt

Paula André

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa
Dinâmia'cet-iul
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo: A rápida mudança que se deu na relação Homem – Natureza, nas últimas décadas, marcada pela descentralização da relação com o natural devido ao avanço da indústria e, mais tarde, do domínio digital, tornou a experiência da natureza cada vez mais rara e mediada. Essa alienação da natureza levou ao surgimento da crise ambiental para a qual, por sua vez, contribuíram as atividades humanas, tendo culminando no fenómeno que caracteriza a atual Era do “Antropoceno”. Como reação à crise ambiental, surgiu uma vaga de ações criativas que integram uma narrativa ativista. Esta investigação, decorrente do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura, procura identificar e analisar as possibilidades do ensaio fotográfico enquanto elemento de discurso de protesto ambiental, a partir da análise e atribuição do valor de ensaio à série *Plastic Trees* (2014) do fotógrafo Eduardo Leal (Porto, 1980), um retrato da poluição por plásticos no deserto Boliviano. Pretende-se, assim, averiguar em que medida a estética do sublime na fotografia ambiental é capaz de conduzir um protesto.

Palavras-chave: fotografia ambiental; ativismo; ensaio fotográfico; Antropoceno; Eduardo Leal

Introdução

A ação lesiva do homem no ambiente foi o ponto de partida para o fotógrafo Eduardo Leal (Porto, 1980) criar as fotografias que compõem a série *Plastic Trees* (2014), pelas quais pretende tornar a problemática da poluição ambiental numa narrativa visual de protesto. A presente pesquisa tem como objeto de estudo a série de Eduardo Leal, à qual se adjudica o valor de ensaio fotográfico, e que denota, no panorama da fotografia portuguesa, a diligência do fotógrafo em debater a crise ambiental, contribuindo para a consciencialização da necessidade de transformação.

Em *Advocating Environmental Issues Beyond Photography* (2015), a investigadora Michelle I. Seelig afirma que “os fotógrafos utilizam a fotografia para demonstrar o prejuízo causado pela sociedade em espaços abertos e em todos os habitantes terrestres”, e que “Desde a viragem do século, estes fotógrafos documentaram o impacto das nossas ações no meio ambiente, tais como o aquecimento global, a destruição de espaços exteriores, a seca, o empobrecimento da vida humana, a ameaça de espécies, desflorestamento, exploração excessiva de terrenos e outras ameaças ambientais”¹.

No século XX, a crescente preocupação com o ambiente motivou fotógrafos e ambientalistas a migrar o discurso de preservação para o de prevenção, no qual se abandonava o retrato de um mundo belo e natural², para documentar a incursão da indústria na relação homem-natureza. Confrontados com a realidade, alguns fotógrafos começam a usar a fotografia para denunciar os prejuízos causados pelos hábitos da sociedade moderna no meio ambiente e na própria qualidade de vida, documentando o impacto dessas ações na crise climática e em fenómenos como a poluição, secas, condições humanas extremas, a extinção de espécies, entre outras ameaças. É através da fotografia que surge a possibilidade de mostrar ao público e aos agentes políticos, a realidade e a tangência das ameaças que muitas vezes parecem circunscrever-se a lugares distantes.

O objetivo principal da pesquisa foi identificar e analisar os aspetos das fotografias da série *Plastic Trees* que possam exercer ativismo ambiental de forma a promover uma atitude de preservação.

Numa tentativa de situar a fotografia enquanto ferramenta cultural, capaz de comunicar uma mensagem de sensibilização, pretende-se estudar a forma como esta tem vindo a ser utilizada na representação de problemáticas ambientais e perceber em que medida o ensaio fotográfico é eficaz na promoção de valores de ativismo pro-ambiental. Consideram-se estas questões especialmente pertinentes hoje, em primeiro lugar, porque procuram provar a

¹ SEELIG, M. I. *Advocating Environmental Issues Beyond Photography*. *Qualitative Research Reports in Communication* [online]. 2015, vol. 16, n° 1, pp. 46 - 55. ISSN: 1745-9443. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17459435.2015.1086420>.

² SEELIG, M. I. *Advocating Environmental Issues Beyond Photography*. *Qualitative Research Reports in Communication* [online]. 2015, vol. 16, n° 1, p.46 ISSN: 1745-9443. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17459435.2015.1086420>.

importância das artes da denúncia de problemas ambientais, mas também por buscarem mostrar que, nesta Era da imagem, a cultura visual e as artes podem contribuir na defesa do ambiente.

Quanto à metodologia, começou-se por enquadrar o conceito de fotografia ambiental na área de investigação da cultura visual. Para isso, e como base teórica para a análise final do ensaio, procurou-se esclarecer o modo como o meio ambiente foi documentado na fotografia desde as primeiras manifestações ambientalistas contemporâneas nos anos 1960, analisando as possibilidades da fotografia de ativismo ambiental e do ensaio *Plastic Trees* particularmente, no alcance da sensibilização. Estabelecendo como objeto de estudo, a série *Plastic Trees* (2014), selecionaram-se fotógrafos que trabalharam a fotografia como forma de ativismo, criando um contexto para o conceito de “Fotografia de ativismo” na história da fotografia. No segundo momento, fez-se uma análise dos elementos estruturais e não estruturais das imagens que criam uma relação entre a imagem e o observador, dando exemplos de fotografias utilizadas por organizações ambientais. Fizeram-se duas entrevistas ao fotógrafo, cujas perguntas foram desenhadas no sentido de compreender os seus objetivos ao criar a série, e também, como contribuição no desenvolvimento de conceitos e conclusões sobre a influência das escolhas do fotógrafo Eduardo Leal na comunicação da mensagem. Por fim, propõe-se a classificação de ensaio à série, procurando sempre fundamentar devidamente as atribuições, e apura-se que traços intrínsecos ao ensaio podem ser eficazes numa campanha ambiental.

Da Cultura Visual à Fotografia Ambiental de Ativismo

A inserção da Cultura Visual no leque de áreas de investigação interdisciplinares permitiu estudar a imagem a partir de uma perspetiva mais abrangente e permeável às imagens “não artísticas” e às “dimensões cultural e historicamente variáveis das formas de olhar e das experiências visuais”³. As obras de Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth century Italy*, 1972) e de Svetlana Alpers (*The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth century*, 1983) reportam essa viragem que viria a conduzir, a partir dos anos 90, à criação deste campo de estudos que visa quebrar a barreira erguida pelos critérios “artístico” e “não artístico”, e da “alta e baixa cultura”, que se traduziria numa maior autonomia da análise de imagens, relativamente aos critérios tradicionais de crítica ou da História da Arte. Visto que esta última privilegia as obras legitimadas, e a Cultura Visual, toda a imagem proveniente dos meios de comunicação contemporâneos, a vantagem em cruzar os dois campos está na possibilidade de criar um diálogo aberto a qualquer discurso que priorize as imagens como portadoras de significado e posição discursiva⁴, cruzando, assim, as imagens com o seu contexto.

³ MEDEIROS, Margarida, CASTRO, Teresa – O que é a Cultura Visual? **RCL – revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Instituto de Comunicação da NOVA - ICNOVA. Nº 47 (2017), p.1

⁴ CORRÊA, Milena Regina Duarte; FREISLEBEN, Jéssica Maria – Entre arte e cultura visual: possibilidades conceituais nos discursos contemporâneos. **Revista APOTHEKE**. [em linha]. Brasil: Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Vol. 4, nº2 (2018), pp. 67-79. [consult. 9-06-2022]. Disponível na internet: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13607/8750>>

A avaliação das imagens a partir deste novo campo de pesquisa viabiliza a interceção de áreas divergentes, como é o caso das práticas artísticas e culturais e do ambiente, ultrapassando a mera análise de composição para conduzir a um exercício crítico que desvia a atenção antes centrada no valor estético, para o contributo da imagem para a nossa cultura. A visualização tona-se agora, uma prática social, em que as práticas de ver se soltam dos atos miméticos e elevam-se, graças ao poder de interpretação⁵.

Naturalmente, a fotografia entrou na discussão desta estratégia de análise, tendo gerado vários debates em torno das suas próprias barreiras, sobretudo acerca da objetividade. Ela própria teve um impacto considerável na viragem visual. Em primeiro lugar, por se lhe atribuir o início da prática da reprodutibilidade das obras, uma vez que antes, a imagem era parte de uma construção física. Em segundo, pelo facto de ter dotado a imagem da intemporalidade⁶. Deste modo, e em grande parte devido à fotografia, a imagem torna-se um bem acessível e substancial⁷ que não pode ser afastada da sua história, sublinhando uma vez mais a vantagem de uma abordagem total da arte, capaz de a relacionar com o contexto histórico e cultural.

Retratar o Antropoceno

O debate ambientalista, cujos intervenientes primários eram atores de diferentes áreas sociais, conseguiu uma maior expressão entre as décadas de 1950 e 1970, tendo vindo, posteriormente, a conquistar e beneficiar do apoio de várias autoridades científicas que falavam aberta e publicamente sobre questões ambientais, como o esgotamento dos recursos energéticos (Teoria do Pico do Petróleo ou Pico de Hubbert), o consumismo, o crescimento exponencial, o papel prejudicial do mau uso da tecnologia e os seus efeitos poluentes⁸. O envolvimento do meio académico na causa ambientalista resultou no aparecimento de vários grupos e associações, como o *Clube de Roma*, uma associação que juntava políticos, empresários e cientistas na discussão de soluções para a problemática ambiental à escala global⁹, e de publicações como *Silent Spring* (Rachel Carson, 1962), *The Population Bomb* (Paul Ehrlich, 1968), *The Science of Survival* (Barry Commoner, 1963, 1973) e o relatório *The Limits of Growth* (Meadows *et.al*, 1972), coordenado por Dennis Meadows, publicado pelo *Clube de Roma*, que contemplava um amplo contributo no

⁵ GUASH, Ana Maria – Los Estudios Visuales. Un Estado de la Cuestión. **Estudios Visuales**. Espanha: Asociación Acción Paralela. Nº1 (2003), p.8-16

⁶ PACHECO, Ana Cristina Rebelo - **Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série *Plastic Trees* (2014) de Eduardo Leal**. [em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, p.32. Dissertação de mestrado [consult. 16-12-2021]. Disponível em < https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21013/4/master_ana_rebelo_pacheco.pdf>

⁷ BERGER, John. **Ways of Seeing** -Reino Unido: Penguin Books LTD, 1972, pp. 1-14

⁸ PACHECO, Ana Cristina Rebelo - **Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série *Plastic Trees* (2014) de Eduardo Leal**. [em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, p.32. Dissertação de mestrado [consult. 16-12-2021]. Disponível em < https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21013/4/master_ana_rebelo_pacheco.pdf>

⁹ MADEIRA, Bruno Tiago de Jesus - **“Não foi para morrer que nós nascemos”. O movimento ecológico do Porto (1974-1982)**. Porto: Universidade do Porto, 2016. Dissertação de Mestrado.

despertar da ansiedade ambiental da população. Embora estes textos tenham constituído um derradeiro estímulo para as primeiras manifestações no imaginário popular¹⁰, as reivindicações e pesquisas dos primeiros ambientalistas foram fortemente atacadas e descredenciadas por agentes da indústria química e pelos seus aliados políticos¹¹.

Assim, e como uma alternativa aos meios puramente científicos e sociológicos, vários fotógrafos e artistas visuais encetaram o uso da fotografia como um método de persuasão nas campanhas ambientais, num gesto de mostrar ao público o potencial da natureza preservada. Alguns exemplos são Peter Dombrovskis, Ansel Adams, Edward Weston ou Richard Misrach. *The Blue Marble* (7 de dezembro de 1972), a famosa fotografia da Terra, tirada pela tripulação da missão *Apollo 17* da NASA a caminho da lua, tornou-se pública no auge das manifestações ativistas pró-ambiente nos anos 70, como símbolo da beleza e fragilidade do planeta azul¹². É notável nestas imagens o esforço para demonstrar que a procura incessante do Homem pela conquista da natureza, seja pelo aumento exponencial dos centros urbanos, pela industrialização, ou da produção em massa, fez com que a sociedade se tivesse alienado da ligação com o seu meio natural, tanto física como intelectualmente.

O debate sobre o antropocentrismo teve início nos anos 1980, com a estreia informal do termo por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para endereçar a nova era geológica na esfera científica. No entanto, as primeiras discussões do conceito de Antropoceno entre geógrafos negligenciavam o papel que o imaginário visual desempenha na própria formação do seu imaginário geográfico. No sentido em que, no ADN do Antropoceno coexistem o Passado, Presente e o Futuro, por extensão, também tem de existir o seu imaginário.

Foi muito depois do início do debate, que o conceito se estendeu à cultura¹³. Induzido pelo reconhecimento das transformações destrutivas do meio ambiente, o que aconteceu foi uma mudança de pensamento. A consciência do “nós” é agora a da relação do homem com a natureza, não tem mais que ver com a “especulação” de um pequeno grupo de ambientalistas. Pensar no futuro está a tornar-se intrínseco à definição do nosso passado geológico.¹⁴

¹⁰ SCOTT, Conohar. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation**. Loughborough: Loughborough University, 2014. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível em: <https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125>

¹¹ BLUMSTEIN, Daniel T.; SAYLAN, Charles - **The Failure of Environmental Education (and How We Can Fix It)**. São Francisco, California: PLOS. Vol. 5, nº5 (2017)

¹² MIRZOEFF, Nicholas – **How to See the World**. Reino Unido: Pelican Books. (2015) p.39

¹³ TRICHLER, Helmuth - El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? **Desacatos. Revista de Ciencias Sociales**. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Nº 54 (2017), p. 40-57. ISSN: 2448-5144

¹⁴ RAMADE, Dr. Bénédicte – **Pictures for the Anthropocene Era** [em linha]. Suécia: Universidade de Gotemburgo. [consult. 2022-03-25]. Disponível em: <<https://ugotphotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/>>

Latour¹⁵ afirmou que "o que torna o Antropoceno um marco claramente distinto, bem além do limite da estratigrafia, é o facto de que é o conceito filosófico, religioso, antropológico e [...] político mais relevante para contornar as noções de 'Moderno' e 'modernidades'".

Da perspetiva cultural, o estudo do Antropoceno incide justamente na atenuação das barreiras vigentes entre cultura e natureza, e na nova projeção da relação sociedade *versus* meio ambiente. A exploração do conceito surge finalmente nas artes visuais como um novo contexto para a discussão das preocupações ecológicas contemporâneas¹⁶. Estas aparecem nas narrativas artísticas, principalmente por meio da fotografia, da instalação e de instrumentos de visualização como as imagens de satélite, gráficos e tabelas, cujas propriedades espaço-temporais próprias da geologia ultrapassam os limites da fotografia¹⁷, e denotam uma culpabilização da humanidade na questão climática e ambiental.

Mirzoeff utilizou o conceito de Antropoceno em *How to See the World* (2015) para abordar a forma como o impacto humano na natureza está a ser visto e comunicado na arte, considerando que faculta as ferramentas para reestabelecer a ligação entre natureza e cultura, ao investir um significado e relevância cultural no Meio Ambiente, sempre que este é representado na fotografia, na pintura, na música ou em qualquer outra forma artística ou cultural. Mirzoeff alerta-nos para a facilidade que as tecnologias móveis e as redes sociais nos trazem ao exercício do "ativismo visual", que caracteriza como a "prática de produzir e fazer circular imagens com o fim de conduzir a mudança política e social"¹⁸.

Caroline Young¹⁹ e Conohar Scott²⁰ defendem o uso dos métodos artísticos como complemento às falhas deixadas pelo uso isolado de provas científicas, no sentido em que a arte desempenha um papel relevante no movimento ambiental. Partindo dessa premissa,

¹⁵ LATOUR, Bruno - L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe. In HACHE, Emilie (ed.) - De l'univers clos au monde infini. In RAMADE, Dr. Bénédicte - **Pictures for the Anthropocene Era** [em linha]. Suécia: Universidade de Gotemburgo. [consult. 2022-03-25]. Disponível em: <<https://ugotphotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/>>

¹⁶ SUMMERILL, David J. - **Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery**. [em linha]. Brighton: University of Brighton, 2017. Tese de Doutoramento [consult. 23-05-2022]. Disponível em: <<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.774351>>

¹⁷ JOHAS, Regina - Arte na Era do Antropoceno. **Arteriais: revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa** [em linha]. Brasil: Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Vol 4, nº6 (2018), p. 142-149. ISSN 2446-5356

¹⁸ MIRZOEFF, Nicholas - **How to See the World**. Reino Unido: Pelican Books. (2015). ISBN: 9780141977409

¹⁹ YOUNG, Carolyn Gai - **The artists' experience: exploring art and environment education at the tertiary level**. [em linha]. Camberra: Canberra: Australian National University, College of Arts and Social Sciences, 2016. Tese de Doutoramento. Disponível em: <<https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/117148>>

²⁰ SCOTT, Conohar. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation**. Loughborough: Loughborough University, 2014. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível em: <https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125>

Young apresenta na sua tese quatro pontos onde pretende provar que a arte pode, de facto, complementar a ciência. Em primeiro lugar, porque a arte considera atitudes, valores e expectativas; em segundo, porque envolve as emoções; em terceiro, porque permite enquadrar uma questão com metáforas e analogias, para ajudar o público a perceber, discutir e agir sobre a questão; em quarto e último, defende que o unir de forças com outras disciplinas e setores da sociedade, num esforço de comunicar a narrativa dominante, e a partir de novos enquadramentos, facilita o entendimento da questão²¹. Por sua vez, Scott²² declara o papel da produção e disseminação da arte na reafirmação da subjetividade individual, contornando as limitações que o capitalismo impõe a si próprio, e afirma a prática fotográfica como um exercício político, por introduzir novos sujeitos e objetos na esfera cultural que procuram de “dar visibilidade a coisas aparentemente invisíveis”²³.

Fotografia (de ativismo) ambiental

A função política da fotografia incide consideravelmente na fotografia ambiental, pronunciando-se na capacidade de esta inspirar sentimentos de admiração e de proteção, por meio das suas componentes informativa/documental e estética. Do mesmo modo, quando aplicada a retratar situações de risco ambiental pode igualmente favorecer os sentimentos opostos.

Entenda-se aqui esta prática fotográfica como aquela na qual “os fotógrafos operam de forma consciente, não apenas com o fim de espelhar a realidade, mas também num esforço de produzir imagens que a melhorem. Discute-se, especificamente, fotografia que não só representa o real, como pretende alterá-lo através do uso de propriedades que lhe são intrínsecas”²⁴. Às propriedades a que se refere a citação anterior, corresponde a capacidade de esta representar uma sequência de informação que não pode ser obtida de outra forma, e que nos dota de uma espécie de olhar sintético, capaz de converter num registo visível,

²¹ YOUNG, Carolyn Gai - **The artists' experience: exploring art and environment education at the tertiary level.** [em linha]. Camberra: Canberra: Australian National University, College of Arts and Social Sciences, 2016. Tese de Doutoramento. Disponível em: <<https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/117148>>

²² SCOTT, C. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation.** Loughborough: Loughborough University, 2014. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível na Internet: <https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125>

²³ SCOTT, C. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation.** Loughborough: Loughborough University, 2014. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível em: <https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125>

²⁴ PACHECO, Ana Cristina Rebelo - **Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série *Plastic Trees* (2014) de Eduardo Leal.** [em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, p.41. Dissertação de mestrado [consult. 16-12-2021]. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21013/4/master_ana_rebelo_pacheco.pdf>

fenômenos cuja existência de outro modo não poderíamos visualizar²⁵. Enquanto meio capaz de veicular informação não só a respeito da vida humana, mas também da natureza, veio ocupar um lugar central na edificação visual e teórica da relação entre o Homem com o meio natural, afirmando-se, portanto, que a fotografia ambiental pode ser vista como uma forma de intervenção na problemática ambiental, especificamente, nos problemas no seio dessa própria relação.



Figura 1 -Monte Williamson, Sierra Nevada, Ansel Adams, 1945. Adaptado de MoMA

Atribui-se à segunda parte do século XIX o início da utilização da fotografia com o propósito final de preservar e gerir a Terra²⁶, quando ocorrem as primeiras expedições dos “fotógrafos de pesquisa”. Lowe (2009)²⁷ afirma que a fotografia de paisagem teve na altura um papel essencial na expansão cultural e económica, tendo continuado ao longo do tempo a ser empregue em debates políticos sobre a gestão e preservação do território, consequentemente, constituindo-se um veículo e uma fonte de informação sobre questões ambientais e até possíveis perspetivas de abordagem.

²⁵ SPENCER *apud* BORGES, Marilia Dammski [et. Al] - A fotografia de natureza como instrumento para educação ambiental. **Ciência & Educação** [em linha]. Brasil: Universidade Estadual Paulista, Vol. 16, nº. 1 (2010), pp. 149-161

²⁶ LOWE *apud*. SUMMERILL, David – SUMMERILL, David J. - **Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery**. [em linha]. Brighton: University of Brighton, 2017, p.16. Tese de Doutoramento [consult. 23-05-2022]. Disponível em: < <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.774351> >

²⁷ LOWE *apud*. SUMMERILL, David – SUMMERILL, David J. - **Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery**. [em linha]. Brighton: University of Brighton, 2017, p.17. Tese de Doutoramento [consult. 23-05-2022]. Disponível em: < <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.774351> >

Na procura de uma abordagem para definir a fotografia e o ensaio, que comunique os problemas da relação entre humanos e natureza, a compreensão da forma como a relação é retratada e comunicada torna-se fundamental. A abordagem de Ansel Adams às paisagens do Oeste Americano, que começou a fotografar nos anos 1930, retrata uma beleza intocada pelo Homem, uma tentativa de inspirar uma apreciação pela beleza natural, e por sua vez, o desejo de a preservar. O seu trabalho foi inserido no Movimento de Conservação Americano²⁸, e trouxe um novo nível de realismo em relação às pinturas de artistas americanos, que haviam já retratado através de cores e pinceladas, os lugares que mais tarde formariam o Sistema de Parques Nacionais dos Estados Unidos da América. Por esse feito, Adams foi considerado um ativista pela causa ambiental, defendendo, em várias publicações, a sua filosofia conservacionista para o “Sierra Club” e a “Wilderness Society”²⁹.



Figura 2 – Robert Adams, Mobile homes, Jefferson County, Colorado, (1973)

²⁸ The Work of Ansel Adams and the Conservation Movement [em linha]. Estados Unidos da América: National Park Service- U.S. Department of the Interior, 2018. [Consult. 2022-02-07]. Disponível na Internet: <<https://www.nps.gov/articles/ansel-adams-conservation.htm>>

²⁹ The Work of Ansel Adams and the Conservation Movement [em linha]. Estados Unidos da América: National Park Service- U.S. Department of the Interior, 2018. [Consult. 2022-02-07]. Disponível na Internet: <<https://www.nps.gov/articles/ansel-adams-conservation.htm>>

Mais tarde, e após o culminar do Movimento Ambientalista no final dos anos 60 e início de 70, surgem fotógrafos interessados em reproduzir as alterações provocadas pelo Homem na paisagem, com a crescente urbanização e industrialização das cidades, rompendo com a estética tradicional da fotografia de paisagem vigente, e inserindo uma nova visão desprovida de sublimação³⁰. 1975 foi o ano em que ocorreu uma viragem no conceito da fotografia de paisagem, com a exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, que reescreveu as regras da fotografia e da sua estética. William Jenkins selecionou para a mostra na George Eastman House, 168 fotografias de 10 fotógrafos: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore (o único a cores) e Henry Wessel, que, juntas, pareciam declarar uma estética do banal³¹, ou, “uma selva construída pelo homem”³². Segundo O’Hagan³³, a exposição foi vista como uma reação à tirania dos ideais de fotografia de paisagem, que elevava o natural e elementar, e como uma ação contra a tradição de fotografia de natureza criada por Ansel Adams e Edward Weston. Esta veio alterar a forma de representar a paisagem, a partir do qual as paisagens industriais e cenas banais do quotidiano urbano e suburbano se sobrepuseram ao romântico e sublime. Para além de assinalarem a legitimidade da nova estética do banal, as imagens de paisagens alteradas continham, no seu conjunto, uma mensagem política que refletia o crescente desconforto perante a destruição da paisagem natural, pelo desenvolvimento urbano e industrial. Hoje, o termo “New Topographics” tornou-se até num género de fotografia e num hashtag com quase 1 milhão de publicações no Instagram.

Na sequência da exploração do banal e de um certo “abandono” do belo romântico, na década de 1980 iniciou-se uma tendência de explorar a paisagem alterada como resultado da atividade industrial em larga escala – minas, fábricas, exploração de água, gestão de desperdícios – que eram retratos de poluição extrema onde, a estética que outrora ocupara o lugar do sublime da natureza, passara a dar lugar a um sublime bruto, “imundo”. No âmbito desse género de fotografia de paisagem alterada, destacou-se Edward Burtynsky, um exemplo do potencial da utilização do Sublime para uma perceção mais pluridimensional do mundo natural. O fotógrafo canadiano explorou substancialmente o conceito de Antropoceno na série *Anthropocene* (2009-2017), que veio fazer parte de um projeto

³⁰ PACHECO, Ana Cristina Rebelo - **Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série *Plastic Trees* (2014) de Eduardo Leal**. [em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020, p.44. Dissertação de mestrado [consult. 16-12-2021]. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21013/4/master_ana_rebelo_pacheco.pdf>

³¹ O'HAGAN, Sean. **New Topographics: photographs that find beauty in the banal**. The Guardian [em linha]. 2010. [consult. 2020-04-16]. Disponível na Internet: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>>

³² TRIFIRÒ, Ana – **Photographs of a Man Altered Landscape** [em linha]. Itália: Pellicola Magazine, 2018. [consult. 2022-02-07]. Disponível na internet: < <https://www.pellicolamag.com/blog/photographs-of-a-man-altered-landscape/> >

³³ TRIFIRÒ, Ana – **Photographs of a Man Altered Landscape** [em linha]. Itália: Pellicola Magazine, 2018. [consult. 2022-02-07]. Disponível na internet: < <https://www.pellicolamag.com/blog/photographs-of-a-man-altered-landscape/> >

transdisciplinar com Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier, também denominado de “*The Anthropocene Project*”³⁴, iniciado em 2018, que combina fotografia de arte, cinema, realidade virtual, realidade aumentada e pesquisa científica para investigar a influência humana sobre o estado, dinâmica e futuro da Terra³⁵. A fotografia de Burtynsky chegou mesmo a ser cunhada de ‘fotografia de Antropoceno’, termo inaugurado em 2015 no blog da fotógrafa Kristin Wilson³⁶, que designava ao novo género, fotos de paisagens de escala não-humana, de um planeta global, industrial e mecânico, dominado por humanos, e que difere de outros géneros como a Fotografia Ambiental ou da Fotografia de Natureza.³⁷

Em *Waste and the Sublime Landscape* (2010), Amanda Boetzkes analisou o uso do sublime no contexto da fotografia de Edward Burtynsky, defendendo que o Sublime é a categoria estética que melhor representa situações de excesso, por articular uma tensão entre a sensação de ser dominado pela natureza, por um lado, e um desejo igualmente potente de contê-la³⁸. A autora não considera, no entanto, métodos usados por outros fotógrafos para o mesmo fim.

Em outros autores norte-americanos como Peeples³⁹ e Kane⁴⁰, o conceito de Sublime surge associado ao conceito de “toxicidade”, num contexto em que a utilização da fotografia de “paisagens destruídas pelo Homem”⁴¹ desencadeia uma resposta sublime, significando, um despertar de um prazer negativo no observador, resposta necessária à contemplação ativa do EU em relação ao objeto. Peeples defende assim a utilização da fotografia ambiental além de documentos científicos ou governamentais, pelo seu poder de provocar respostas de autoavaliação e deliberação com base na paisagem alterada.

³⁴ BURTYSKY, Edward [et. Al]– **The Anthropocene Project** [em linha]. Canadá: Anthropocene Films Inc. [consult. 15-02-2022]. Disponível na Internet: <<https://theanthropocene.org/>>

³⁵ BURTYSKY, Edward [et. Al]– **The Anthropocene Project** [em linha]. Canadá: Anthropocene Films Inc. [consult. 15-02-2022]. Disponível na Internet: <<https://theanthropocene.org/>>

³⁶ **Kristin Wilson** [online]. [consult. 2022-03-25]. Disponível na Internet: <<http://kristinwilson.com/work/anthropocene-photography/>>

³⁷ RAMADE, Dr. Bénédicte – **Pictures for the Anthropocene Era** [em linha]. Suécia: Universidade de Gotemburgo. [consult. 2022-03-25]. Disponível em: <<https://ugotphotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/>>

³⁸ BOETZKES, Amanda – Waste and the Sublime Landscape. **RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review** [em linha]. Canadá: AAUC/UAAC, 2010, vol. 35, nº 1, pp. 22-31 [consult. 2022-04-20]. Disponível na internet: <<https://www.jstor.org/stable/4263081>>

³⁹ PEEPLES, J. - Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. **Environmental Communication** [em linha]. Reino Unido: Routledge, 2011, vol. 4, nº 4, pp. 373 – 392 [consult. 2022-03-19]. Disponível na Internet: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524032.2011.616516>>

⁴⁰ KANE, C. - The Toxic Sublime: Landscape Photography and Data Visualization. **Theory Culture & Society** [online]. EUA: SAGE, 2018. vol. 35, nº 3, pp.121-147. [consult. 2022-03-18]. Disponível na Internet: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276417745671>>

⁴¹ PEEPLES, J. - Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. **Environmental Communication** [em linha]. Reino Unido: Routledge, 2011, vol. 4, nº 4, p. 387. [consult. 2022-03-19]. Disponível na Internet: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524032.2011.616516>>

Na fotografia contemporânea, deu-se uma viragem na maneira de representar a problemática, que supera a documentação dos impactos no ambiente, inserindo o fator do impacto do homem na natureza com uma abordagem mais concetual⁴², indício de uma maior aproximação do género à estética artística. A recente forma de fazer fotografia ambiental compreende um misto de género paisagístico e documental, no retrato da atividade industrial e do sublime, transformando-os com a sua aplicação, como mostram as imagens que compõem a série *Plastic Trees* do fotógrafo Eduardo Leal.

Observar as formas como as questões ambientais têm vindo a ser tratadas na fotografia é também pensar em como a relação do Homem com a natureza se reflete nesse exercício. Por essa razão, pensar o recurso às estéticas do banal e do Sublime quando postas em relação com as épocas em que cada fotógrafo trabalhou, pode ser uma forma de perceber como é que certas opções estéticas denotam significado às imagens, tendo em conta os diferentes contextos Históricos respetivos.

A difusão nos media da fotografia *Napalm Girl* de Nick Ut contribuiu para os protestos contra a guerra no Vietname. As imagens afetas à explosão de Chernobyl, fotografias e vídeos partilhados nas televisões mundiais tiveram um papel importante no reconhecimento da catástrofe nuclear, e ainda hoje, o seu impacto leva curiosos ao local. Estes são dois exemplos de como a documentação visual enfatiza as consequências de políticas, por dar rosto a conceitos abstratos ou fora da nossa esfera de ação, por um lado, e por outro, demonstra e incentiva a compreensão de perspetivas desconhecidas, facilitando a formulação de opiniões e mostrando o impacto de uma decisão individual numa amostra maior.

Nos anos 60, o papel da fotografia no despertar da consciência ambiental intensificou-se, através da justaposição da natureza virgem com a natureza alterada pelo homem, usada pelos fotógrafos para levar o observador a agir rumo à preservação do meio. Acredita-se que a fotografia opera no sentido de despertar emoções, estimular ações e abrir janelas para a natureza intocada que parece ainda existir⁴³, ou através da sua capacidade histórica de funcionar tanto como tecnologia para estetizar a poluição, como meio de sensibilizar a consciência social para os problemas associados à poluição⁴⁴.

⁴² SUMMERILL, David J. - **Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery**. [em linha]. Brighton: University of Brighton, 2017. Tese de Doutoramento [consult. 23-05-2022]. Disponível em: <<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.774351>>

⁴³ SEPPÄNEN, Janne, VÄLIVERRONEN, Esa. - Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse. **Science as Culture** [em linha]. Helsínquia: University of Helsinki. Vol. 12, nº 1 (2003), pp. 59 - 85. [consult. 2020-02-03]. Disponível na Internet: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950543032000062263>>

⁴⁴ SCOTT, C. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation**. Loughborough: Loughborough University, 2014. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível em: <https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125>

Enquanto elemento portador de significado, este meio de representação é usado para construir relações sociais entre atores de diferentes campos. O trabalho de um fotógrafo serve de complemento ao do cientista, que carece frequentemente de métodos próprios à comunicação visual das suas causas. O fotógrafo preenche assim a lacuna, com a sua capacidade e meios para a partilha de informação de “forma digerível”⁴⁵ e acessível, capacitando a criação de uma ponte entre a realidade problemática retratada e o público-alvo. Acredita-se que fotografia pode ser um veículo eficaz de ativismo se trabalhada em solidariedade com cientistas e ativistas ambientais, e para além disso, que a produção e a divulgação de um conjunto de fotografias relacionadas, em forma de série ou ensaio, é um método de prática da capacidade da arte de possibilitar a ocorrência da reabilitação ambiental⁴⁶. A pertinência da fotografia de ativismo espelha-se ainda na sua faculdade de evocar emoções que não facilmente transponíveis em formato de linguagem verbal, tendo esta forma vindo a ganhar relevância aquando da definição e difusão de certos conceitos científicos abstratos⁴⁷. No discurso mediático, a natureza é comunicada através de metáforas (“buraco de ozono”, “efeito de estufa), imagens (vídeos, fotografias, gráficos e infografias) e figuras de retórica política, num esforço de tornar as questões ambientais globais ou distantes mais concretas. Deste modo, enfatiza-se a função destes recursos na mobilização do pensamento e da ação numa determinada direção. No caso das imagens, o recurso à emoção e aos símbolos é comum, principalmente nas campanhas de organizações ambientais. Veja-se as campanhas de organizações como a *Surfriders Foundation*, *World Wide Fund for Nature (WWF)* ou a *Sea Sheperd Conservation Society*, que recorrem a metáforas visuais sobrepondo elementos naturais a artificiais, ou a imagens intervencionadas.

⁴⁵ FERDOUS, Ismail - Photography as Activism: The Role of Visual Media in Humanitarian Crisis. **Harvard International Review**. Vol. 36, nº 1 (2014), p. 25. ISSN-e: 0739-1854

⁴⁶ SCOTT, C. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation**. Loughborough: Loughborough University, 2014, p. 25. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível em: <https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125>

⁴⁷ SEPPÄNEN, Janne, VÄLIVERONEN, Esa. - Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse. **Science as Culture** [em linha]. Helsínquia: University of Hensinki. Vol. 12, nº 1 (2003), pp. 59 - 60. [consult. 2020-02-03]. Disponível na Internet: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950543032000062263>>



Figura 3 Pollinate Agency para a Fundação Surfrider. Rise Above Plastics (2012). Campanha contra a poluição de plásticos no Oceano. Adaptado do site da Fundação



Figura 4 Campanha antiplásticos da WWF (2015). Adaptado do site da WWF



Figura 5- Sea Shepherd Society (2019). Adaptado do site da Fundação

Nos exemplos das figuras 3, 4 e 5 é utilizada a fotografia como elemento principal, com intervenções de pós edição, e em conjugação com texto. A fotografia consegue nestes casos transformar uma questão ambiental complexa num conteúdo perceptível a todos, expondo-a e evidenciando-a. Apesar de não ser possível rastrear objetivamente os efeitos finais de uma imagem no espectador, entende-se que a fotografia continua a ter poder de evidencia que supera a das outras artes e meios, especialmente quando solicitadas a dar provas de alterações ambientais⁴⁸.

Da série *Plastic Trees* (2014) ao ensaio

Eduardo Leal é um fotógrafo documental português, natural do Porto. Estudou jornalismo e mais tarde, fotografia documental em Londres. Deste então tem vindo a participar em vários projetos internacionais. Desde o início da carreira, fotografou mais de quarenta países na Ásia, América e Europa. Opta principalmente por trabalhar questões culturais na fotografia, mas já retratou crises políticas, desporto, a condição da mulher na sociedade, os temas da poluição e ambiente, que surgiram durante o período que passou na América do Sul, em trabalhos como *Plastic Trees*, *Afterquake* e *Soy Killer Bean*.

⁴⁸ SEPPÄNEN, Janne, VÄLIVERRONEN, Esa. - Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse. **Science as Culture** [em linha]. Helsínquia: University of Hensinki. Vol. 12, nº 1 (2003), p. 59 [consult. 2020-02-03]. Disponível na Internet: <
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950543032000062263> >

O seu trabalho foi publicado inúmeras vezes em publicações científicas de referência – nomeadamente pela revista alemã “*Natur*” em 2015, na qual, curiosamente, também Crutzen discutiu, em 2002, o conceito de Antropoceno, num artigo que impulsionou a discussão do termo na imprensa científica, e fê-lo ser refletido por investigadores de um vasto leque de disciplinas⁴⁹. O seu trabalho foi exposto em, pelo menos, vinte e quatro momentos diferentes, onze deles relacionados com o tema da conservação e sustentabilidade ambiental. A série *Plastic Trees* foi exibida, pelo menos, dez vezes à data de hoje. Em 2022 a exposição está no Museu *Hundertwasser – Kunst Haus Wien*, de 12 de março a 28 de agosto, integrada no festival austríaco de fotografia “*FotoWien*”. Perante a sua repercussão no meio artístico, pode considerar-se uma das suas obras mais relevantes.



Figura 6 - Cartaz da exposição Plastic Trees (2019), Fundação Rui Cunha, Macau

⁴⁹ KOLBERT, Elizabeth - **Enter the Anthropocene: Age of Man** [em linha]. National Geographic [consult. 2022-03-25]. Disponível na Internet: <<https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/age-of-man>>



Figura 7 - Greenpeace Magazine, março 2015. Adaptado do site do fotógrafo

Sobre a posição do autor, não obstante de ter criado a série, este afirmou em entrevista⁵⁰ não se considerar um ativista ambiental. O reconhecimento da obra deu-se com o prémio Sony World Photography Awards em 2015, promovido pela Organização Mundial de Fotografia. A primeira publicação de uma fotografia da série aconteceu na revista da Greenpeace alemã, em março de 2015, no artigo “Destroços bizarros”⁵¹, que fala sobre a omnipresença do saco de plástico no planeta, objeto que batizaram de “lembranças da nossa falta de consideração” pelo planeta.

⁵⁰ Entrevista via Skype realizada em 2020 no âmbito da pesquisa. Pode ler-se nos anexos da Dissertação. Disponível na Internet: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21013/4/master_ana_rebello_pacheco.pdf>

⁵¹ Tradução livre de “Bizarres Treibgut” - Greenpeace magazine (2015)



Figura 8 - Natur Magazine, maio 2015. Adaptado do site do fotógrafo

A sequência de quinze fotografias mostra quinze arbustos diferentes, sitos no remoto Altiplano Boliviano, aos quais ficaram presos restos de sacos de plástico, objeto tipicamente pouco fotogénico que dificilmente daria um objeto eficaz na chamada de atenção, e ao mesmo tempo, provocar reação ao observador.

Pode considerar-se que, tanto na série como no género de ensaio, a disposição das imagens em sequência potencia os seus aspetos narrativos, conduzindo a narrativa a partir dos elementos que criam a noção de tempo, espaço e a mensagem que se transmite pela unidade temática e estética. Neste caso, no entanto, a função estética mostra-se preponderante no papel de chamar o observador e influenciar a sua tomada de ação e comportamento. A adoção da estética do “sublime tóxico” na fotografia veio não só evidenciar a função do meio no ativismo, como expandir o seu assunto, ao abraçar a fotografia de paisagem fabricada, e ainda implicou que se começasse a considerar a paisagem como construção cultural.



Figura 9 – Plastic Tree #20. Eduardo Leal



Figura 10 – Plastic Tree #31, Eduardo Leal



Figura 11 – Plastic Tree #66, Eduardo Leal



Figura 12 - Plastic Tree #22. Eduardo Leal

Esta estética de sublime apocalíptico explorada por Eduardo Leal cria, nas fotografias, um campo de ação de protesto, uma denúncia do fracasso das abordagens convencionais. Usado para dar sentido à nova tradição de fotografia de paisagem antropocêntrica, o sublime tóxico é mais claramente definido como "as tensões que surgem do reconhecimento da toxicidade de um lugar, objeto ou situação ao mesmo tempo em que aprecia seu mistério, magnificência e capacidade de inspirar admiração"⁵².

Propõe-se que as *Plastic Trees* obriguem a um confronto maior entre as relações do sublime natural com o sublime tóxico. As paisagens de Leal são desoladoras e mostram um cenário inabitável. Alguns críticos da geografia têm sistematicamente desconstruído e desnaturalizado o conceito de deserto. Apesar dos entendimentos revisitados do conceito de natureza selvagem como uma "construção profundamente social e histórica", esta continua a ser uma barreira dentro da retórica visual das paisagens naturais⁵³. Trabalhos como *Plastic Trees* ou a série de Rothstein, *Natural Parks 2050* alteram esse paradigma, porque ao invés de apelar a noções de "natureza virgem e sagrada", representam a paisagem como um território baldio, inóspito, alterado pela atividade humana.

Leal joga visualmente com várias convenções de cor, escala, perspectiva, enquadramento, associadas ao sublime natural, que ativam funções discursivas. Observe-se por exemplo, a abordagem visual própria de um retrato, com recurso ao enaltecimento da beleza da cena. Numa espécie de paradoxo, cada imagem mostra um jogo de tratamento estético próprio de um objeto considerado "belo", aplicado ao saco de plástico, um objeto "feio", sinônimo de sujeidade e desperdício.

As condições de luz são trabalhadas como contribuição para a construção narrativa e também para efeitos dramáticos. Apesar de ter utilizado luz natural, difusa, observamos a criação de uma sequência de luz, sendo visível uma linha temporal que nos é dada pela orientação da luz que incide naquele deserto, em diferentes horas do dia. A aposta na utilização da "hora dourada" influencia também ativamente a estética desta paisagem poluída. O fator luminosidade é os elementos mais importantes na composição destas imagens, tendo o autor optado por jogar com a iluminação natural, que não perturba a inteligibilidade da narrativa e se aproxima de uma visão realística típica do registro documental. As cores, naturalmente influenciadas pela qualidade da luz, não tem um papel central, sendo dada prioridade à relação estabelecida pela forma criada pelo saco e arbusto, objeto único, em prol da mancha cromática. Contudo, é inevitável admitir que a cor cumpre sempre uma função discursiva, na qual se destaca a criação da tonalidade emocional do espaço, a atmosfera dramática da ação e a definição da própria identidade visual⁵⁴.

⁵² PEEPLES, J. - Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. **Environmental Communication** [em linha]. Reino Unido: Routledge, 2011, vol. 4, nº 4, p. 375 [consult. 2022-03-19]. Disponível na Internet: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524032.2011.616516> >

⁵³ BERGMANN, Nicholas T., BRIWA, Robert M. - Re-envisioning the Toxic Sublime: National Park Wilderness Landscapes at the Anthropocene. **Annals of the American Association of Geographers** [em linha]. Vol. 111, Nº 3 (2020), pp. 889-899

⁵⁴ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

Para que as suas imagens fossem realmente “vistas”, Leal foi obrigado a encontrar uma abordagem improvável para transmitir o conceito de degradação ambiental que pretendia, uma vez que hoje, vivenciar a natureza não significa necessariamente um encontro imediato, havendo muitas vezes mediação por um suporte que admita a sua contemplação, é imperativo que se ultrapasse a interpassividade do ato de visualizar, e levar o observador àquela realidade.

A fórmula de Leal, obtida por tentativa, retrata os sacos de plástico, objeto banal, de uso efêmero, como parte de uma paisagem natural onde seria de esperar que fizessem parte apenas elementos orgânicos. Leal confronta-nos com a estranha omnipresença do saco de plástico nas paisagens naturais, e denuncia-a, tirando partido do paradoxo entre o objeto e o meio onde surge.

As imagens evocam não só a questão da poluição decorrente da Era do Plástico, como recupera, direta ou indiretamente, a discussão do antropocentrismo e a influencia do homem na transformação dos ecossistemas, apresentando um novo angulo no leque das manifestações artísticas que refletem a relação natureza-arte.

As *árvores de plástico* de Leal mostram-se ambivalentes, enquanto documento cientificamente contextualizado por uma discussão da pegada humana cada vez mais pertinente, e na sua qualidade de objeto artístico, que apela à sensibilidade estética. No entanto, considera-se que a estratégia principal do fotografo resultou numa maior aposta do poder da estética.

Numa entrevista, Leal argumentou que uma fotografia simples de sacos de plástico, como retrato duro e cru do problema, não teria tanto impacto no público contemporâneo, insensibilizado, em consequência do elevado fluxo de informação visual.

“(...) a poluição no meu trabalho é estetizada, mas de forma a captar a atenção do público. Como disse anteriormente, *fotos* fortes de desgraças costumam ser ignoradas, por isso através desta beleza estética tento atrair a atenção, mas sem nunca deixar de tentar informar.” (Leal, 2020)

O ensaio fotográfico

Existem dois níveis de narratividade aplicados à fotografia: um relacionado às imagens isoladas, outro com géneros de fotografia cujos aspetos narrativos estão mais definidos, como a série e o ensaio⁵⁵. Na série fotográfica, a narrativa é conduzida através de signos temporais e espaciais da imagem, que orientam a ideia transmitida, por meio da unidade

⁵⁵ AGRA, S. L. L., FIGUEIREDO JÚNIOR., P. M. - Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals. **Revista Temática**. Brasil: Universidade Federal de Paraíba. Vol.10, nº6 (2014), pp. 18-29. ISSN 1807-8931

temática e estética⁵⁶. As funções estéticas presentes podem, efetivamente, criar uma relação abstrata entre os componentes da imagem e o observador. Contudo, o caráter conotativo não é tão evidente e eficaz na série quanto no ensaio, gênero que tem a sua origem na literatura.

Os elementos não estruturais que impulsionam o sentido da obra – luz, perspectiva, cor...- amplamente explorados na linguagem cinematográfica, constroem juntos uma significação abstrata num determinado contexto temático. Estes são mais explorados no ensaio do que na série, tornando-o um meio mais rico em recursos narrativos, logo, potencialmente mais estimulante. Ainda, enquanto a série tende a ser homogênea no espaço, personagens e situações específicas, o ensaio tendencialmente extrapola a realidade e reflete um problema a uma escala maior e mais generalizada. Deste modo, nesta pesquisa procurou-se argumentar o caráter de ensaio da obra *Plastic Trees*.

Como o próprio nome indica, o conceito de ensaio surgiu para descrever textos cuja principal finalidade era a de argumentar um determinado ponto de vista, assumindo-se como um posicionamento diante de uma questão específica. Tendo o conceito surgido em França em 1580, com a publicação dos *Essais* de Michel de Montaigne⁵⁷, e sendo o verbo equivalente francês “*essayer*”, que significa tentar ou testar, pode isto indicar a condição de criação do ensaio, uma inquietação não resolvida e em contante fuga, que poderá ter servido de mote para a passagem do texto à imagem.

O estilo acaba por se alargar a outras áreas artísticas nomeadamente no cinema, mas é na fotografia que vai ganhar maior impulso, sob a forma do *fotos ensaio*, por influência de um grande número de revistas ilustradas⁵⁸ e outros jornais dedicados ao jornalismo pictórico.

Na segunda entrevista realizada a Eduardo Leal a respeito desta investigação, quando foi questionado sobre se tinha realizado alguma preparação teórica para a elaboração das *Plastic Trees*, este assinalou:

“Descobri aquele sítio [no Altiplano Boliviano] que representava o que eu queria mostrar por casualidade. Obviamente que tive de dar um contexto maior àquelas imagens. Durante as minhas viagens, vi muitas situações de poluição como aquela e sabia que queria comunicar isso através da imagem. Quando comecei a produzir a série, pensei que teria de criar um contexto científico à volta dela.

⁵⁶ AGRA, S. L. L., FIGUEIREDO JÚNIOR., P. M. - Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals. **Revista Temática**. Brasil: Universidade Federal de Paraíba. Vol.10, nº6 (2014), pp. 18-29. ISSN 1807-8931

⁵⁷ JESUS, Samuel José Gillbert - O Ensaio enquanto gênero fotográfico em três modos. In: **Actas del I Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Montevideo, Uruguai (2017), pp. - 112-119. ISBN 978-9974-0-1546-3.

⁵⁸ PERISCHETTI *apud* FIUZA, Beatriz Cunha, PARENTE, Cristiana – O conceito de ensaio fotográfico. **discursos fotográficos**. [em linha]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. Vol.4, nº.4 (2008), pp.167. Disponível na Internet: <DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2008v4n4p161>>

Normalmente faço a pesquisa antes, mas neste caso, criei o contexto após fotografar. Procurei tudo o que era factual à volta disto” (Leal, 2020).

Uma das características mais importantes do ensaio é o facto da sua estrutura permitir aprofundar a narratividade à volta das imagens, ou a contextualização, o que favorece o desenvolvimento de uma reflexão.

Em *Ways of Seeing, The Contemporary Photo Essay*, Bicker⁵⁹ escreveu:

“através do ensaio é possível desacelerar e enquadrar o objeto com um sentido mais profundo e narrativo”.

Bicker vem desta forma reforçar a possibilidade que o ensaio oferece ao fotógrafo para se exprimir mais profundamente sobre a questão, assim como para enfatizar a singularidade do seu ponto de vista.

Durante a elaboração desta pesquisa, reuniram-se e propuseram-se as seguintes condições que conferem à série *Plastic Trees* o carácter de ensaio fotográfico:

- a) Uma vez que o ensaio permite ultrapassar a simples visualização da realidade fotografada para refletir um assunto universal, verifica-se que as *Plastic Trees* colocam o tema da poluição da paisagem numa rede de discussão universal, reivindicando a importância do assunto.
- b) Com poder de intervenção intelectual elevado, o ensaio é um espaço onde se beneficia o potencial retórico e narrativo das fotografias, e não apenas a sua simbologia e a função de representação, o que se torna cada vez mais relevante, uma vez que, cada vez mais, as imagens chegam descontextualizadas ao observador.
- c) Apesar da série recorrer também aos fatores estéticos para construir a narrativa, o ensaio permite, simultaneamente, desenvolver no plano cognitivo, um contexto cultural (e neste caso científico) e uma mensagem.
- d) O facto de Leal ter transposto para a esfera visual, a sua pré-conceitualização da poluição, e ter desenvolvido a pesquisa e o contexto após fotografar, invoca o carácter ensaístico.
- e) O carácter autoral, próprio do ensaio, está presente, uma vez que partiu do próprio fotógrafo, o desejo de expressar a sua angústia e preocupação face ao problema. Além disso, o tratamento das imagens e as escolhas estilísticas mostram-nos a realidade pelos seus olhos: a subtilidade da introdução do desconforto na estética das suas imagens, que indicia a opção por uma abordagem alternativa aos meios convencionais de denúncia.
- f) A procura por uma estética eficaz à denúncia, indício de uma abordagem experimental.

⁵⁹ BICKER, Phil - Ways of Seeing: The Contemporary Photo Essay. **TIME** [em linha]. 2015 [consult. 2022-02-25]. Disponível na Internet: < <https://time.com/3626915/ways-of-seeing-the-contemporary-photo-essay/> >

Considerações finais

Esta pesquisa, que começou com a compreensão do contexto da tradição da estética do sublime para a confrontar com a estética do tóxico e com o recente papel ambientalista da fotografia de paisagem, colocando o trabalho *Plastic Trees* de Eduardo Leal no centro das discussões que envolvem a reforma ambiental por meio de métodos artísticos e culturais.

Da análise visual, concluiu-se que o confronto do sublime tradicional e do tóxico vêm desafiar interpretações anteriores. Pode-se afirmar que, tal como já afirmara Peeples (2011)⁶⁰ no contexto deste ensaio fotográfico, o sublime tóxico não opera isoladamente através da criação de tensões entre o tóxico e o maravilhoso, mas antes, pela sua capacidade de “re-incutir um senso de horror *burkeano* no sublime natural romantizado do final do século XIX e início do século XXI”.

Questionaram-se as compreensões prévias do sublime tóxico e mostra-se como as “*Plastic Trees*” destabilizam o conceito de paisagem “bela”. No entanto, é tido como verdadeiro que a narrativa visual isolada depende da capacidade do espetador interpretar e extrapolar. Para além disso, avaliar a sua capacidade de mobilização do pensamento apenas pela perspectiva do seu apelo à emoção – pelas especificidades do sublime – seria redutor, sendo o apelo à razão parte essencial do processo que parte desde o reconhecimento à tomada de ação. Como o Antropoceno transpõe a percepção tempo e espaço, a sua imagem é desconstruída, plural, mas dependente da interpretação do olhar.

Como afirma Ramade⁶¹, é preciso “abandonar a perspectiva “monocêntrica”, para um ponto de vista excêntrico e policêntrico, capaz de formalizar e contabilizar o Antropoceno, mais convincente que aplicar as especificidades do sublime”. Deste modo, propõe-se o exercício do ensaio fotográfico, que tem nas suas valências a possibilidade da conjugação e aprofundamento de narrativas.

Por fim, com a partilha desta pesquisa deseja-se estimular a criação artística e cultural em volta do conceito do Antropoceno. Algumas vozes da cultura e das artes ressaltam o facto de ser difícil retratar de forma fiel e sincera o Antropoceno⁶². Porque o Antropoceno significa não uma nova imagem do mundo, mas uma mudança radical nas condições de visualidade e conseqüente transformação do mundo em imagens as imagens participam agora na formação de mundos, e tornaram-se formas de pensamento que constituem um

⁶⁰ PEEPLES, J. - Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. *Environmental Communication* [em linha]. Reino Unido: Routledge, 2011, vol. 4, nº 4, pp. 373 – 392 [consult. 2022-03-19]. Disponível na Internet: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524032.2011.616516> >

⁶¹ RAMADE, Dr. Bénédicte – *Pictures for the Anthropocene Era* [em linha]. Suécia: Universidade de Gotemburgo. [consult. 2022-03-25]. Disponível em: <<https://ugotphotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/>>

⁶² EMMELHAINZ, Irmgard. “**Images do not Show: The Desire to See in the Anthropocene**”, in Heather Davis and Etienne Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene, Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities Press (2015), p. 138.

novo tipo de conhecimento – baseado na comunicação visual, e, portanto, dependente da percepção de cada um.

Bibliografia

AGRA, S. L. L., FIGUEIREDO JÚNIOR., P. M. - Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals. **Revista Temática**. Brasil: Universidade Federal de Paraíba. Vol.10, nº6 (2014), pp. 18-29. ISSN 1807-8931

BERGER, John. **Ways of Seeing** -Reino Unido: Penguin Books LTD, 1972, pp. 1-14

BERGMANN, Nicholas T., BRIWA, Robert M. - Re-envisioning the Toxic Sublime: National Park Wilderness Landscapes at the Anthropocene. **Annals of the American Association of Geographers**. Vol. 111, nº 3 (2020), pp. 889-899

BICKER, Phil - Ways of Seeing: The Contemporary Photo Essay. **TIME** [em linha]. 2015 [consult. 2022-02-25]. Disponível na Internet: <<https://time.com/3626915/ways-of-seeing-the-contemporary-photo-essay/>>

BLUMSTEIN, Daniel T.; SAYLAN, Charles - **The Failure of Environmental Education (and How We Can Fix It)**. São Francisco, California: PLOS. Vol. 5, nº5 (2017)

BOETZKES, Amanda – Waste and the Sublime Landscape. **RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review** [em linha]. Canadá: AAUC/UAAC, 2010, vol. 35, nº 1, pp. 22-31 [consult. 2022-04-20]. Disponível na internet: <<https://www.jstor.org/stable/42630816>>

BURTYNSKY, Edward [et. Al]– The Anthropocene Project [em linha]. Canadá: Anthropocene Films Inc. [consult. 15-02-2022]. Disponível na Internet: <<https://theanthropocene.org/>>

CORRÊA, Milena Regina Duarte; FREISLEBEN, Jéssica Maria – Entre arte e cultura visual: possibilidades conceituais nos discursos contemporâneos. **Revista APOTHEKE**. [em linha]. Brasil: Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Vol. 4, nº2 (2018), pp. 67-79. [consult. 9-06-2022]. Disponível na internet: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13607/8750>>

FERDOUS, Ismail - Photography as Activism: The Role of Visual Media in Humanitarian Crisis. **Harvard International Review**. Vol. 36, nº 1 (2014). ISSN-e: 0739-1854

GUASH, Ana Maria – Los Estudios Visuales. Un Estado de la Cuestión. **Estudios Visuales**. Espanha: Asociación Acción Paralela. Nº1 (2003), p.8-16

JESUS, Samuel José Gillbert - O Ensaio enquanto género fotográfico em três modos. In: **Actas del I Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Montevideo, Uruguai (2017), pp. - 112-119. ISBN 978-9974-0-1546-3.

JOHAS, Regina – Arte na Era do Antropoceno. **Arteriais: revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa**. Brasil: Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Vol 4, nº6 (2018), p. 142-149. ISSN 2446-5356

KANE, C. - The Toxic Sublime: Landscape Photography and Data Visualization. **Theory Culture & Society** [online]. EUA: SAGE. Vol. 35, nº 3 (2018), pp.121-147. [consult. 2022-03-18]. Disponível na Internet: < <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276417745671>>

KOLBERT, Elizabeth - **Enter the Anthropocene: Age of Man** [em linha]. National Geographic [consult. 2022-03-25]. Disponível na Internet: < <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/age-of-man> >

LATOURE, Bruno - L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe In RAMADE, Dr. Bénédicte - **Pictures for the Anthropocene Era** [em linha]. Suécia: Universidade de Gotemburgo. [consult. 2022-03-25]. Disponível em: < <https://ugotphotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/> >

MADEIRA, Bruno Tiago de Jesus - **“Não foi para morrer que nós nascemos”**. O movimento ecológico do Porto (1974-1982). Porto: Universidade do Porto, 2016. Dissertação de Mestrado.

MEDEIROS, Margarida; CASTRO, Teresa – O que é a Cultura Visual? **RCL – revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Instituto de Comunicação da NOVA - ICNOVA. Nº 47 (2017), p.7

MIRZOEFF, Nicholas – **How to See the World**. Reino Unido: Pelican Books. (2015). ISBN: 9780141977409

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

O'HAGAN, Sean. **New Topographics: photographs that find beauty in the banal**. The Guardian [em linha]. 2010. [consult. 2020-04-16]. Disponível na Internet: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>

PACHECO, Ana Cristina Rebelo - **Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série *Plastic Trees* (2014) de Eduardo Leal**. [em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2020. Dissertação de mestrado [consult. 16-12-2021]. Disponível em < https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21013/4/master_ana_rebelo_pacheco.pdf>

PEEPLS, J. - Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. **Environmental Communication** [em linha]. Reino Unido: Routledge, 2011, vol. 4, nº 4, pp. 373 – 392 [consult. 2022-03-19]. Disponível na Internet: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524032.2011.616516> >

PERISCHETTI *apud* FIUZA, Beatriz Cunha, PARENTE, Cristiana – O conceito de ensaio fotográfico. **discursos fotográficos**. [em linha]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. [consult. 2022-05-10]. Vol.4, nº.4 (2008), pp.161-176. Disponível na Internet: < <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2008v4n4p161> >

RAMADE, Dr. Bénédicte – **Pictures for the Anthropocene Era** [em linha]. Suécia: Universidade de Gotemburgo. [consult. 2022-03-25]. Disponível em: < <https://ugotphotography.se/pictures-for-the-anthropocene-era/> >

RAMOS, José António Sanches – **A Realidade Transformada: A Fotografia e a Sua Utilização**. [em linha]. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes, 2004. pp. 51-52. Tese de Doutoramento. [consult. 10-12-2021]. Disponível em: < <https://core.ac.uk/download/pdf/12420999.pdf> >

SCOTT, Conohar. **The Photographer as Environmental Activist: Politics, Ethics and Beauty in the Struggle for Environmental Remediation**. Loughborough: Loughborough University, 2014. Tese de Doutoramento [consult. 20-12-2021]. Disponível em: < https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/The_photographer_as_environmental_activist_politics_ethics_and_beauty_in_the_struggle_for_environmental_remediation/9333125 >

SEELIG, Michelle I. – Advocating Environmental Issues Beyond Photography. **Qualitative Research Reports in Communication**. [em linha] Reino Unido: Routledge. Vol. 16, nº1 (2015), pp. 45-55. [consult.10-12-2021]. Disponível em: < <https://doi.org/10.1080/17459435.2015.1086420> >

SEPPÄNEN, Janne, VÄLIVERRONEN, Esa. - Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse. **Science as Culture** [em linha]. Helsínquia: University of Helsinki. Vol. 12, nº 1 (2003), pp. 59 - 85. [consult. 2020-02-03]. Disponível na Internet: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950543032000062263> >

SPENCER *apud*. BORGES, Marília Dammski [et. Al] - A fotografia de natureza como instrumento para educação ambiental. **Ciência & Educação** [em linha]. Brasil: Universidade Estadual Paulista, Vol. 16, nº. 1 (2010), pp. 149-161

SUMMERILL, David J. - **Contemporary Photographic Representation of Environmental Issues with an emphasis on Arts Based Constructed Imagery**. [em linha]. Brighton: University of Brighton, 2017. Tese de Doutoramento [consult. 23-05-2022]. Disponível em: < <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.774351> >

YOUNG, Carolyn Gai - **The artists' experience: exploring art and environment education at the tertiary level.** [em linha]. Canberra: Canberra: Australian National University, College of Arts and Social Sciences, 2016. Tese de Doutorado. Disponível na Internet: < <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/117148> >

The Work of Ansel Adams and the Conservation Movement [em linha]. Estados Unidos da América: National Park Service- U.S. Department of the Interior, 2018. [Consult. 2022-02-07]. Disponível na Internet: < <https://www.nps.gov/articles/ansel-adams-conservation.htm> >

TRICHLER, Helmuth - El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? **Desacatos. Revista de Ciencias Sociales.** México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). N° 54 (2017), p. 40-57. ISSN: 2448-5144

TRIFIRÒ, Ana – **Photographs of a Man Altered Landscape** [em linha]. Itália: Pellicola Magazine, 2018. [consult. 2022-02-07]. Disponível na internet: < <https://www.pellicolamag.com/blog/photographs-of-a-man-altered-landscape/> >

WILSON, Kristin - **Anthropocene Photography** [em linha]. [consult. 2022-03-25]. Disponível na Internet: < <http://kristinwilson.com/work/anthropocene-photography/> >

A Tradição Brasileira do Sarau

Djair Rodrigues de Souza

Universidade Federal do Espírito Santo

djairs@yahoo.com.br

Mário Caeiro

Instituto Politécnico de Leiria

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

mario.caeiro@ipleiria.pt

Resumo: Esboço para uma história do sarau no Brasil. Sua origem remonta aos serões familiares e artísticos do período colonial (séculos XVI a XVIII) e, com a denominação que se torna corrente, vem a ser incorporado aos costumes brasileiros a partir dos salões burgueses e aristocratas dos séculos XIX e XX, de onde se expande para outras configurações assemelhadas, ora a ocorrer nas festas beneficentes em clubes sociais, ora em explorações comerciais como as sessões de declamação nos teatros. Com seu potencial de divertimento na elite esgotado, encontra ressonância nas escolas e bibliotecas, assumindo com relativo sucesso o papel na formação de leitores. Ao final do século XX, com novas características, o sarau ressurgiu nas periferias das grandes cidades quando um segmento da população marginalizada passa a utilizá-lo com o objetivo de resistência política e cultural. A presença física dos participantes no espaço ocupado a propiciar a leitura crítica do mundo, a valorização da autoestima e o sentimento de pertença à comunidade, sem que se perca o sentido da festa e do prazer de dançar, cantar e ouvir poemas, são justificativas apresentadas para explicar a permanência do sarau nos hábitos brasileiros de lazer.

Palavras-chave: Literatura, Leitura, Leitura ouvida, Saraus, Brasil

Introdução

Sabe-se, por qualquer dicionário, que o termo “sarau” deriva do latim *seranus / serum*, numa referência ao entardecer ou ao pôr do sol, pois que se adotava a convenção de realizar tal evento durante o fim da tarde ou à noite. Numa acepção maior, sem que esteja determinada uma hora exata para sua ocorrência, o sarau ficou consagrado como um agrupamento de pessoas reunidas com o propósito de efetuar atividades recreativas, como dançar, ouvir músicas, recitar poesias, conversar, ler trechos de romances, ou executar inúmeras outras atividades de cunho cultural e de lazer.

As variações lúdicas no desenrolar de um sarau, portanto, são múltiplas e, em algum momento especial do evento, nele se evidencia uma prática muito peculiar, pela qual ficam implícitas a emissão vocal de um texto literário e a audição de seu conteúdo por parte de um público receptor. Tem-se como resultado a implicação direta de que “o corpo de um mediador se interpõe entre o texto e o interlocutor, instaurando-se um ato único de participação com co-presença”¹ – fator que reforça tremendamente o caráter socializante do sarau.

No Brasil, inúmeras configurações, em todas elas a predominar a relação de um indivíduo que fala narrativas ou poemas com outros indivíduos que o ouvem, foram se constituindo ao longo de sua história: serão doméstico, tertúlia acadêmica, sarau de salões aristocráticos, roda de leitura, hora do conto e contação de estórias nas escolas e bibliotecas, a culminar mais recentemente no sarau de periferia.

Acompanhar o processo histórico dos costumes que interligam na sociedade brasileira tais manifestações é o objetivo desta investigação preliminar.

Antecedentes - recitar e cantar

A não ser nos ambientes religiosos, dificilmente se lia nos dois primeiros séculos de colonização do Brasil, porque a sua população então constituída pelos portugueses e por índios e negros escravizados era predominantemente analfabeta. Como as condições sociais, econômicas e políticas não eram propícias ao ensino, a difusão de algumas formas letradas vinha a ocorrer somente de maneira oral, verbalizada em voz alta ou muitas vezes acompanhada pela música.

É do saber comum que os autos do padre José de Anchieta, escritos no século XVI, foram encenados seguindo a tradição europeia, ou seja, formalizaram-se como fala teatralizada para ser vista e ouvida pelos “selvagens” nativos, servindo ao projeto missionário de catequizar as gentes indígenas.

Na pequena camada mais abastada da população oriunda da Europa, ouviam-se relatos, verídicos ou inventados, da parte das escravas negras destinadas aos trabalhos domésticos – as chamadas mucamas, ou com elas se cantavam modinhas e canções.² O povo preto, por seu lado, possuía momentos exclusivos de diversão,

¹ GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; SOUZA, Renata Junqueira de. A hora do conto na biblioteca escolar: o diálogo entre a leitura literária e outras linguagens. In: SOUZA, Renata Junqueira de (org). **Biblioteca escolar e práticas educativas: o mediador em formação**. Campinas: Mercado de Letras, 2009. p. 23.

² FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 443.

aliando-os aos seus ritos comemorativos. No intervalo dos trabalhos na plantação e colheita da cana ou no engenho de produção do açúcar, dedicavam-se a uma mistura de festa e de ritual, com cantos evocativos às divindades africanas, música de percussão e dança. De igual maneira, na parcela autóctone da população, os índios aldeados (ou seja, aqueles que haviam se submetido aos costumes portugueses), depois dos serviços diários e em encontro vespertino, ceavam, cantavam e dançavam por uma ou duas horas antes de se recolherem, reproduzindo ou talvez influenciando a prática dos senhores da casa-grande.³

Outra maneira de uma fala poética, recitada ou cantada, e de uma narrativa em prosa ser assimilada pelos núcleos populacionais da Colônia, transcorria em caráter singular durante as festividades católicas. Segundo os estudos de Gilberto Freyre, “todo dinheiro era pouco para [os colonos] fazerem figura nas festas de igrejas, que se realizavam com uma grande pompa – procissões, foguetes, cera, incenso, comédias, sermões, danças”, e que se sucediam inclusive no interior dos próprios templos, pois neles se encontrava “gente alegre sentada pelos altares, entoando trovas e tocando viola.”⁴

Além disso, sem contar as leituras bíblicas narradas e explicadas nas homilias dos padres, também se sabe que a poesia seiscentista de Gregório de Matos, nunca publicada em vida do autor, era veiculada de boca em boca junto à população baiana, disseminando a figura do declamador popular.⁵

Assim permanece até meados do século XVIII, quando tais práticas vocalizadoras ainda são parte dos costumes coloniais. Com efeito, um registro de 1748 sobre as festividades de posse de um bispo relata, além das missas e procissões, “jogos de iluminação, de pirotecnia, encenações teatrais, declamações de poesias, danças típicas com participação de índios e negros, números folclóricos, entre outros.”



Figura 1 – Congada ou Festa de N. Sra. do Rosário [Johann Moritz Rugendas, século XIX; do álbum Viagem Pitoresca ao Brasil, 24,6 x 33,4 cm; foto Márcio Pinheiro; reproduzido de <<https://culturalmentevercados.files.wordpress.com/2016/09/saopaulo-cultura-congado.jpg>>]

³ PUDSEY, Cuthbert. **Diário de uma estada no Brasil**. Petrópolis: Editora Index, 2000. p. 21.

⁴ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 528.

⁵ VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil colonial: 1500-1808**. São Paulo: Objetiva, 2000. p. 345-346.

Presente o tempo todo, o que atesta a predileção por essa forma literária, a poesia foi oferecida durante o evento “em diferentes modalidades de comunicação: jograis, declamações, inscrições em tarjas e emblemas durante as procissões, torneio de poesia e mural móvel.”⁶

Os serões

A partir de 1750 outra mentalidade começa a despontar, com a estrutura econômica brasileira tendo se desviado dos canais do Nordeste para a nova riqueza alimentada pela mineração do ouro e do diamante mais ao sul do país. Aos novos núcleos urbanos introduziram-se melhoramentos: seminários foram fundados para garantir estudo aos filhos de ricos proprietários e candeeiros de querosene implantados nas casas – agentes básicos da transformação de algumas práticas sociais, com a institucionalização entre as classes privilegiadas dos serões noturnos e demais reuniões festivas, rompendo com a solidão forçosa dos redutos rurais e/ou estritamente domésticos da Colônia.⁷

Os poetas e demais literatos, por sua vez, entre eles magistrados, militares, sacerdotes e filhos de fazendeiros cuja educação era aprimorada em Portugal, instituíram inúmeras associações, no interior das quais, como observa Antônio Cândido, passaram a prefigurar “um público de salão, um leitor a voz alta, um recitador”⁸ entre os seus pares. Embora todas tenham tido curta duração, a vida intelectual e política brasileira por dois motivos enriqueceu-se com a proliferação dessas Academias e suas tertúlias sem denominação precisa.

Em primeiro lugar, intensificou-se a troca de livros entre os seus componentes, seja pela aquisição direta ou por encomenda de quem chegava da Europa, burlando as malhas da censura de Portugal e da Igreja Católica, a cuja fiscalização não escapavam a circulação e a publicação de livros no Brasil. Em segundo lugar, as Academias acabaram por fundar “uma espécie de coletividade ao mesmo tempo autora e receptora”⁹, conseqüentemente a incrementar a produção literária de cunho local.

Como efeito secundário, os grêmios incentivaram o cultivo de um “sentimento nacional” ou de amor à terra, alargando as dimensões políticas que suscitavam o ideal de independência da metrópole. Entretanto, com a repressão subsequente a um motim como o da Inconfidência Mineira, as Academias voltaram a afirmar a sua característica intrinsecamente cultural e literária pelas décadas seguintes.

Os saraus de salão

Com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil em 1808, o ambiente cultural, político e econômico prospera em vários sentidos e mais acentuadamente

⁶ BRANT, Francisco. **Cidades históricas que mudaram o Brasil**. Belo Horizonte: Oiti, 2012. p. 194.

⁷ ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.1, p.115.

⁸ CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura brasileira (momentos decisivos)**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1, p. 52-53.

⁹ Id. *ibidem*, v. 1, p. 77.

no Rio de Janeiro. Passa-se a importar com mais flexibilidade os produtos da Europa e a consumir sem entraves os seus modismos, na vestimenta, na culinária e também no pensamento e nas formas de lazer. Após a independência em 1822, quando se instaura uma monarquia que durará duas gerações, prolifera na Corte uma nova versão dos serões festivos, agora regularizados como cópia dos salões franceses. Extrapolavam-se, portanto, os antigos ambientes familiares e se sedimentavam os espaços oficiais de mundanidade – lugares onde podiam se reunir as personalidades do mundo literário, artístico e político para conversar, declamar poesias, ouvir música e dançar.

Chegava-se à era dos **saraus** com uma nomenclatura estabelecida, os quais se tornaram, sem dúvida, uma das maiores fontes de lazer a adentrar o século XIX, conhecendo seu apogeu mais exatamente entre 1840 e 1860. Durante o transcurso de um deles, segundo as palavras de Wanderley Pinho, esmeravam-se as “artes” de “receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter uma palestra ou cultivar o humor; a de dançar uma valsa ou cantar uma ária, declamar ou inspirar versos (...)”¹⁰

A fugir do modelo francês, outras características lhes foram acrescentadas. Os eventos consagrados nos salões aristocráticos brasileiros adquiriram uma feição mais política, transformando-se em local onde se promovia a subida ou a queda de ministros e presidentes provinciais.

Por sua vez, nos espaços públicos, beneficiados então pela iluminação a gás e frequentados por extratos medianos e populares, os saraus cariocas passaram a fazer parte da diversão da população em geral, por efeito da vontade de imitação da Corte ou dos salões burgueses. Numa espécie de arremedo “democrático” espontaneamente conquistado, a Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro se transformava em um salão ao ar livre e na principal praça da cidade, como observou Joaquim Manuel de Macedo, durante quinze noites a cada mês “havia no Passeio Público festa do povo, alegria do povo, reunião de famílias, cantigas de moças e de mancebos, conversações animadas de velhos e velhas, versos lidos ou improvisados por poetas ou simples cultivadores do Parnaso.”¹¹

A expansão dos costumes não era generalizada, como se pode supor. No mundo rural e nos centros urbanos menores, misturados à moda que soprava da Corte, perduravam vestígios de práticas coloniais. Enquanto nos casarões das fazendas se davam os saraus, “nos terreiros assistia-se aos sambas, lundus, cocos e batuques dos negros com seus gestos e sonoridade particulares.”¹² Já os habitantes de uma ainda provinciana São Paulo contentavam-se com alguns bailes de pouca graça ou com uma festa em casa de família durante a qual o pai recitava uma quadra de sua autoria, conforme a reclamação do poeta Álvares de Azevedo.¹³

¹⁰ PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 2^a. ed. São Paulo: Martins, 1942. p. 238.

¹¹ MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pelo Rio de Janeiro**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, p. 115.

¹² WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3, p. 86.

¹³ Citado por: TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da solidão**. São Paulo: Objetiva, 2003. p. 329.

Embora o aumento progressivo de escolas, livrarias e jornais com seus folhetins, determinasse no final do século XIX o começo definitivo de uma “fase **antes visual que auditiva** de apreciação literária”¹⁴, por meio da qual a recitação virá a ser substituída pela leitura silenciosa e individualmente feita com os olhos, ao longo das décadas vindouras persistiu de maneira determinante a fala e a audição de formas literárias. Continuaram famosos alguns salões no Rio de Janeiro e o sentimento de apego à literatura oralizada preponderou ainda pela estudantada e pela ala mais jovem da produção cultural.

Inúmeras exercícios desse tipo se ramificaram pelas cidades mais desenvolvidas, por meio de Clubes Acadêmicos formados nas Escolas de Direito, Medicina e Engenharia, ou de Clubes Literários. Estes últimos foram ardentes centros de reunião em torno dos quais os jovens literatos podiam discutir ideias estéticas, apresentar o resultado de suas formulações beletrísticas ou simplesmente comentar o noticiário político, numa rememoração inconsciente das Academias arcádicas ou na constância a um certo “mundanismo aliterado”, como bem definiu Gilberto Freyre o momento.¹⁵

Os pequenos municípios, mesmo em datas posteriores a 1920, de igual modo mantiveram animadas as suas “noitadas literárias”. Sabe-se que o grêmio cultural de um deles, em Cataguases, Minas Gerais, se reunia “regularmente aos domingos para leitura de trabalhos e treinos de declamação e oratória.” Às vezes, também era, organizados concursos literários e “a oratória em recinto fechado constituía sem dúvida o exercício preferido dos jovens literatos.”¹⁶

Outros territórios para o sarau

As manifestações sociabilizadas de difusão vocal de formas literárias adentraram, portanto, o século XX, em continuidade à tradição dos serões ou dos saraus, mas competindo agora com as novas formas de lazer que um Brasil republicano passou a conhecer, como o cinema, os banhos de mar, os giros automobilísticos, os parques de brinquedos, os esportes.

Além dos salões burgueses tradicionais e dos centros acadêmicos, a disseminação oral de formas literárias espalhou-se por outros espaços: casas de família da classe média, clubes esportivos ou assistenciais, teatros ou cineteatros. Apesar de novas feições, assegurou-se a denominação de “sarau”, com o acréscimo de algum qualificativo. As revistas de assuntos mundanos, com efeito, vêm a destacá-los ora como literário-musicais, ora “artísticos” ou dramáticos ou ora como “festa literária” (quando se divulgavam livros ou autores) etc.

Afora o divertimento, uma boa parte dessas manifestações estava voltada para a benemerência e eram geralmente promovidas por uma comissão de senhoras da alta sociedade em prol das criancinhas pobres ou de uma instituição necessitada. Em um desses saraus, constou o roteiro de uma parte musical a cargo de

¹⁴ FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 383, grifo nosso.

¹⁵ FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 390.

¹⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974. p.46-47.

compositores eruditos e na sua parte literária a recitação de uma poesia escrita expressamente para a festa, seguida por uma palestra de evidentes cunhos laudatórios.¹⁷



Figura 2 – Sarau lítero-musical-dançante (1928) [reproduzido de Fon-Fon, edição n.44, 1928 – Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro]

A introdução de palestras nos eventos, por sinal, obedecia a um novo hábito da sociedade “cultura”, que embora letrada, aprimorava desde 1905 sua educação ouvindo, mediante remuneração, os intelectuais de renome. No dizer de um cronista satírico da época, criou-se “uma epidemia insuportável” de “conferências com música, conferências com música e canto, conferências com dança, conferências com projeções de lanterna mágica, conferências com ilustrações a *crayon*.”¹⁸

Tais conferências, cujo ideal na França, seu berço, era a de conferir ao povo um caminho para a resolução de problemas sociais, acabaram no Brasil, no dizer de um estudioso, por ser “divagações de pura forma, floreios literários inconsequentes, realçados pelo jogo cromático das antíteses”, atendendo “ao gosto de um auditório geralmente fútil, corrompido pela ênfase, o rebuscado, a literatice.”¹⁹

Mais ou menos na mesma época das palestras, outra moda, a apresentar-se como ramificação do sarau, ganhou força. Jovens literatos, apoiados pela Biblioteca

¹⁷ **Fon-Fon!**, n.49, 06 dez.1919 traz o exemplo de um sarau dessa espécie.

¹⁸ BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 137-138.

¹⁹ Id. *ibidem*, p. 139.

Nacional, lançaram as “Vesperais Literárias”, presididas por declamadoras que passaram a fazer sucesso em boa parte do mundo elegante do Rio de Janeiro.²⁰ Tais espetáculos de declamação foram comuns até o final da década de 1930 e, sob o mesmo diapasão econômico das palestras, sobreviviam graças ao pagamento que se efetuava às declamadoras oficiais, as “*diseuses*”, as “*dictrizes*” – profissionais do ramo que eram contratadas para animar um encontro de amigos no reduto do lar ou para preencher as sessões de um teatro especializado.²¹

As manifestações orais de cunho tradicional ainda ocorriam no interior das residências ricas na forma de festinhas de aniversário. Sinalizavam, entretanto, um ponto de estagnação, pois embora fossem chamadas de “saraus”, sua parte literária havia se conformado a uma seção minúscula, privilegiando-se muito mais as partes “dançantes” ou “musicais”. A elite “cultura” da sociedade aos poucos deixava de usufruir do gosto de falar e ouvir poemas.²²

Situação bem diversa acontecia no meio operário, com os novos atores sociais que haviam entrado em cena graças à industrialização crescente de São Paulo. No plano cultural, a se misturar com o político, desde os primeiros anos do século XX, germinaram inúmeros círculos literários, musicais e teatrais, promovidos pelas dezenas de centros, ligas e sociedades mutuárias, socialistas ou anarquistas.²³ Ali perseveraram atividades, de caráter coletivo, que incluíam a vocalização de formas literárias como uma de suas principais fontes, não só de entretenimento, mas também de divulgação de anseios anticapitalistas e de reivindicações para a melhoria das condições de trabalho.

Na cidade de São Paulo, no período entre 1950 e 1964, os eventos do Dia do Trabalhador, a despeito do patrocínio oficial, ainda recuperavam aspectos dos “festivais públicos” que havia tido início lá pelos idos de 1917. A se tomar como exemplo, numa das solenidades dos princípios da década de 1960 foram recitados poemas contra a carestia, evocando-se assim, segundo a análise de Murilo Leal, “um universo sociocultural ao qual a classe operária estava intimamente ligada.”²⁴

Vinte anos de ditadura militar (1964-1984) modificaram sensivelmente o cenário. O clima de terror instaurado e a “modernização conservadora” das estruturas econômicas do país, modelando o que se convencionou chamar de “sociedade de consumo”, impuseram a derrota contra os momentos de solidariedade que se sucediam nos ambientes da “cultura proletária”. Como lastima o mesmo estudioso citado acima, “o império da cultura de massas se impôs de tal forma colonizando outras práticas, que os artistas do rádio e da TV, que nos anos 1950 eram convidados para fazer uma apresentação em festejos de 1º de maio amplamente

²⁰ MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. 3.ed. Ponta Grossa, Paraná: Editora UEPG, 2010. v. 6, p. 246.

²¹ **Fon-Fon!**, edição n.49, 1926, traz exemplo de um desses espetáculos de declamação.

²² **Fon-Fon!**, edição n.35, 1923, apresenta um exemplo dos estertores dos saraus nos costumes brasileiros.

²³ GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975. p. 16-17.

²⁴ LEAL, Murilo. **A reinvenção da classe trabalhadora (1953-1964)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 383-384.

preenchidos por atividades de ‘operários para operários’, hoje ocuparam todo o palco, restando aos trabalhadores apenas aplaudir.”²⁵

O uso pedagógico da leitura ouvida

A partir da década de 1970, com a multiplicação de salas de leitura nas escolas, diversos planos governamentais foram direcionados a elas com o intuito de formação de novos leitores.²⁶ Inicialmente fomentou-se a necessidade intrínseca de aquisição de livros para essas unidades de leitura, o que gerou amplos benefícios para o mercado editorial. Observou-se, porém, que a compra e distribuição de livros, a serviço da leitura silenciosa e privada, não conseguiam estimular no aluno o ato de ler, concluindo-se que um “impertinente fantasma” continuava a rondar: “a *crise da leitura*”, segundo constatou o pedagogo Edmir Perrotti em 1990.²⁷

Como parte da solução para essa crise sugeriu-se a passagem do modelo de formação do leitor com a utilização da leitura individual e silenciosa para experiências de incentivo durante as quais se devia revalorizar a leitura falada para ser escutada. Vários nomes, alguns já conhecidos, foram incorporados a essa modalidade: Hora do Conto, Hora da Leitura, Contação de Histórias, Roda de Leitura, evocando-se outra modelagem didática das aulas e outra forma de aproveitamento do espaço nas bibliotecas e nas salas de leitura escolares, com a sugestão de se abolir inclusive a obrigatoriedade do silêncio.²⁸ A postura diferenciada, a ser baseada mais fortemente numa interação professor ou bibliotecário/aluno, vinha adotar, sem que se negasse a leitura privada, a convivência socializadora possibilitada pela oralização da leitura.

²⁵ Id. *ibidem*, p. 400.

²⁶ Vários desse planos são relatados em: COPES, Regina Janiak; SAVELI, Esméria de Lourdes. **Programas, Projetos e Campanhas de Incentivo à Leitura: uma visão histórica**. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss11_07.pdf>, e em LINDOSO, Felipe. **O Brasil pode ser um país de leitores? Política para a cultura/política para o livro**. São Paulo : Summus, 2004.

²⁷ PERROTTI, Edmir. **Confinamento cultural, infância e leitura**. São Paulo: Summus, 1990. p. 65-66.

²⁸ Experiências pioneiras nesse sentido já haviam sido dadas pelo Centro de Cultura Infantil, criado e coordenado em 1934 pela poetisa Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, e pela Biblioteca Infantil de São Paulo, idealizada pelo escritor Mário de Andrade, em 1936. Ambas as instituições tinham como finalidade romper a problemática quanto “ao leitor que não vai ao livro” e, por esse motivo, além do acervo específico para o público infanto-juvenil, incluíam em suas atividades dramatizações, conferências, exposições e leitura oral de estórias.



Figura 3 – Contação de estórias (Carlos Otelac) [Apresentação no CEU São Mateus - São Paulo; foto de Maurício P. Alves de Souza]

No entanto, a despeito de ter sido oficializada uma prática pedagógica em vigência até os dias atuais, vários problemas ainda surgem para a sua efetiva implementação, conservando permanente a crise. Pode-se citar um deles: o que é oferecido de leitura e a maneira como a leitura é oferecida... são do gosto do leitor? Como enfatiza Armando Petrucci, tais manifestações de leitura ouvida terminam por ser “orientadas, mediante algum mecanismo de autoridade, para determinado *corpus* de obras e não para outro, para um *cânone* fixo (...) enquanto valor indiscutível.”²⁹

Na valoração daquilo que é tido como exemplar, como afirma Teresa Colomer, o “que se estimula é uma espécie de ‘atitude de turista’ ante as obras literárias.”³⁰ A formação escolar da literatura passa a ignorar que o gosto pela leitura decorre de uma bagagem adquirida pelo leitor a partir do seu grupo social, sua aprendizagem cultural desde o ambiente familiar, a época em que vive, sua necessidade de

²⁹ PETRUCCI, Armando. Ler por ler: um futuro para a leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999. v.2, p. 207.

³⁰ COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. São Paulo: Global, 2007, p. 146.

expressão etc. e não apenas a sua “captura” para um universo de cultura no interior do qual ele não se sente parte.

O sarau de periferia

Ao término do século XX, numa possível mescla das várias modalidades até aqui apontadas e sem que houvesse a intencionalidade de cada uma delas, a leitura ouvida reincidiu de maneira absolutamente espontânea nos arrabaldes da cidade de São Paulo. Com o próprio nome a indicar, o sarau de periferia emergiu de locais habitualmente esquecidos pelos poderes públicos, passando periodicamente a ocupar o espaço de bares e botecos que, antes associados às páginas policiais, vinham a funcionar não mais como território da violência, mas como uma espécie de centro cultural, a ter como direcionamento a disseminação da arte, notadamente a literária, na forma de saraus com música e declamação.

Algumas peculiaridades ainda hoje se sobressaem nos saraus de periferia. Neles não são lidos os poetas consagrados, os cânones da “cultura culta”, como se dá nas bibliotecas públicas ou escolares, mas valoriza-se o fazer do poeta local na expressão de sua vivência. Diante do microfone, a declamação de textos sempre rimados é acompanhada pela entonação vocal à maneira do *rap* e por gestos corporais que parecem ampliar o espaço de acomodação do sujeito leitor ou recitador.³¹

Embora a vocalização e a gestualidade provenham de um gênero musical importado dos Estados Unidos, uma consideração nacional deve ser levada em conta: a tradição do “repente” musicado e da literatura de cordel lidos ou cantados em praças públicas, à maneira dos antigos declamadores do século XVII; tradição essa trazida na bagagem cultural do grande número de migrantes nordestinos, a maioria de descendência negra ou indígena, que se abrigaram nessas zonas suburbanas de São Paulo.

³¹ TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.42, 2013, p.11-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200001>>.



Figura 4 – Sarau da Cooperifa (2019) [foto: autoria desconhecida, 2019; reproduzido de <http://3.bp.blogspot.com/-alLjqXAI4gA/U9jJmqv0_hI/AAAAAAAAAxE/t_uAgmjo1hI/s1600/Foto969.jpg>]

De maneira não fortuita, o sarau de periferia emanou na época da redemocratização do país e da ressurgência de movimentos sociais pós-ditadura, e, por consequência, o seu caráter de resistência política se notabiliza. Ao tornar premente a valorização dos indivíduos a despeito de sua condição econômica, tal modalidade de sarau explicita que à arte e à cultura pode estar vinculado o objetivo de unir toda uma comunidade em torno de afirmações contrárias à discriminação racial e social. Como disse Sérgio Vaz, idealizador e ainda hoje incentivador da propagação desses eventos pelas diversas zonas pobres dos centros urbanos brasileiros, “o Sarau da Cooperifa é nosso *quilombo cultural*”³², ou seja, um espaço de acolhimento conquistado em meio à escravidão socialmente dissimulada.

Considerações finais: a permanência do sarau

Inúmeras podem ser as ligações a unirem os serões domésticos e os festejos religiosos, as tertúlias acadêmicas e os saraus de salão, os festivais públicos operários, as contações escolares de histórias e os saraus de periferia. A primeira delas, se for abandonada a necessidade fomentada pelo analfabetismo, é o próprio prazer atávico de falar e ouvir formas poéticas ou narrativas.

³² VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011. p. 36.

Outros pontos, porém, merecem ser ressaltados, sugeridos que são pelos participantes dos eventos que, na atualidade, perpetuam a modalidade da leitura ouvida.³³

Em primeiro lugar, a facilidade da disposição espacial de um sarau, para cuja ocorrência basta a posse de um território. Privado ou institucionalizado, ao delimitar a sua área, o sarau a transforma em um espaço de atuação pública, formando uma rede informal efêmera que agrega repetidamente um grupo de indivíduos imbuídos de uma mesma necessidade.

A presença física dos seus participantes no espaço ocupado oferece como consequência a reafirmação da identidade e o sentimento de pertença a um grupo, resultando em proveito tanto para o leitor que se notabiliza de maneira saudável diante de seus companheiros quanto para uma comunidade que se impõe diante dos poderes governamentais.



Figura 5 – Sarau durante uma greve na Universidade Federal do Espírito Santo [foto: autoria desconhecida; arquivo pessoal]

A fazer parte intrínseca da ação comunicativa que se desenrola no sarau, o contínuo intercâmbio de papéis, em que o leitor se transforma em ouvinte e o ouvinte se transforma em leitor, estabelece uma relação entre indivíduos pela qual “quem assiste se torn[a] participante ativo, em vez de ser um *voyeur* passivo”, o que possibilita uma “repolitização da arte”³⁴, segundo os termos de Jacques

³³ Depoimentos com vários participantes de saraus, os quais embasaram essas considerações, podem ser consultados em **SARAU: literatura ouvida**. Vitória, 2019. Disponível em: <<https://literaturaouvida.blogspot.com/>>.

³⁴ Toma-se de empréstimo o conceito politizador do “teatro sem espectadores”, formulado em RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu negro, 2010, p. 10.

Rancière, a contrariar portanto os postulados de uma sociedade que privilegia o espetáculo massificante, direcionado e despolitizado.

Por fim, os saraus contemporâneos que acontecem no Brasil têm a vantagem de não serem coagidos pelo Estado nem tolhidos pelas normas sociais a impor regras de funcionamento ou cânones literários que restringem a liberdade do emissor e do ouvinte. Tudo tende a ser festa, no sentido político que Hans-Georg Gadamer associa à palavra, na medida em que ela “rechaça todo o isolamento de uns em relação aos outros” e “paralisa o caráter calculista com que normalmente alguém dispõe de seu tempo.”³⁵



Figura 6 – Sarau do Binho [foto: Sheila Signario; reproduzido de <<https://tvbrasil.etc.com.br/artearte/episodio/sarau-do-binho>>]

Efetiva-se nos saraus, portanto e acima de tudo, um ato de descontração e relaxamento, de dedicação momentânea ao que não é mercadoria, durante o qual aparece ou reaparece, no leitor e no ouvinte, o encanto de traduzir símbolos comuns que podem estar adormecidos e quando, novamente despertados, colocam ambos numa situação ativa de transformação interior – um dos procedimentos comportamentais suscitados pela tradição.

Bibliografia

ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.1, p.83-154.

³⁵ GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta**. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, p. 99.

ARENA, Dagoberto Buim. Leitura no espaço da biblioteca escolar. In: SOUZA, Renata Junqueira de (org). **Biblioteca escolar e práticas educativas: o mediador em formação**. Campinas: Mercado de Letras, 2009. p. 157-185.

BABO, Isabel. **Espectadores e públicos activos**. Lisboa: Nova Vega, 2015.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

COPESES, Regina Janiak; SAVELI, Esméria de Lourdes. **Programas, Projetos e Campanhas de Incentivo à Leitura: uma visão histórica**. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss11_07.pdf>. Acesso em: 30-06-2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. (Intérpretes do Brasil, v.2, p. 105-645).

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. (Intérpretes do Brasil, v.3, p. 7-898).

GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta**. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.

GIROTTI, Cyntia Graziella Guizelim Simões; SOUZA, Renata Junqueira de. A hora do conto na biblioteca escolar: o diálogo entre a leitura literária e outras linguagens. In: SOUZA, Renata Junqueira de (org). **Biblioteca escolar e práticas educativas: o mediador em formação**. Campinas: Mercado de Letras, 2009. p. 19-47.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. 3.ed. Ponta Grossa, Paraná: Editora UEPG, 2010.

PERROTTI, Edmir. **Confinamento cultural, infância e leitura**. São Paulo: Summus, 1990.

PETRUCCI, Armando. Ler por ler: um futuro para a leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999. v.2, p.203-227.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 2ª. ed. São Paulo: Martins, 1942.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu negro, 2010.

SARAU: literatura ouvida. Vitória, 2019. Disponível em:
<<https://literaturaouvida.blogspot.com/>>. Acesso em: 08-07-2019.

SOUZA, Djair Rodrigues de. **A contemporaneidade do Sarau: a "leitura ouvida" no Brasil como instrumento de difusão da literatura**. Caldas da Rainha: ESAD.CR, 2019. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Gestão Cultural, sob orientação do Prof. Dr. Mário Caeiro. Disponível em:
<https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/4243>

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.42, 2013, p.11-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200001>>. Acesso em: 15-06-2018.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3, p.49-130.

Notas curriculares

Adriano Tomitão Canas Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1996), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2010). Atualmente é professor Associado II da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD-UFU). Membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFU).

Andreia Filipa Moreira Rodrigues é licenciada em Arqueologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo igualmente concluído o mestrado em Arqueologia na mesma instituição de ensino com a tese "Nos arrabaldes de al-Uxbuna: a ocupação islâmica no sítio arqueológico da igreja de São Lourenço (Mouraria, Lisboa)". Durante o percurso académico procurou aperfeiçoar as suas competências fazendo várias escavações em regime de voluntariado, de cronologias e tipos de sítio distintos e participou em dois eventos de comunicação científica intitulados "Festa da Arqueologia", igualmente em regime de voluntariado. Após o término do mestrado foi bolsista de investigação no projecto "Banhos Árabes de Loulé" do Campo Arqueológico de Mértola. Finda a bolsa de investigação desempenhou as funções de arqueóloga em contextos de arqueologia urbana, em Sintra, Lisboa, Setúbal, ou Silves, primeiro na empresa Adapta, Lda. e depois na empresa Clay Arqueologia, tendo terminado esta última colaboração em Setembro de 2021. Paralelamente procurou divulgar os resultados da sua dissertação em congressos em Portugal (Mértola, Palmela e Lisboa) e no estrangeiro (Alicante), apresentando posters e comunicações dos quais apenas parte aguarda publicação nas actas dos respectivos congressos ou em revistas. Não obstante, é também co-autora em posters sobre os "Banhos islâmicos de Loulé" que aguardam igualmente publicação. Para além disso, teve ainda a possibilidade de realizar voluntariado nos Congressos da Associação dos Arqueólogos Europeus em Berna, Suíça (2019) de forma presencial, e Kiel, Alemanha (2021) de forma remota. Actualmente, é bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2021.04944.BD) com o projecto intitulado "As cerâmicas de transição dos séculos XIII a XV no Sul de Portugal", para o qual tem já apresentado um póster e uma comunicação em Granada e Mértola, respectivamente.

Assunção Melo Doutorada História da Arte pela Universidade de Évora (2021), com a tese *António Dacosta e o Sentido de Pertença na Pintura: motivações, resistências e inovações*, desde 2016 que pertence aos quadros do Museu de Angra do Heroísmo, como técnica superior, responsável pela coleção de têxteis. É ainda diretora da Rede de Conhecimento dos Açores, organismo dependente da Presidência do Governo Regional dos Açores e assistente convidada a tempo parcial do Curso de Licenciatura de Natureza e Património da Universidade dos Açores, onde leciona a disciplina de História da Arte e do Património Construído I e II. Principais publicações: o livro *António Dacosta, a Clarividência da Saudade* (2014); *Angra do Heroísmo Património Mundial – O Processo* (2014); *Verdade Justa e Misericórdia – Memória*

Histórica da Arquitetura de Catástrofe da Praia da Vitória (2017); *Carnaval da Ilha Terceira: Emoção e Catarse* (2018); “Resenha Histórica: Sociedade Altarense do Sagrado Coração de Jesus” (*Atlântida*, 2018); e *Estudo da Carta Franco-Seiscentista de Angra ou Carta do Cônsul Nègre* (2022). Ainda colaborou na publicação *Memória Histórica do Edifício dos Paços do Concelho de Angra do Heroísmo* (2015).

Carolina Pescatori Cândido da Silva Professora Adjunta do Departamento de Projeto, Expressão e Representação e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB) como orientadora de mestrado e doutorado. Arquiteta e Urbanista pela UnB (2005), com intercâmbio na Pennsylvania State University (PSU/EUA) como bolsista da Capes (2003). Mestre em Arquitetura da Paisagem com concentração em Desenho Urbano e Planejamento Urbano pela PSU/EUA (2007), com bolsa pela própria PSU, tendo recebido o prêmio Alma Heinz (2006) e Academic Honors of The American Society of Landscape Architects (2007). Doutora pelo PPG-FAU/UnB, em Teoria e História da Cidade e do Urbanismo, com tese sobre a atuação de empresas urbanizadoras e o processo de dispersão urbana (2016); menção honrosa no I Prêmio Rodrigo Simões de Teses de Doutorado - ANPUR (2017). Líder do grupo de pesquisa Topos - Paisagem, Planejamento e Projeto e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em História do Urbanismo e da Cidade (GPHUC/CNPq-UnB) e do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre Cidade (CIEC/Unicamp). Integrante da diretoria da ANPUR (2019-2021) e do IAB-DF (2017-2019), como coordenadora da Comissão de Política Urbana. Pesquisadora no @amarelinhaobservatorio - Amar.é.linha é um observatório de estudos feministas em Arquitetura e Urbanismo. Editora da Revista Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo (2020-atual). Seus interesses de pesquisa incluem dispersão urbana e processos contemporâneos de urbanização; paisagem urbana; história do Urbanismo e da cidade; feminismo e cidade.

Chico Monteiro Mestrando da linha de pesquisa Arquitetura, Cidade e Território no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, é jornalista formado pela Universidade Federal de Goiás e artista visual.

Christa Reicher is a Professor for Urban Design and Director of the Institute for Urban Design and European Urbanism at the Faculty of Architecture at the RWTH Aachen University since 2018. From 2002 to 2018 she was the head of the department of Urban Design and Land Use Planning in the School for Spatial Planning at TU Dortmund University. After studying architecture at RWTH Aachen University and ETH Zurich, she worked in various international planning offices and founded the planning office RHA REICHER HAASE ASSOZIIERTE in 1993, based in Aachen, Dortmund and Vianden (Luxembourg). From 2010 to 2016 she was chairperson of the Scientific Board of the Federal Institute for Research on Building, Urban Affairs and Spatial Development. Since 2014 she has been speaker of the Graduate School "Energy Efficiency in the Quarter", an interdisciplinary PhD college in which 12 doctoral students conduct research on creative, technical and social topics relating to the future of the city and the neighbourhood. She is and has been a member of various advisory

boards: Baukollegium Zürich (2010-2014), Baukollegium Berlin (2012-2017), design board of the city of Dortmund (since 2004, chair), the advisory council of Seestadt Aspern in Vienna (since 2014 – 2021, chair) and High-rise advisory board Düsseldorf (since 2019, chair). Her research focuses on urban qualification strategies and urban design tools as well as on the process of urban transformation. Several projects, conferences and publications in the research field „Transforming City Regions“ deal with the potentials and challenges of the Ruhr Region. She established the European Master's programme "Transforming City Regions", which started in the winter semester 2019/20 at RWTH Aachen University and deals with the transformation of neighbourhood, city and region.

Cristiana Valente Monteiro (Lisboa, Portugal, 1997), Arquitecta estagiária no atelier ARX Portugal. Licenciou-se em Estudos de Arquitetura em 2019 pela Faculdade de Arquitetura- Universidade de Lisboa e em 2022 concluiu o Mestrado Integrado em Arquitectura com especialização em Urbanismo com o Projeto Final de Mestrado com o tema “*Entre o Mar e a Terra. Monumentos para um futuro incerto*” com a orientação do Professor Doutor Sérgio Barreiros Proença e da Doutora Francesca Dal Cin. Desde 2021 tem participado e publicado artigos para revistas e jornais na área da arquitetura, urbanismo e design.

Cristina Albergaria Pacheco Natural de São Miguel, Açores. Graduada em Jornalismo pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa. Concluiu o Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura em 2020, pelo ISCTE – IUL, com a elaboração da Dissertação “Fotografia de Ativismo Ambiental: o valor de ensaio fotográfico da série Plastic Trees (2014) de Eduardo Leal”. Trabalhou na área dos Museus, Cinema e Comunicação. A sua área de atuação incide na abordagem das questões ambientais através da Cultura e da Arte.

Daniela Bustillos Chauvin Estudante finalista de arquitectura por la Universidad de Évora. Primeros tres años de licenciatura en la facultad de Arquitectura en la Universidad San Francisco de Quito, Ecuador. Realizó Erasmus en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, España en el año académico 2020-2021.

Djair Rodrigues de Souza Nasceu em Floriano, Piauí, Nordeste do Brasil, de onde saiu em viagens de lazer e cultura, no constante apreço pelas mudanças. Atualmente é bibliotecário na Universidade Federal do Espírito Santo, com passagens pela Cinemateca Brasileira, Jornal A Gazeta Mercantil e Centro Educacional Unificado – CEU Aricanduva. Possui especialização em Psicologia Social na Escola pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e Mestrado em Gestão Cultural pelo Instituto Politécnico de Leiria-Escola de Design e Artes de Caldas da Rainha, Portugal, com a dissertação *A contemporaneidade do Sarau: a "leitura ouvida" no Brasil como instrumento de difusão da literatura*, defendida em 2019. Editor do sítio www.prajalpa.blogspot.com, publicou em 2013 o livro *Prajalpas*,

renhenhêns, e outras estórias: as mulheres, no qual reúne alguns dos *causos* narrados no blog. Foi curador de exposições e instalações culturais, entre as quais FESP-SP 70 anos, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo; Os Mutilados e Caça às Bruxas, ambas na Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES. Organizou a Mostra de cinema Cine Greve e produziu o Sarau da Greve também na UFES. Realiza o Sarau da garagem, hoje em recesso devido à pandemia de Covid19.

Fabiola Castelo de Souza Cordovil Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFSC,1995), Especialista em urbanismo e História da Cidade (UFSC,1998) Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001), Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2010), com período sanduíche na Universidade de Barcelona), Pós-doutora em Geografia (UFSC, 2019). Professora Associada do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá. Faz parte do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da UEM, do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UEM e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UEM/UDEL, no qual orienta desde 2012. Líder do Grupo de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo do Paraná, participa do grupo de pesquisadores do Observatório das Metrôpoles – RMM e do Grupo de Pesquisa em História do Urbanismo e da Cidade (GPHUC/CNPq). Representante da UEM no Conselho Municipal de Planejamento e Gestão Territorial de Maringá de 2011 a fevereiro/2015. Bolsista de Produtividade em Pesquisa da Fundação Araucária de novembro/2012 a fevereiro/2014, e de agosto/2014 a agosto/2016. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Urbanismo e Ordenamento Territorial, atuando principalmente nos seguintes temas: espaço urbano e regional, planos diretores participativos, planos locais de habitação de interesse social, urbanismo e história da cidade, evolução urbana e planejamento regional.

Francisco Javier Ostos Prieto, Architect (2017) and research fellow (PhD) in the Department of Urban and Land Planning of the High Technical School of Architecture, University of Seville, within the research group HUM-700 “Heritage and Territorial Urban Development in Andalusia”. Master in Architecture and Historical Heritage and Master in Urbanism, Planning and Urban Design. Research stay at the RWTH Aachen University, Germany, at the Chair of Urban Design and Institute for Urban Design and European Urbanism. He has obtained the Jóvenes Líderes Iberoamericanos Scholarship (2018) by the Fundación Carolina and the DAAD Scholarship (2019) for studies in Germany by the Deutsche Akademische Austauschdienst. He has also participated in numerous conferences and articles in journals related to his research. It is focused on the study of the convent system from an architectural and urban planning perspective across Andalusia and Europe.

Gustavo Borges Corrêa Nasceu em 21 de setembro de 1978 no Rio de Janeiro (Brasil). Desde 2021, é aluno do curso de Doutorado em História da Arte da NOVA FCSH. É bolsista FCT, desenvolvendo o projecto de investigação intitulado “Os cinemas

lisboetas e cariocas: um caso Art Déco”, orientado pela Prof.^a Dr.^a Paula Ribeiro Lobo. Licenciado em Produção Cultural pelo Instituto de Arte da Universidade Federal Fluminense (2002) e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009). No final dos anos 1990 inicia seu percurso profissional na área cultural no Brasil, quando foi estagiário do setor educativo do Centro Cultural Paço Imperial (RJ) até 2001. Trabalhou como arte-educador no Centro Cultural Banco do Brasil (unidade Rio de Janeiro) entre 2002 e 2006. A partir do ano seguinte começou a leccionar a disciplina Artes Plásticas em liceus cariocas. Foi professor do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) entre 2011 e 2018, onde era responsável pela disciplina História do Design Brasileiro para o curso técnico profissionalizante em Design de Interiores. Em 2011 foi aprovado em concurso público para o cargo de professor de Artes Visuais da Prefeitura do Rio de Janeiro, dividindo, desta forma, suas actividades lectivas entre os ensinos público e privado. No ano de 2021 pediu afastamento de suas funções para cursar o doutoramento em Lisboa. Os seus interesses de investigação incluem arquitectura do século XX, arte moderna, cultura popular, arte-educação e cinema.

Joana Robalo Finalista de Mestrado Integrado em Arquitectura na Universidade de Évora. Participa em diversos seminários e concursos, tendo integrado a equipa vencedora (com Miguel Pedro, João Umbelino, Ana Ázar e António Lopes) do Prémio Regional da Europa Ocidental do *International VELUX Award* 2018, com o projecto *Reaching the Light* na categoria *Daylight in Buildings*.

João Brigola Licenciado em História (1977), Mestre em História Cultural e Política (1990), Doutor em História/Museologia (2001), Agregado em Teoria e História da Museologia (2007). Docente na Escola de Ciências Sociais, Departamento de História, da Universidade de Évora. Investigador integrado do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS/UÉ); Foi titular da Cátedra Unesco/UÉ – Património Cultural Imaterial; Professor Associado Convidado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2008-2013) e Director Geral do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), do Ministério da Cultura (2009-2012). Tem integrado várias CAEs (Comissões de Avaliação Externa) da A3ES, de Cursos de Mestrado e de Doutoramento em Património Cultural e Museologia. Aposentado desde Setembro de 2021. Algumas publicações sobre património cultural e museologia: *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no séc. XVIII. Museu, viagem e história natural – expedições científicas ao Brasil e a África*. Saarbrücken. OmniScriptum-Novas Edições Acadêmicas. 2019 (ISBN 978-3-330-74686-2). *Museus, Património, Ciência – Ensaios de História da Cultura, e-book, CIDEHUS*, 2016 (<http://books.openedition.org/cidehus/97>). "Perspectiva histórica da evolução do conceito de Museu em Portugal", in *Coleccionismo, práticas de campo e representações, Campina Grande (Brasil), Scielo Books/eduepb*, 2011 (<http://hdl.handle.net/10174/8327>). "Os viajantes e o 'livro dos museus'. As coleções portuguesas através do olhar dos viajantes estrangeiros (1700-1900)", *Arte e Viagens - Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa), 2012

(<http://hdl.handle.net/10174/8344>). *Coleccionismo no séc. XVIII - textos e documentos*, Coleção "Ciência e Iluminismo", Porto Editora, 2009. "A crise institucional e simbólica do museu nas sociedades contemporâneas", *Museologia.pt*, nº 2, 2008. "Il naturalista padovano Domenico Vandelli (1735-1816) e la creazione di musei di storia naturale e giardini botanici in Portogallo" *Museologia Scientifica. Associazione Nazionale Musei Scientifici Orti Botanici Giardini Zoologici Acquari*, Florença, vol. 19 - N. 2, pp. 267-281, Julho-Dezembro 2002 [2004].

José Fco. Montes de la Vega Arquitecto por la Universidad de Sevilla desde 2006. Máster en el 2007, en Ciudad y Arquitectura Sostenible, desarrollando el TFM titulado "Movilidad Sostenible mediante el uso de sistemas de transporte polivalentes. Aplicación sobre la ciudad de Sevilla" obteniendo la calificación de Matrícula de Honor. Entre 2007 y 2015 desarrolla su actividad docente como director de diferentes talleres de empleo en la ciudad Ceuta, destacando el dirigido para llevar a cabo la limpieza y conservación del Conjunto Monumental de las Murallas Reales, como el llevado a cabo en la Iglesia de Santa María de los Remedios, donde se acometieron los trabajos necesarios para llevar a cabo su restauración y rehabilitación. En 2019 ingresa en el programa de Doctorado en Arquitectura desarrollando su tesis doctoral bajo el título "El desarrollo urbano de Ceuta en el siglo XVIII. Análisis gráfico de su cartografía histórica". Dentro de esta labor de investigación, se han publicado ya algunos resultados en diferentes congresos internacionales como en el XIX Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, bajo el título "Más allá de las líneas. La gráfica y sus usos", o el X Encuentro Ibercarto, Tesoros Cartográficos, Gestión y Difusión.

José Manuel Aladro Prieto is an Doctor professor in the department of Architectural History, Theory and Composition, ETSA, University of Seville, Spain, since 1999. Architect, Ph.D. in Architecture (2012) by the University of Seville. Collaboration in Master and Ph.D. programmes in Architecture and Heritage. Deputy Secretary of the Master's degree in Architecture and Historical Heritage of the University of Seville (2006– 2018). Director of the department of Architectural History, Theory and Composition, ETSA (2021 onwards). Research award "Best Industrial Heritage Research in Andalusia" by the Fundación Patrimonio Industrial en Andalucía (2013). Award "Architecture Promotion", by Colegio de Arquitectos de Cádiz in 2001– 02, 2007– 08 and 2012– 13. His research lines include industrial architecture and wine-related cityscape and landscape. Author of "The urban scale of Jerez. Sherry winery complexes in the 19th century" (2021). Co- author, among other publications, of "Fortifications and defence systems guide of the Bay of Cadiz" (2012) and "Farmhouses, Farms and Winepresses. Architecture of agricultural settlements in Andalusia, Province of Cadiz" (2002).

Letícia Bemfica Ferreira Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação (PPGAU) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na linha de pesquisa Arquitetura, Arte e Cidade. Arquiteta e Urbanista (2018) pela Faculdade de Arquitetura Urbanismo e Design (FAUeD) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Lígia Isabel da Silva Rafael (n. 27/03/1968). Técnica Superior da Câmara Municipal de Mértola, exerce as funções de Coordenadora do Museu de Mértola e é colaboradora do Campo Arqueológico de Mértola e da Associação de Defesa do Património de Mértola. Licenciada em História, ramo do Património Cultural e Mestre em Museologia, pela Universidade de Évora, com a Dissertação “*Os Trinta Anos do Projecto Mértola Vila Museu: Balanços e Perspectivas*” (2010). Doutoranda em História na Universidade de Évora. Representa o Museu de Mértola na Rede Portuguesa de Museus e nas Redes de Museus Rurais do Sul e Rede de Museus do Baixo Alentejo. Integra a Comissão Executiva da Candidatura de Mértola a Património Mundial e tem participado em diversas publicações onde destaca: “Mértola Vila Museu – 40 Anos de arqueologia e valorização patrimonial” in, *Atas do Encontro Internacional Gestão de Sítios Arqueológicos em meio urbano*”, Almada, Câmara Municipal de Almada (no prelo). *Museu de Mértola – Guia de Visita*, Mértola, Câmara Municipal de Mértola, 2022. “O objeto de adorno na sociedade islâmica dos séculos XII e XIII. O caso de uma fivela pertencente ao acervo do Museu de Mértola” in, GÓMEZ MARTINEZ, Susana (coord.), *Las Artes del Islam II – vidros, marfiles, metales, cerâmica y tejidos*, Sevilha, Ed. Universidade de Sevilla, 2020, pp. 261-273. “Os 40 Anos do Projeto Mértola Vila Museu” in, *Arqueologia Medieval 15*, Porto, Ed. Afrontamento, 2020, pp. 141-145. “Os museus, a valorização patrimonial e o turismo – o caso do Museu de Mértola” in, *Arrayolos – Revista de Cultura do Município de Arraiolos*, 1, Ed. Caleidoscópio/Câmara Municipal de Arraiolos, 2019, pp. 261-273. “Museus, Turismo e desenvolvimento local: o caso de Mértola” in, CAMACHO, Clara (coord.), *Revista de Museus*, Lisboa, Direção Geral do Património Cultural, 2019, pp. 151-159.

Lucas Gabriel Corrêa Vargas é Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), em 2012, Especialista em Docência Universitária pela Faculdade Católica de Anápolis, 2012, Mestre em Projeto e Cidade pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2015 e atualmente cursa o Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela UnB desenvolvendo o seguinte projeto de Tese: A urbanização da cidade de Anápolis, entre as décadas de 1930 a 1970. Integra a equipe de Pesquisadores do grupo de pesquisa Paisagem, Planejamento e Projeto do Laboratório de Estudos da Urbe (PPP-LabeUrbe). Atuou entre 2011 e 2014 como Arquiteto e Urbanista na Gerência de Infraestrutura da Universidade Estadual de Goiás, e como docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo entre 2014 e 2018. Lecionou também no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Metropolitana de Anápolis, entre os anos de 2014 a 2020. Entre 2020 e 2021 foi Coordenador de Projetos de Arquitetura da Gerência de Projetos de Obras Civas da Agência Goiana de Infraestruturas e Transportes (GOINFRA). Atualmente integra como Projetista a equipe da Gerência de Projetos da Agência Goiana de Habitação.

Mafalda Galvão Teles Nasceu em Lisboa em 1994. Mestre em Gestão Cultural pelo ISCTE-IUL (2020), pós-graduada em Curadoria de Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (2018) e licenciada em Design de Equipamento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016), onde realizou um semestre na Faculdade de Arquitectura STU em Bratislava, trabalha desde 2019 como produtora e gestora cultural, em projetos multidisciplinares como a vídeo-instalação “Natureza Fantasma”,

de Marco Martins, com Fernanda Fragateiro, Gonçalo M. Tavares e Companhia Maior, e a peça “Selvagem”, de Marco Martins.

Maria Fernanda Derntl Professora e pesquisadora na FAU-UnB. Arquiteta e urbanista, mestre e doutora pela FAU-USP. Autora do livro *Método e Arte: urbanização e formação de territórios na capitania de São Paulo, 1765-1811* (ed. Alameda, 2014) e organizadora do Dossiê Brasília da revista *Urbana* (Ciec-Unicamp, 2018-19). Recebeu o prêmio Milton Santos da ANPUR pelo artigo Brasília e suas unidades rurais (Anais do Museu Paulista) em 2021.

Maria Leonor Botelho (1979) é Professora Auxiliar da FLUP – DCTP, área científica de História da Arte. Investigadora integrada do CITCEM /FLUP - grupo de trabalho "Património Material e Imaterial". Integra a equipa da Cátedra UNESCO da UP - "Património, Cidades e Paisagens. Gestão Sustentável, Conservação, Planeamento e Projeto" (FAUP). É Diretora do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual da FLUP. Licenciada em História - Variante de História da Arte (FLUP, 2001), Mestre em Arte, Património e Restauro pela (FLUL, 1997) e Doutora em História da Arte Portuguesa (2011) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma tese subordinada ao estudo da historiografia da arquitetura da época românica em Portugal (1870-2010) (com Bolsa da FCT (publ. na col. de Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas - FCG e FCT, 2013). Desenvolve investigação nas áreas da arquitetura e historiografia da época românica, das intervenções da DGEMN na arquitetura românica em Portugal. O seu campo de atuação e de investigação tem crescido no âmbito da gestão do património, do digital heritage e do património mundial. Leciona unidades curriculares no âmbito das temáticas da Gestão do Património e da História Urbana nos 1º e 2º ciclos, orientando projetos de investigação nas mesmas áreas de conhecimento ao nível de mestrado e de doutoramento. Desde 2015 que é a responsável pela coordenação (em colaboração com outros docentes), curadoria e produção de exposições virtuais na página da FLUP na plataforma Google Arts and Culture. Conjuntamente com a Prof. Lúcia Maria Cardoso Rosas e com o Prof. Mário Jorge Barroca, coordena a Enciclopédia do Românico em Portugal (2018-2021), no âmbito do protocolo de colaboração celebrado entre a FLUP e a Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, un Proyecto desde Castilla y Leon.

María Teresa Pérez Cano is Full Professor in the department of Urban and Regional Planning, ETSA, University of Seville, Spain since 1995. Architect, Ph.D.in Architecture (1993) by the University of Seville. Collaboration in Master and Ph.D.programmes in Architecture and Heritage. Deputy Secretary of the Master’s degree in Architecture and Historical Heritage of the University of Seville. She is Director and founder of the research group Heritage and Urban Territorial Development in Andalusia (HUM 700) and Evaluator of the National Agency for Quality Assessment and Accreditation of Spain (ANECA). She has supervised more than 32 doctoral theses, as well as, a large number of master’s thesis. She has received several prizes, such as the Extraordinary Doctorate Award from the University of Seville (1993). She has

carried out several types of research, urban planning and professional advice on listed buildings, monuments, historic centres and landscapes. He has directed and led R&D projects on medium-sized cities in Andalusia.

Mário Caeiro Professor, conferencista, curador e investigador no campo da cultura urbana e da arte pública. É autor de *Arte da Cidade – História Contemporânea* (2014, Círculo de Leitores). Ativo desde 1995 como curador independente interessado em transdisciplinaridades, retórica, espaço público e cidade; os seus projetos mais conhecidos são: *Lisboa, Capital do Nada – Marvila 2001* (2001-02), *Sinais. A Cidade Habitada* (2002-03), *Luzboa* (2004 e 2006); *VICENTE* (2011-18); *Lux Scientia* (2012-13), *Cosmic Underground* (2012), *LightcraftBelmonte* (2015), Festival *BELLA SKYWAY* (Toruń, Polónia), desde 2009. Em 2019, foi comissário da exposição *Vicente. O Mito em Lisboa* (Museu de Lisboa – Palácio Pimenta) e coordenador e coautor do livro *Vicente. Símbolo de Lisboa. Mito e Contemporâneo* (Theya), reflexão multidimensional sobre o Espaço Público Mítico. Em 2022, integrou as equipas fundadora e curatorial do MADNICITY PAVILION 2022, decorrido na Ilha de San Servolo (Museo della Folia), em Veneza. Doutorado em Artes Visuais e Intermedia pela Universidade Politecnica de Valencia (Espanha), com tese sobre a retórica da arte na cidade, participou em 2014 na Bienal de Veneza (curadoria de obra de Alessandro Lupi). É docente na ESAD.CR/IPL desde 2004. Em 2005, foi-lhe atribuída, pelo governo francês, a condecoração com o Grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras. No campo da investigação, integra o LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e o Centro de Estudos Cultura e Comunicação da FCH/UCP.

Miguel Reimão Costa é arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e doutorado em arquitetura pela mesma faculdade. É Professor Auxiliar na Universidade do Algarve, onde ensina nos diferentes ciclos dos cursos de Arquitetura Paisagista e Estudos de Património. É membro da Direção do Campo Arqueológico de Mértola e investigador do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património. Integra o Conselho Editorial da coleção “Cidade Participada: Arquitetura e Democracia”. É membro perito da Comissão Científica Internacional para a Arquitetura Vernácula, Icomos-Ciav. Publica frequentemente sobre o património construído em Portugal e no Mediterrâneo, compreendendo diversas linhas de investigação para a interpretação da arquitetura a partir da colaboração com colegas da arqueologia e da história, da antropologia e da paisagem.

Nuno Magalhães arquiteto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1999), mestre em Cultura Arquitetónica Contemporânea pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (2008) e doutorando em arquitetura dos territórios metropolitanos contemporâneos pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Em 1999 ingressa, em contexto do estágio académico, na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais onde elabora vários projetos para diversas entidades estatais. Inicia a atividade liberal em 2000 onde desenvolve, em co-autoria com o arquiteto David Dionísio, diversos projetos, com relevo especial para o

projeto de Remodelação e Ampliação da Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 2001 integra os quadros da Câmara Municipal do Barreiro onde desenvolve diversos projetos para equipamentos municipais, dos quais se destacam o projeto do Arquivo Municipal do Barreiro, em 2004, o projeto para a Piscina Municipal do Barreiro, em 2010, o projeto de ampliação e reabilitação dos Paços do Concelho do Barreiro, em 2011, e o projeto para a reabilitação do Moinho de Maré Pequeno, entre 2014 e 2019. De 2007 a 2012, é membro do Conselho Técnico da Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 2012 é eleito membro da Direção da Sociedade Nacional de Belas Artes, presidida pelo Pintor José de Guimarães. Entre 2014 e 2016 é membro da Direção da Sociedade Nacional de Belas Artes, presidida pelo Professora Cristina Azevedo Tavares.

Paula André é doutorada em Arquitectura pelo Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do Iscte -Instituto Universitário de Lisboa; directora do Mestrado em Arquitectura e Cultura Visual em Lisboa; 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 Estudos e Gestão da Cultura. Membro da Comissão Científica do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território - DINÂMIA’CET-IUL, e investigadora integrada tendo coordenado 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 de Investigação, Ensino e Difusão” em parceria com Paulo Simões Rodrigues e Sofia Aleixo (Universidade de Évora), Paula Ribeiro Lobo (Universidade Nova de Lisboa), Miguel Reimão Costa (Universidade do Algarve), Lúcia Rosas e Maria Leonor Botelho (Universidade do Porto), María Teresa Perez Cano (Universidad de Sevilla), Rodrigo de Faria (Universidade de Brasília), Sérgio Proença (Universidade de Lisboa), Raimundo Bambó (Universidad de Zaragoza), Ana Esteban Maluenda (Universidad Politecnica de Madrid), Alexandre Nobre Pais (Museu Nacional do Azulejo), João Branco Pedro (Laboratório Nacional de Engenharia Civil), Adriano Tomitão Canas (Universidade Federal de Uberlândia) e Mário Caeiro (Politécnico de Leiria). Membro do Comité Editorial da Revista "Cidades, Comunidades e Territórios" editada pelo DINÂMIA’CET-IUL e da Revista “ARA”, editada pelo Grupo Museu/Património da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Membro da Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU). Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA-EU.

Paula Ribeiro Lobo Professora Auxiliar Convidada no Departamento de História da Arte da NOVA FCSH, em Lisboa, e Investigadora Integrada do Instituto de História da Arte (IHA). Doutorada em História da Arte Contemporânea pela mesma universidade com a tese “O império de regresso ao cais. Imagem e imaginário colonial na arte portuguesa do século XX”, financiada por bolsa individual da FCT. Autora de vários

artigos científicos apresentados em conferências nacionais e internacionais. Os seus interesses de investigação incluem a relação entre arte e poder nas ditaduras, interações da arte contemporânea com a memória e a história, transferências culturais, paisagem e pedagogias artísticas experimentais.

Paulo Simões Rodrigues é Professor Associado do Departamento de História da Universidade da Universidade de Évora e Investigador Integrado do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade e do Laboratório Associado IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Arte, Sustentabilidade e Território. Doutorado em História da Arte, tem desenvolvido o seu trabalho de investigação nas áreas da História da Arte dos séculos XIX e XX, da Historiografia da Arte e da História e Teoria do Património. É membro da Cátedra UNESCO Fórum Universidade e Património (Universidade Técnica de Valencia, Espanha), da Associação de Estudos Críticos do Património (Universidade de Gotemburgo, Suécia) e da equipa editorial da revista MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares. Coordena o programa doutoral HERITAS – Estudos de Património, que associa a Universidade de Évora e a Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Pedro Infante Matias é arquiteto com mestrado integrado em Arquitetura pela Universidade Lusíada de Lisboa, na vertente de recuperação do património. É técnico superior da Câmara Municipal de Lagos e membro efetivo da Ordem dos Arquitetos. Frequenta o 2º ano do Doutoramento de Estudos do Património na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Investiga sobre a arquitetura vernacular da região algarvia, designadamente sobre as cabanas de cobertura vegetal que existiram nos areais, edificadas pelas comunidades piscatórias.

Ramón Queiro Quijada Arquitecto por la Universidad de Sevilla desde 2005. Imparte docencia como profesor asociado en el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla. Doctor arquitecto por la Universidad de Sevilla en 2016. Su tesis doctoral titulada “Patronato Municipal y Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla, aportaciones a la conformación de la ciudad a través de la vivienda social | 1913-1986”, fue «sobresaliente cum laude» y Premio de la Fundación Focus-Abengoa a la mejor tesis doctoral de un tema relacionado con Sevilla en su edición 2016. Miembro del GI Hum 710 Ciudad, Paisaje y Territorio.

Renata Malcher de Araujo é doutora em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa (2001). É professora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Foi professora visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales em 2018 e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia em 2006, 2007 e 2008. É investigadora integrada no CHAM – Centro de Humanidades, da Universidade Nova de Lisboa.

Rodrigo Santos de Faria Arquiteto-Urbanista. Professor Associado III / DE do Departamento de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (DTHFAU-FAU-UNB) e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Professor Visitante na Maestría en Estudios Urbanos y de la Vivienda en America Latina da FADU/Universidad de Buenos Aires. Tem experiência na área de História da Cidade, do Urbanismo e do Planejamento Urbano-Regional no Brasil América Latina e Ibero-américa no Século XX / Líder do Grupo de Pesquisa em História do Urbanismo e da Cidade (GPHUC/CNPq) / Pesquisador da Rede Urbanismo no Brasil / Pesquisador do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade (CIEC-CNPq) do IFCH-UNICAMP / Pesquisador do Grupo Cultura, Arquitetura e Cidade na América Latina (CACAL-FAUUSP). Foi membro do Comitê Editorial da Revista URBANA do CIEC-IFCH-UNICAMP entre 2006-2019. Membro do Consejo de Redacción da Revista Historia y Ciudad: Revista Iberoamericana de Historia Urbana, sediada na Universidad Complutense de Madrid. Membro Fundador do Instituto Iberoamericano de Derecho Local y Municipal, criado por ocasião do XXVIII Congresso Iberoamericano de Municípios, ocorrido em Lima-Peru,2010. Membro Fundador da Associação Ibero-americana de História Urbana (AIHU), criada em Brasília, 2013. Pós-Doutorado em Planejamento Urbano pela FAU-USP/FAPESP (2008). Pós-Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela ETSAM/Universidad Politécnica de Madrid/CAPES (2014). Bolsista de Produtividade CNPq/PQ-2 desde 2014.

Sandra Leandro Diretora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora) e Investigadora Integrada do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Sérgio Barreiros Proença (Lisboa, Portugal, 1977) Arquitecto (FAUTL, 2001) e Mestre em Cultura Arquitectónica Moderna e Contemporânea (FAUTL, 2007). Foi bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, é Doutor em Urbanismo desde 2014 com a dissertação “*A diversidade da Rua na cidade de Lisboa. Morfologia e Morfogénese.*” defendida na Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa. Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, actualmente lecciona disciplinas de Projecto no Mestrado Integrado em Arquitectura + Urbanismo e Cultura Urbana no Curso de Doutoramento em Urbanismo. É membro efectivo do CIAUD – Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design – e membro fundador do *formaurbis* LAB – grupo de investigação sobre a forma urbana. Tem sido orador convidado em aulas abertas e conferências em outras instituições como a *Academie van Bouwkunst, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten*, a *École Supérieure d’Architecture de Paris - La Villette* ou a *Università IUAV di Venezia*. Coordena o projecto de investigação em curso *MAR – The Portuguese Atlantic Seashore Streets. Interpretative reading and Design in Climate Change context*, convergindo a investigação em Morfologia Urbana (*formaurbis* LAB / CIAUD / FAUL) e em Alterações Climáticas (*cE3c* e *IDL / FCiências.ID*) para construir um quadro de referência para a adaptação de frentes marginais urbanas aos efeitos da subida do nível

do mar baseado na sua memória. Faz parte de comissões científicas internacionais, participa em seminários e publica artigos com regularidade sobre o tema da morfologia urbana e morfogénese, tendo a sua actividade académica e trabalhos em que participou sido reconhecidos por diferentes prémios. Desenvolveu actividade liberal como arquitecto, onde participou na elaboração de diversos planos urbanísticos e projectos de arquitectura.

Sofia Aleixo Arquitecta pela FA-UTLisboa, PhD pela *Oxford School of Architecture*. Docente de Projecto no Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade de Évora. Publicou diversos artigos em revistas especializadas, bem como capítulos de livros, e tem vários livros publicados. Convidada a participar em conferências nacionais/internacionais. Sócia fundadora da vmsa arquitectos, âmbito em que recebeu 7 prémios e outras distinções, nomeadamente o Prémio da União Europeia para o Património Cultural na Categoria de Conservação Europa Nostra Award 2013. A sua área de acção centra-se no Património e na Arquitectura, na reabilitação de edifícios de valor patrimonial, e desenvolve investigação com ênfase nos valores culturais do património edificado. Desenvolve atividade de investigação integrada no CHAM-SHLI, FCSH/UNL, sendo coordenadora da secção de Arquitectura no projecto "Revistas de ideias e cultura do século XX" desde 2017. É investigadora associada no CHAIA e no IHC-CEHCi, na Universidade de Évora.

Susana Gómez Martínez licenciou-se em Geografia e História pela Universidad Complutense de Madrid em 1990 e obteve o título de Doutor em 2004 pela mesma Universidade. Enquanto estudante estagiou em estações arqueológicas de época medieval de Espanha, França, Israel e Portugal. Em 1992 obteve uma bolsa de investigação do Ministério dos Negócios Estrangeiros Português e desde esse ano é investigadora do Campo Arqueológico de Mértola. Entre 1997 e 2000, foi bolsista de doutoramento da FCT e, em 2007-2008, bolsista de pós-doutoramento do projeto europeu «MERCATOR – Route des Merchands, Ville des Marchés en Méditerranée». Entre 2008 e 2009, foi bolsista de pós-doutoramento da FCT, bolsa que interrompeu em 2009 para assumir um contrato de investigação do Programa Ciência 2008 da FCT na Universidade de Coimbra no âmbito do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), que concluiu em setembro de 2014. Entre 2009 e 2014 foi professora auxiliar convidada nas Universidades do Algarve, Évora, Lisboa e Huelva (Espanha). Desde 2019 é professora auxiliar da Universidade de Évora onde leciona disciplinas na área da arqueologia em cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento. Já orientou mais de 10 teses de mestrado e uma de doutoramento. É investigadora integrada do CEAACP – Pólo do Campo Arqueológico de Mértola e colabora com outros Centros de Investigação de Portugal e Espanha, nomeadamente com o CIDEHUS e o Laboratório Hércules. É autora de mais de 150 títulos, editora de 14 monografias e da revista *Arqueologia Medieval*. É membro da Comissão Editorial Internacional de várias revistas em Portugal e Espanha. Participa em diversos projetos de investigação, destacando-se o Projeto Estratégico do CEAACP, no âmbito do qual coordena o Grupo de Estudo da Cerâmica Islâmica do Gharb al-Andalus (CIGA); “Alcáçova de Mértola: buildings, space and function from Late Antiquity to the

Christian Reconquist” e “Reassessment of European mitochondrial DNA diversity: present and past distributions of female lineages”. Participou/coordenou vários projetos de valorização do património destacando-se “Projecto Integrado de Valorização do Património de Mértola” e “Espaço de Memória – Tempo de Futuro” financiados pelo INALENTEJO (2010-2014); e “DiscoverIslamic Art” financiado pelo programa Euromed (2005-2007). Tem uma intensa atividade museográfica e é autora das exposições itinerantes “Os signos do quotidiano” e “Nos extremos do al-Andalus. Mértola e o Guadiana. At the furthest point of al-Andalus. Mértola and the Guadiana”. É membro da Direção do Campo Arqueológico de Mértola, Vocal de Relaciones Públicas da Junta Directiva della Asociación Española de Arqueología Medieval e Vice-presidente do Comité Científico da Association Internationale pour l'Etude des Céramiques Médiévales et Modernes en Méditerranée (AIECM3).

Telmo Lopes é docente no Instituto Politécnico de Portalegre, no departamento de Artes, Design e Animação. É doutorando em História de Arte pela Universidade de Évora e mestrado pela Universidade de Barcelona em Desenho Urbano. A sua carreira de investigação começou no centro de investigação CERPólis da Universidade de Barcelona, com os estudos avançados de DEA. Licenciou-se em 2002 em Artes Visuais pela Universidade de Évora, com bolsa de mérito. Previamente frequentou o curso de música na mesma universidade e começou inicialmente a trabalhar como docente na Universidade de Évora no departamento de Artes Visuais. Ao longo dos últimos 20 anos manteve uma atividade contínua de produção criativa e literária, e lecionou também no ensino secundário e profissional diversas disciplinas das áreas de Artes Visuais e Música. (<https://orcid.org/0000-0002-0417-6359>)

Tiago Trindade Cruz (1985) é arquiteto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (Mestrado Integrado, 2010) e mestre em Património Virtual pela Universidade de Alicante (2020). Com uma bolsa FCT e com acolhimento na unidade I&D CITCEM, concluiu o doutoramento em Estudos do Património, especialização em História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2022). Foi aluno de intercâmbio na Universidade Roma TRE e na Universidade Rey Juan Carlos em Madrid. Tem experiência profissional em gabinetes de arquitectura e na coordenação e implementação de soluções tecnológicas em centros interpretativos e espaços museológicos, nomeadamente enquanto trabalhou na GEMA – Digital and Technology Agency. Participou em conferências e reuniões internacionais, nomeadamente iLRN (EUA, 2018), DRHA (Malta, 2018) e CHNT 24 (Áustria, 2019). Desde 2022 que colabora no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU-FAUP) com o grupo de investigação Património da Arquitectura da Cidade e do Território (PACT).

