



Antologia de Ensaios

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes

VI – Seminário de investigação, ensino e difusão

Antologia de Ensaios

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

Comissão Científica

Ana Barata (Biblioteca de Arte – FCG)
Ana Cristina Sousa (CITCEM/FLUP)
Bruno Marques (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)
Carolina Pescatori (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)
Emília Ferreira (MNAC; IHA/FCSH/NOVA)
Margarida Brito Alves (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)
Lúcia Rosas (CITCEM/FLUP)
Maria Fernanda Derntl (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)
Maria Leonor Botelho (CITCEM/FLUP)
María Teresa Perez Cano (HUM700/US)
Miguel Reimão Costa (CEAACP/UAlg)
Paula André (DINÂMIA'CET-ISCITE / Iscte- Instituto Universitário de Lisboa)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UE)
Rodrigo de Faria (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)
Sofia Aleixo (CHAIA/UE)

Coordenação editorial

Paula André (DINÂMIA'CET-ISCITE / Iscte-Instituto Universitário de Lisboa)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UE)
Margarida Brito Alves (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)
Miguel Reimão Costa (CEAACP/UAlg)
Maria Leonor Botelho (CITCEM/FLUP)
María Teresa Perez Cano (HUM700/US)
Rodrigo de Faria (GPHUC-PPGFAU-UnB/CNPq)

Apoio técnico e difusão

Mariana Leite Braga (DINÂMIA'CET-ISCITE)

Edição

DINÂMIA'CET-ISCITE
Outubro de 2020

ISBN

978-989-781-348-1

Fotografia na capa

Centro Histórico do Porto, Tiago Cruz, 2019-08-10

Índice

p. 1

Por um conhecimento libertador!

Paula André
Paulo Simões Rodrigues
Margarida Brito Alves
Miguel Reimão Costa
Maria Leonor Botelho
María Teresa Perez Cano
Rodrigo de Faria

p. 2

Casas dentro de casas – processo histórico de transformação da propriedade em tecidos consolidados

Ana Costa Rosado
Miguel Reimão Costa

p. 24

Identidade do Lugar, o caso da Colónia Agrícola de Pegões

Daniel Nunes
Sofia Aleixo

p. 39

Dinâmicas urbanas: a indústria na transformação da paisagem ribeirinha do Porto

Ana Isabel Lino
Lúcia Rosas

p. 51

Planejamento e Cidade Média no Brasil: questões urbano-regionais na década de 1970

Orlando Vinicius Rangel Nunes
Rodrigo Santos de Faria

p. 66

O Centro de Brasília: permanências e transformações da monofuncionalidade modernista no Setor Comercial Sul

Erika Castanheira Quintans
Carolina Pescatori Candido da Silva

p. 87

O Processo do Projecto do Mosteiro de Santa Maria do Mar: do “guião” à “realização do filme”

Hugo Casanova
Paula André

p. 117

Viagens do arquiteto João de Almeida (1927-2020) por França e Suíça Alemã: partilha, influência e património do olhar

Ana Rita Pereira

Paula André

p. 135

Artigos de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) na imprensa e revistas da espacialidade (1963-2000): do atlas teórico-crítico à proposta de um arquivo dos desenhos de arquitectura

Margarida Marino Ucha

Paula André

p. 163

Comunicação e difusão da arquitetura: As revistas de arquitetura do início do século XX em Portugal

Patrícia Salomé Faustino

Sofia Aleixo

p. 178

A prática social do arquitecto na habitação económica na década de 1920 e a sua divulgação n’A *Architectura Portuguesa*

António Brancas

Sofia Aleixo

p. 191

Laboratório da educação para o património. Ensaio.1

Cátia Raquel de Sousa Oliveira

Maria Leonor Botelho

p. 203

A chaminé tradicional no Sul de Portugal: contributo para uma história da arquitetura do Algarve

Lydia Santos

Miguel Reimão Costa

p. 223

Los usos del siglo XX a través del patrimonio contemporáneo de Sevilla (1925-1975). Reconocimiento de los valores patrimoniales de uso desde una aproximación urbana

Juan Andrés Rodríguez Lora

Daniel Navas-Carrillo

María-Teresa Pérez-Cano

p. 241

O patrimônio de Brasília além do Plano Piloto

Daniela Pereira Barbosa

Maria Fernanda Derntl

p. 255

Fitas adesivas no Desenho. Reflexões sobre conservação e valorização artístico-patrimonial

Ana Cristina Machado

Teresa Ferreira

Paulo Simões Rodrigues

Eduarda Vieira

German de la Fuente

p. 263

Bancos, fontes e colunas de iluminação: estudo das formas no mobiliário urbano produzido em ferro fundido

Diana Felícia

Ana Cristina Sousa

p. 281

O Percurso e as Influências de Francisco Brennand: Contributos para uma Genealogia da sua Imaginação

Tiago Gouveia Mariano

Paulo Simões Rodrigues

p. 295

A criatividade como processo do consciente e subconsciente na Arte. A Barrística como caso de estudo

Paulo Tiago Cabeça

Paulo Simões Rodrigues

Mariana Carolo

p. 308

Siluetas de Ana Mendieta: espaços íntimos

Iriê Salomão

Bruno Marques

p. 322

A Forma Artística: Do Vazio Mínimo para a Luz Total

Miguel Meruje

Margarida Acciaiuoli

p. 338

Notas curriculares

Por um conhecimento libertador!

Numa articulação entre o Iscte-Instituto Universitário de Lisboa (DINÂMIA'CET-ISCTE), a Universidade de Évora (CHAIA), a FCSH-Universidade NOVA de Lisboa (IHA), a Universidade do Algarve (CEAACP), a Universidade do Porto (CITCEM), a Universidad de Sevilla (HUM700) e a Universidade de Brasília (GPHUC-FAU-UnB/CNPq) a Antologia de Ensaio do Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes (VI Seminário de Investigação, Ensino e Difusão), reúne ensaios de investigações (Dissertações de Mestrado e Teses de Doutoramento em curso ou terminadas) das Universidades, Departamentos e Centros de Investigação envolvidos e centradas nas áreas das dinâmicas urbanas, do património e das artes. Em contexto pandémico (COVID 19) e segundo o “optimista trágico” Boaventura Sousa Santos em tempo da “cruel pedagogia do vírus” (2020), investigando digitalmente, teletrabalhando, e suspensos de uma vacina numa tensão geográfica, acreditamos no conhecimento enquanto objectivação dos desafios globais, arma de cidadania, ferramenta para dar oportunidade ao planeta e para repensar o nosso papel nele tal como pedia Miguel Delibes no seu discurso “El sentido del progreso desde mi obra” (1975). A cidade enquanto complexo palco do espaço-tempo das dinâmicas urbanas, a reabilitação enquanto reinvenção do tecido urbano, o património enquanto herança e ressonância das identidades, a viagem enquanto arca do olhar e a arte enquanto recriação de futuros imaginários encontram-se explorados nos textos da Antologia, na crença de um conhecimento libertador.

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

Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/Universidade de Évora)

Margarida Brito Alves (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Miguel Reimão Costa (CEAACP/Universidade do Algarve)

Maria Leonor Botelho (CITCEM/Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

María Teresa Perez Cano (HUM700/Universidad Sevilla)

Rodrigo de Faria (GPHUC-PPGFAU-Universidade de Brasília/CNPq)

Casas dentro de casas – processo histórico de transformação da propriedade em tecidos consolidados

Ana Costa Rosado

CEAACP/Universidad de Sevilla

ana.costa.rosado@gmail.com

Miguel Reimão Costa

CEAACP/Universidade do Algarve

mrcosta@ualg.pt

Resumo

O presente artigo incide sobre as transformações da delimitação de propriedade, dentro de edifícios já consolidados, através do estudo de alguns casos no Alentejo. Em tecidos urbanos consolidados, como é o caso dos centros históricos da maioria das cidades portuguesas, os processos de divisão ou ampliação da propriedade estão constrangidos pela malha edificada densa, sem vazios para ocupar com nova construção, e pelo parcelário antigo, bem definido e consolidado. No entanto, estas limitações não constituíram impedimento para a divisão e ampliação de casas, ao longo dos séculos. As habitações em centros históricos foram, e são ainda, compartimentadas de modo a permitir o alojamento de novos núcleos familiares, sendo essas compartimentações frequentemente revertidas quando se procurava a expansão da área doméstica. Estes processos são muito fluidos, orgânicos e diretamente relacionados com o modelo familiar do Sul da península Ibérica, traduzindo a alteração sucessiva dos núcleos familiares. As marcas destas transformações no edificado são visíveis na maioria das casas dos centros históricos, através de vãos encerrados, paredes tabicadas e da ocupação de parte de parcelas vizinhas. Neste artigo, exemplificam-se algumas destas transformações, através do estudo de três conjuntos habitacionais das cidades de Estremoz, Borba e Mértola, no Alentejo Interior. A investigação foi realizada com base em levantamentos arquitetónicos e fotográficos exaustivos dos casos de estudo, acompanhados pelo registo das memórias dos ocupantes e/ou de outros habitantes e, sempre que possível, por informação dos imóveis obtida nos arquivos históricos. Deste modo, a abordagem privilegia a análise dos conjuntos edificados que chegaram aos dias de hoje, que adquire importância, não apenas para a interpretação da transformação histórico-cultural da arquitetura da habitação, mas também, enquanto contributo para a reconstituição regressiva dos modelos de organização da habitação e da estrutura predial mais elementares que estiveram na génese da estrutura urbana.

Palavras-chave

Arquitetura tradicional, aglutinação, parcelamento, vão encerrados, Alentejo

Introdução

“Casas nobres compostas de quatro casas baixas e onze altas que todas se acham [enconjuradas?] umas com as outras (...) e porquanto o senhorio alargou estas casas e incorporou nelas outras livres que tudo se acha confuso.”

Livro dos Tombos dos Bens do Concelho desta Notável Vila de Estremoz, Arquivo Municipal de Estremoz, cota D/3-1746-1761, fl. 143.

Nos tecidos urbanos compactos, como são os dos centros das cidades e vilas alentejanas, a ideia estanque de parcela, ou lote, esbate-se com facilidade. Para este senhorio de meados do século XVIII, o propósito (ou necessidade) de aumentar a sua casa não foi inviabilizado pela delimitação parcelar: ao encontrar livres algumas divisões de uma propriedade vizinha, comprou-as e estabeleceu a ligação física com aquelas que já possuía. Naturalmente que o resultado dessa operação foi uma casa geometricamente confusa, afastando-se progressivamente da ideia de parcela regular e pré-delimitada. Mas esta dimensão confusa e irregular está longe de ser excecional. De seguida, apresentaremos três casos que ilustram um processo idêntico de ampliação, através da aglutinação de propriedades diferentes. Mais ainda, mostram também, em sentido inverso, o que ocorre quando uma casa grande deixa de ser necessária ou útil e se volta a compartimentar conforme a necessidade dos moradores.

Os casos estudados encontram-se em cidades do Alentejo interior, aproximadamente alinhadas longitudinalmente, e por isso com contextos territoriais de aspetos similares. Falamos de Estremoz e Borba, no Alentejo Central (distrito de Évora), e de Mértola, no extremo sul da região (distrito de Beja). Partilham uma situação de proximidade à fronteira que influenciou o seu desenvolvimento urbano e construtivo. Representam, simultaneamente, diferentes latitudes da região, com diversidade paisagística e cultural que imprimem variações e especificidades ao tronco comum da arquitetura vernácula alentejana. Todos resultaram de processos de transformação parcelar do conjunto edificado, correspondendo a três situações de conservação e ocupação distintas: edifício abandonado; edifício ocupado por uma família; e edifício ocupado por várias famílias.

Casa na Rua da Cadeia - Estremoz

O primeiro caso de estudo encontra-se no Castelo da cidade de Estremoz, e compreende quase a totalidade do quarteirão situado nas traseiras da Igreja Matriz, Igreja de Santa Maria (fig. 1). É delimitado pelas Ruas de Santa Isabel/ da Cadeia, Rua de Santo Antoninho/ do Relógio e a Travessa de S. José. Atualmente, quase metade deste quarteirão se encontra vazio de construções, com as edificações a concentrarem-se nos extremos oriental e ocidental do quarteirão. A oeste, junto à Igreja Matriz, encontra-se um edifício de dois pisos, com janelas de cantarias manuelinas e grades de ferro que serviu como cadeia comarcã desde, provavelmente, 1520¹ até meados do século XX².

¹ ESPANCA, Túlio - **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, VIII, Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas**. Lisboa: Academia das Belas-Artes, 1978. p. 103.

² Alguns habitantes entrevistados ainda guardam memória da presença de prisioneiros na Cadeia no início dos anos 60 do século XX.

Na ponta leste situa-se um complexo edificado, com vários edifícios adossados, denunciados pelas diferentes coberturas – oito, no total – que atualmente revestem o conjunto.



Figura 1 - Localização do caso de estudo no bairro. Planta térrea sobre fotografia aérea. Elaborado pela autora.

A pouca densidade construtiva do bairro, considerando que se situa no centro nevrálgico da cidade de Estremoz, a escassos metros da Torre de Menagem e do antigo Paço Real, é explicada pela explosão do Paio da Pólvora, de 1698, que causou danos em grande parte das construções do Castelo³ e acelerou um êxodo da população em direção aos bairros exteriores à cidadela. É muito provável que todo o bairro estivesse construído, mesmo considerando alguma superfície ocupada por quintais. Esta hipótese é confirmada pelos portais de cantaria embutidos nos muros que delimitam o bairro, e que serviriam de acesso a anteriores residências (fig. 2) e pelo facto da cota altimétrica dos quintais ser bastante superior à das ruas vizinhas, parecendo indiciar a existência de escombros abaixo do chão (fig. 3). No *Livro dos Tombos dos Bens do Concelho desta Notável Vila de Estremoz*, encontra-se referência às “Casas arruinadas na rua detrás de Sta. Maria [...] confronta com os costados da cadeia publica [...]”⁴. O mesmo se aplica ao bairro imediatamente a sul, atualmente sem qualquer

³ Prior Fr. Fernando Roberto de Gouveia, “Memórias Paroquiais da Freguesia de Santo André” in COSTA, Mário Alberto Nunes - **Estremoz e o seu concelho nas Memórias Paroquiais de 1758**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1961. p. 137.

⁴ “Casas arruinadas na rua detrás de Sta. Maria de Gonçalves Xavier de Alcáçova – Umas casas arruinadas que estão [?] dos quais é parte foreira ao concelho. Confronta com os costados da cadeia pública e tem da dita cadeia até à rua 7 varas e 3 quartas e de frente pela rua abaixo 6 varas e meia [...]”. **Livro dos Tombos dos Bens do Concelho desta Notável Vila de Estremoz**, Arquivo Municipal de Estremoz, cota D/3-1746-1761. fl. 185.

edificação, que mostram, nos seus muros, peças trabalhadas em mármore, portais e estruturas de suporte de alpendres⁵.



Figura 2 – Pórticos marmóreos embutidos no muro de delimitação do quintal. Pórtico ogival de fisionomia medieval (dir.) e arranque de pórtico manuelino (esq.). As peças em mármore são frequentemente removidas e transladados a outros locais. Elaborado pela autora.



Figura 3 – Vista do quintal para a Rua da Cadeia, coincidindo o nível de pavimento do quintal com o primeiro andar das habitações fronteiras. À esquerda, edifício da antiga cadeia. Elaborado pela autora.

⁵ ESPANCA, Túlio - **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, VIII, Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas**. Lisboa: Academia das Belas-Artes, 1978. p. 198.

O conjunto edificado em estudo é um exemplo de arquitetura vernácula, com muitas das características construtivas encontradas nos bairros altaneiros estremocenses. Ainda que não se encontre, dentro destes conjuntos, um edifício excecional, não significa que não tenha uma riqueza patrimonial extraordinária. O edifício principal tem entrada para a Rua da Rainha Santa Isabel/ da Cadeia, n^{os} 2-10, e é composto por dois pisos. Deixemos que Túlio Espanca o descreva: “Casa de feição quinhentista, cunhais de mármore aparelhado, com janelas altas, de peito e portal gótico, parcialmente obstruído e decorado por ábacos relevados. Tem frente para a Travessa de S. José, de prospecto curioso, fora da vertical, com chaminé alta, de prumada e janelinha gótica. [...] Nº 10 – Portão ancho, de jambas chanfradas, também marmóreas e de carácter quinhentista.”⁶ O cunhal, chanfrado até à altura aproximada de 2m, dá lugar a uma pilastra ao nível do primeiro andar. A fachada remata em beirado simples sobre cimalha (fig. 4).

No alçado lateral, a degradação dos revestimentos permite identificar aparelhos de mármore chanfrado na cantaria da porta, correspondente ao nº 3, e os paramentos em alvenaria de pedra e tijolo combinados. Neste alçado, a cobertura termina em beirado duplo (fig. 5). A tardoz da fachada principal, na Rua de Santo Antoninho, encontra-se a terceira fachada, com a mesma altura que o muro circundante da propriedade. É muito simples, com duas portas sem cantaria, beirado simples assente diretamente na parede e cunhal com arranque em pedra mármore e rematado por um elemento piramidal em jeito de contraforte. A aparência singela desta fachada esconde um dos mais interessantes elementos do conjunto: a porta abre para uma casa, independente na atualidade, com dois compartimentos. O primeiro, retangular e mais profundo que largo, recebe a chaminé de fumo na parede confinante com o quintal. O segundo, em elevado estado de degradação, é coberto com parte de uma abóbada de arestas, de planta originalmente quadrangular, que se encontra interrompida por uma parede adicionada a dois terços do compartimento. Esta abóbada, que arranca sobre mísulas (fig. 6), suporta um terraço ladrilhado, a única cobertura plana do conjunto. O processo de transformação da abóbada e a integração da parede que a interrompe são, de momento, pouco claros.

⁶ ESPANCA, Túlio - **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, VIII, Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas**. Lisboa: Academia das Belas-Artes 1978. p. 198.



Figura 4 – Sentido horário: Fachada principal, fachada lateral, pórtico ogival nº6, portal manuelino fechado, portal marmóreo chanfrado nº 10. Elaborado pela autora.



Figura 5 – Sentido horário: Cunhal entre a Tv. de S. José e Rua do Relógio, porta em mármore chanfrado nº 3, beirado e chaminé do alçado lateral. Elaborado pela autora.

O abandono do edifício há já vários anos e a ausência de testemunhos de moradores contribuem para tornar mais complexa a interpretação da complicada teia de alterações espaciais sofridas pelo imóvel. A planta (fig. 7) mostra-nos a atual compartimentação do espaço, em oito moradias diferentes. Mas, como mostram os vãos entaipados, abundantes tanto no rés-do-chão como no primeiro andar, todos os compartimentos do

edifício poderiam ter estado virtualmente conectados numa única residência. Sem poder recorrer a testemunhos ou à arqueologia da arquitetura para estabelecer uma linha evolutiva, resta-nos descrever a situação presente, provavelmente correspondente ao período de menor esplendor do conjunto, quando foi usado para albergar o maior número de unidades familiares, de baixos rendimentos. O mau estado de conservação do imóvel impediu a recolha de registos fotográficos de qualidade.



Figura 6 – Abóbada e mísulas, casa no nº1. Elaborado pela autora.



Figura 7 – Planta do imóvel. Elaborado pela autora.

A partir da porta nº 2 (Fig. 7, azul), com cantarias rectas de 22cm de espessura (1 palmo) acede-se a uma escada de tiro com degraus em mármore. À direita, uma divisão com porta para a rua foi dividida por um tabique de pouca altura para instalação de uma casa de banho no interior. No primeiro andar, o salão posterior ao patamar da escada também foi compartimentado por um tabique, para criação de um corredor. A partir deste corredor acede-se ao quarto lateral ao salão, também na fachada principal, e a um espaço de distribuição que leva à cozinha, a tardoz, com abertura para a fachada lateral. O salão tem duas janelas de peitoril, ambas com conversadeiras (ou namoradeiras). O pavimento é de tijoleira pintada a almagre. Sobre o lance de escada, encontra-se um compartimento alto, com vários níveis dispostos em patamares altos, semelhante às prateleiras encontradas em casas nobres. A porta para o quarto vizinho é um vão amplo, de lintel arqueado, parcialmente reduzido na atualidade. O quarto tem uma janela de peitoril na fachada e, em cada uma das outras três paredes, um nicho. Ao lado da porta encontra-se um nicho pouco profundo com prateleira; na parede fronteira à porta um nicho de Santo, com relevo; e na parede contrária à fachada, um vão entaipado com aproximadamente 2m de altura onde são visíveis as ombreiras da abertura antes existente.



Figura 8 – Interiores do nº2. Detalhes quartos e cozinha. Elaborado pela autora.

A porta que liga o salão ao interior da casa tem também emolduramento a gesso, e o vão de acesso à cozinha aparenta ser em tijolo, com ombreiras e lintel chanfrados. Na cozinha, de frente à entrada, encontra-se uma enorme chaminé de fumeiro, rematada por três mísulas, ligadas por arcos, que sustentam o arranque da cobertura. Ao lado desta, abre-se para a fachada lateral uma janela de peitoril, com lintel arqueado e conversadeiras em mármore. Ao contrário das anteriores divisões, não foram instalados tetos falsos na cozinha pelo que é visível a estrutura de madres e barrotes de madeira sobre os quais assentam ladrilhos cerâmicos. A cozinha apresenta dois nichos embutidos nas paredes, usados para arrumação, sendo que o que se encontra fronteiro à chaminé mostra um emolduramento decorativo ao redor dos nichos e prateleira. A cozinha liga a um outro compartimento a tardoz através de uma pequena abertura, aparentemente em tijolo, de lintel arqueado e lintel e ombreiras chanfradas. Este quarto tem também uma pequena janela de peitoril com conversadeiras marmóreas. Todos os pavimentos do piso superior são em ladrilho retangular pintado de almagre.



Figura 9 – Interiores do nº4. Elaborado pela autora.

Nos baixos, entrando pelo nº 4, encontram-se duas divisões paralelas à rua, separadas por uma parede mestra. A segunda, com janela de peitoril para a rua num vão muito alterado, tem abóbada de berço e dois arcos entaipados na parede do fundo. Nas divisões interiores situam-se os mais curiosos elementos deste conjunto: três arcos ogivais de grandes dimensões – altura do pé-direito da casa, aproximadamente 2,50 m e bases de 2 e 3,30 m. Apenas um dos menores está aberto; o maior está entaipado, atrás de um dos menores foi instalada uma lareira. São chanfrados, muito provavelmente em

tijolo à semelhança do que se encontra na Rua do Arco de Santarém nº14 (fig. 10). A este compartimento rodeados de arcos, seguem-se outras duas divisões, a última das quais coberta por abobadilha de flecha baixa.

Por fim, a casa com acesso pelo nº 6 consiste num só compartimento, dividido a meio por um tabique fino. É coberta por abobada de berço, congénere à da sala do nº4 e com a qual estaria ligada através de arcos. A única infra-estrutura é uma pia de despejo localizada à entrada.

A estrutura de habitação fragmentada descrita, com divisões muito irregulares, denota claramente um conjunto significativo de alterações àquele que seria o estado original do edifício. Não sendo possível reconstituir com certeza qual foi o processo de transformação deste conjunto, é plausível conjecturar que, num determinado momento, o complexo tenha constituído uma única casa erudita. Alguns elementos dão importantes indicações neste sentido: a clara presença de uma cozinha principal, provavelmente a única antes da compartimentação em várias habitações mais pequenas; a posição central da sala com arcadas, parecendo indiciar um salão central ou um espaço de distribuição; ou o alinhamento regular das janelas da fachada principal. Estes elementos construtivos, como a lareira e a sua decoração particular ou a presença das conversadeiras, apontam para uma cronologia moderna, podendo especular-se que seria então que o conjunto se apresentava unificado numa única residência.



Fig. 10 – Arco chanfrado em tijolo na Rua do Arco de Santarém, nº14. Elaborado pela autora.

Casa na Rua de Montes Claros – Borba

Em Borba, na antiga Rua da Corredora, localiza-se um complexo de casas que foi possível reconstituir graças à memória dos ocupantes, moradores no imóvel há cinco gerações e responsáveis pelas alterações ocorridas durante todo o século XX. Também foi encontrada documentação de arquivo complementar que converte este conjunto num interessante caso de estudo, onde é possível interpretar as transformações no edifício, a partir das necessidades dos núcleos familiares que o habitam.



Figura 11 - Localização do caso de estudo no bairro. Planta térrea sobre fotografia aérea. Elaborado pela autora.

Começamos com uma escritura da conservatória de Borba de 1916⁷: “[...] pelo primeiro outorgante, vendedor, foi dito: É senhor e possuidor do prédio seguinte: uma morada de casas que se compõe d’altos, baixos, adega, quintais e poço, situados na rua da Corredoura com porta para o Monturo Alto [...]”. Hoje já não existe adega, nem é perceptível o poço. Mais ainda, nos quintais existiram fornos de pão, hoje também destruídos. Em qualquer caso, foi possível reconstituir a planta anterior aos anos 1960, retirando as obras efetuadas no último meio século (fig. 12 e 13).

A adega de vinho situava-se no atual nº 9, de planta retangular, disposta em profundidade, coberta com abóbada de berço, com ligação a uma cozinha com lareira de

⁷ Conservatória de Borba, CNB, livro 10, 1916, notário Inácio Manuel de Salles, fl. 47 - Escritura de venda de prédio foreiro e vendido pela quantia de mil escudos. “[...] em primeiro lugar como vendedor Joaquim Maria da Silveira e Costa, solteiro, e um segundo lugar como comprador José Francisco de Deus, casado, ambos os outorgantes [...], maiores, [...], proprietários, residentes em Borba e mesmo reconhecido pelos próprios e dos mesmos testemunhos, dou fé: [...] pelo primeiro outorgante, vendedor, foi dito: É senhor e possuidor do prédio seguinte: uma morada de casas que se compõe d’altos, baixos, adega, quintais e poço, situados na rua da Corredoura com porta para o Monturo Alto, freguesia Matriz desta vila, que confina do nascente e norte com o Monturo Alto, poente com a Rua da Corredoura e sul prédio dos herdeiros de João José Ramos; uma porta deste prédio é foreira em dois escudos mensais à Mizericórdia de Vila Viçosa [...]”. Conservatória de Vila Viçosa, livro B9, nº3579. fl. 191v.

fumeiro. Tanto a cozinha como a casa de entrada tinham passagem para um quintal onde se encontra o poço. Ao lado da adega existiu uma venda associada a esta, que foi encerrada antes ainda dos anos 50. A tardoz, de serventia à casa no andar nobre, existia uma adega de azeite ou de vinagre, denominada *casa dos potes*, em que se armazenariam estes víveres em potes cerâmicos, com dimensões inferiores às talhas do vinho. É bastante provável que esta “morada de casas” tivesse sido formada, ao longo do tempo, por aglutinação de várias parcelas estreitas, de geometria pelas paredes mestras longitudinais dispostas no interior do edifício, e resultando na presença de dois lanços de escadas, um próximo à adega de vinho e outro na extrema da propriedade. A escadaria central, paralela ao sentido da rua, poderia ser antes acessível pela cozinha, já que é aí visível um vão, atualmente entaipado. Pelo lado da Rua Monturo Alto, existiam cavalariças e edifícios de apoio, como palheiros e um forno de pão. A partir daí nascia uma arcada de abóbadas que ladeava o quintal (fig. 14).

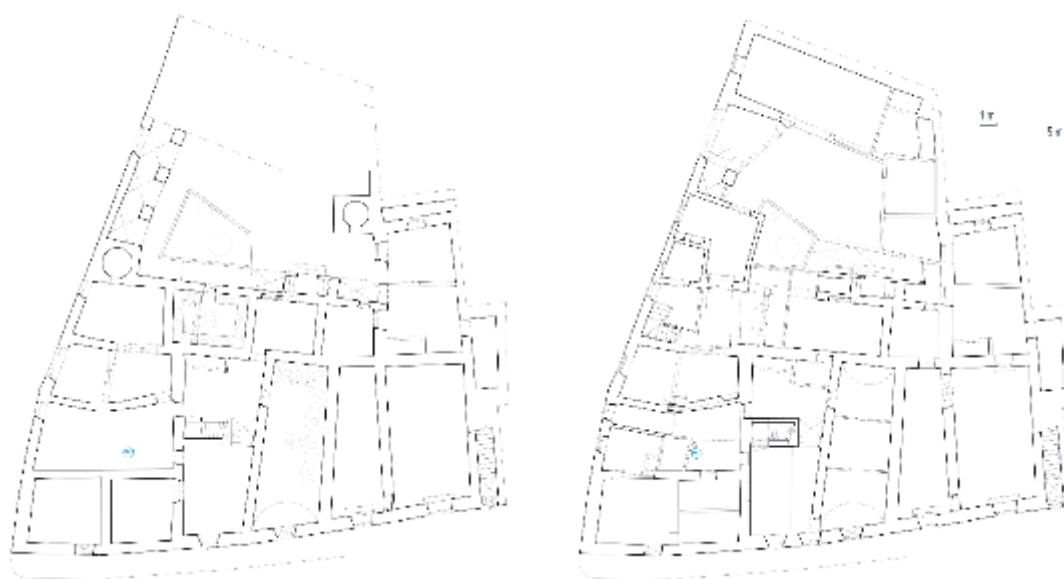


Figura 12 – Rés-do-chão: reconstituição antes de 1960 e estado atual. Elaborado pela autora.



Figura 13 – Primeiro andar: reconstituição antes de 1960 e estado atual. Elaborado pela autora.

A primeira alteração conhecida do imóvel ocorre em meados dos anos 50, quando duas irmãs (netas do comprador de 1916) dividem a casa em duas partes, continuando a usar o quintal como zona comum. Os baixos perdem a sua vocação produtiva e de arrecadação, sendo convertidos em habitações para alugar, com alteração nos acessos às escadas. As cavalariças na rua lateral são transformadas em garagens e o antigo palheiro é também convertido em habitação, primeiro para alugar, e posteriormente para abrigar as novas gerações da família. Numa fase subsequente essa casa expandiu-se e ocupou a antiga casa dos potes e garagens (fig. 12), passando a casa original a albergar três núcleos autónomos.



Figura 14 – Fachada principal e arcos no quintal. Elaborado pela autora.

No piso nobre, o parcelamento é acompanhado pela introdução de casas de banho, inexistentes até aos anos 60 e, num dos casos, pela alteração da circulação com introdução de um corredor. A organização da habitação assentava nas ligações diretas entre compartimentos: os salões fronteiros, com janelas de sacada, e os compartimentos a tardoz, cozinhas e pequenas salinhas. Outras pequenas alterações de circulação, abertura e encerramento de portas ou mudanças das escadas de acesso aos sótãos, serão constantes até ao fim do século XX.



Figura 15 – Interiores. Elaborado pela autora.

Outras alterações, cada vez mais frequentes nos aglomerados da região, afastam o edifício da imagem da arquitetura vernácula, como sejam: a conversão da prateira sobre o lance de escada no extremo da propriedade (nº15), de degraus muito altos, em escada de acesso ao sótão, com supressão do acesso a partir da cozinha; e a demolição de uma das chaminés de fumo, substituída por uma chaminé de menores dimensões. O sótão, que funciona agora essencialmente como espaço de arrumos, indicia uma ocupação distinta, provavelmente ainda anterior a 1916, nas pinturas murais com motivos florais (fig. 16), que são idênticos aos que se podem encontrar nos salões da casa com acesso

pelo nº15. As pinturas murais, tanto com motivos florais ou vegetalistas como alguns mais elaborados com motivos astronómicos⁸, generalizaram-se em Borba a partir do final do século XVIII⁹.



Figura 16 – Pinturas murais. Elaborado pela autora.

Tal como mencionado para o caso anterior, não é possível reconstituir com certeza o estado original do conjunto edificado, considerando a complexa teia de alterações a que foi sujeito ao longo do tempo. De qualquer modo, os elementos construtivos oferecem indicações preciosas sobre algumas dessas transformações. Podemos conjecturar duas fases na história do edifício. Uma primeira, anterior ao século XVIII, em que uma casa erudita é composta a partir da aglutinação de várias parcelas, registadas nas paredes-mestras perpendiculares à rua com espaçamentos regulares de 3,5/4m de média¹⁰. No século XVIII, o conjunto deverá ter sofrido uma campanha de unificação, denunciada

⁸ SIMÕES, João Miguel - **Borba - Património da Vila Branca**. Lisboa: Colibri, 2007. p. 24.

⁹ SIMÕES, João Miguel - **Borba - Património da Vila Branca**. Lisboa: Colibri, 2007. p. 232. Usados provavelmente com frequência nas casas nobres nestas datas e disseminados na habitação “de classe média” durante o século XIX (casa do vitivinicultor). Cf. ROSADO, Ana Costa, Miguel Reimão Costa – **A transformação da casa vitivinícola de Borba entre os séculos XVII e XIX**. Antologia de ensaios - Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes – V Seminário. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL, 2019. p. 43-60. Não se encontraram paralelos nas localidades vizinhas a Borba.

¹⁰ Medidas interiores das divisões do rés-do-chão com acesso pela Rua Montes Claros.

pela regularização da fachada, que, embora mantendo um plano irregular curvilíneo (resultante da combinação de várias parcelas), se torna uniforme no estilo e disposição dos vãos. Correspondem a duas janelas de sacada centrais ladeadas por duas janelas de peitoril, em ambos lados, em mármore com estilo clássico, mas com espaçamento irregular. É esta casa única constituída no século XVIII¹¹ que chega ao século XX e é comprada em 1916. A partir de então, voltou a ser progressivamente compartimentada, mas com linhas de divisão em nada relacionáveis com as antigas parcelas estreitas da primeira fase.

Casas no alto da Vila Velha – Mértola

Nas cotas altas da vila velha de Mértola, junto à antiga Porta do Buraco (acesso poente), encontra-se um quarteirão emblemático dos processos de aglutinação da habitação construída, com linhas de parcelas muito quebradas, num desenho enfatizado pela irregularidade do declive do terreno. O quarteirão é delimitado pela Rua Elias Garcia, a poente, a Travessa do Roncanito a norte e a Rua da Igreja a sul. Neste quarteirão coexistem habitações correntes de duas divisões, próximas da habitação mínima, e casas de influência erudita, de maior dimensão e complexidade. Grande parte das moradias deste quarteirão encontra-se hoje ocupada.



Figura 17 - Localização do caso de estudo no quarteirão. Planta térrea sobre fotografia aérea. Elaborado pela autora.

A zona alta da Vila Velha de Mértola foi tradicionalmente uma zona popular, ocupada por habitantes de baixo rendimento e albergando alguns ofícios manuais como ferrarias¹². A partir do advento do Liberalismo e, sobretudo, com a forte pressão demográfica sentida na zona Ribeirinha da Vila, de carácter mercantil, esta parte da zona alta é sujeita a grandes alterações, atraindo estratos da população de maiores rendimentos. A Porta do Buraco seria demolida no século XIX, em data incerta

¹¹ Ao estilo da casa do vitivinicultor. Cf. ROSADO, Ana Costa, Miguel Reimão Costa – **A transformação da casa vitivinícola de Borba entre os séculos XVII e XIX**. Antologia de ensaios - Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes – V Seminário. Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL, 2019.

¹² COSTA, Miguel Reimão (coord.), **Mértola – A Arquitectura da Vila e do Termo**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2016. p. 69.

posterior a 1867¹³, tornando a zona mais facilmente acessível (através de via exterior à muralha) e, também por isso, mais atrativa. Não é também de excluir a hipótese da eventual anterior alteração do tecido social ter constituído uma das condições favoráveis às alterações urbanísticas referidas. Estas alterações repercutem-se na morfologia das habitações transformadas, a partir de finais do século XIX, e da primeira metade do século XX, para albergar novos habitantes. Neste quarteirão, em concreto, as habitações nos n.ºs 6, 8 e 10 da Rua Elias Garcia mostram o que seria a possível configuração original das restantes parcelas, com a adaptação das casas ao declive do terreno, mediante degraus entre compartimentos e sobrados no aproveitamento do desnível da cobertura. Embora menos regulares que estas, todas as casas na metade norte do quarteirão são pequenas moradas com duas ou três divisões.



Figura 18 - Planta térrea do quarteirão, com destaque para as casas na Tv. do Roncanito nº5 e Rua Elias Garcia nº2. Elaborado pelo autor.

É no extremo Sul que se concentram as habitações eruditas, resultantes da composição de várias parcelas, apresentando semelhanças tipológicas, que as colocam dentro de mesmo período temporal. São casas de dois pisos (ao quais se junta um sótão na casa na Rua António José de Almeida nº 14) com lance de escada que termina invariavelmente num patamar ladeado de três portas (fig. 19). A circulação faz-se diretamente entre compartimentos contínuos e os exemplares de corredor existentes são já de remodelações do século XX.

¹³ COSTA, Miguel Reimão (coord.), **Mértola – A Arquitectura da Vila e do Termo**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2016. p. 125.



Figura 19 - Planta dos primeiros andares. Elaborado pelo autor.

As habitações populares são, se excetuarmos a habitação do nº4 da Rua Elias Garcia, casas de um só piso, beneficiando, por vezes, do declive do terreno para incorporação de sobrados. São geralmente compostas por duas divisões, dispostas em profundidade, definidas por paredes-mestras de alvenaria com aproximadamente 60 cm de espessura. Estas divisões aparecem também sub-compartimentadas com recurso a divisórias finas como tabiques. As lareiras das casas populares eram, em geral, pequenas, localizadas nos cantos das casas, adquirindo a designação local de chupão. Os elementos decorativos só pontualmente aparecem, como ocorre na Travessa do Roncanito nº5, em que duas pilheiras são decoradas com frisos em massa, semelhante ao caso estremocense (fig. 20). O sistema de composição de várias células, delimitadas por paredes-mestras, traduz a sua versatilidade na aglutinação de várias divisões, como ocorre na Travessa do Roncanito nº7.



Figura 20 – Interiores de casas eruditas. Elaborado pelo autor.



Figura 21 – Interiores de casas populares. Elaborado pelo autor.

Olhando com maior detalhe para a habitação situada no nº2 da Rua Elias Garcia, encontramos uma casa erudita, de fachada assimétrica com janelas de peito no rés-do-chão e sacadas no 1º andar. A porta situa-se sobre o eixo central e dois conjuntos de vãos aparecem à direita e um à esquerda. A caixa da escada é decorada com marmoreados e coberta por teto de madeira em saia e camisa (fig. 19). No patamar inferior, duas portas laterais conduzem a dois escritórios. No patamar superior abrem-se três portas que dão acesso a um quarto, à sala de jantar e à parte mais interior da casa, onde se localizam a sala de estar, um quarto interior, a cozinha e o acesso ao quintal, situado quase à cota do primeiro andar, organizado em redor do eirado da cisterna.



Figura 22 – Vista do castelo de Mértola desde o interior do quarteirão. Elaborado pelo autor.

De todos os casos analisados, é o de Mértola aquele em que a reversão das transformações é mais linear. Este facto talvez seja explicado por poder ser encontrado um momento claro em que as transformações mais substanciais têm início, já que as alterações se fazem implantando modelos de casa erudita identificados para finais do século XVIII/ século XIX, com poucas alterações à estrutura parcelária do quarteirão. São aglutinadas as parcelas onde se implantam as casas de maiores dimensões, mas a estrutura de paredes-mestras continua bem legível.

Considerações finais

Os processos de transformação descritos, com aglutinação e divisão sucessiva de parcelas, são transversais às diferentes subunidades estudadas, mostrando uma constância em toda a região e em praticamente todos os tipos de casa. Em tecidos urbanos compactos, como são os dos centros das cidades e vilas alentejanas, a ideia de parcela regular ou de lote esbate-se com facilidade. A densidade dos espaços

construídos e o processo histórico de transformação do tecido edificado validam uma outra unidade-base: a célula habitacional, um compartimento geralmente próximo ao quadrado, delimitado por paredes estruturais de alvenaria (com espessura próxima aos 60 cm); a que no Alentejo se chama (bastante apropriadamente para uma unidade mínima) “casa”.

As casas podem combinar-se de forma autónoma em relação àquele que constituía o parcelário original ou preexistente; bastando, para tal, que as casas vizinhas se encontrem livres para poderem ser incorporadas numa habitação contígua que se pretende ampliar. Com a mesma facilidade, se fecham vãos para dividir uma casa grande entre herdeiros, ou transformar em pequenas moradias para alugar ao maior número possível de inquilinos. Paralelamente à simples composição de lotes ou parcelas, isto significa que, em termos espaciais, a habitação deixa de coincidir com a ideia de parcelário ou loteamento regular pré-determinado¹⁴, tornando-se numa entidade de configuração mais fluida e adaptada à própria organicidade das estruturas familiares, que crescem, mingam, se dividem, voltam a crescer, revertendo, durante várias gerações, estas transformações na própria estrutura arquitetónica.

A emergência de uma cultura mais individualizante na Idade Contemporânea e, em especial no século XX, resultou em padrões de urbanização e edificação associados a estruturas prediais mais estanques, como é cada vez mais evidente da comparação entre os tecidos dos centros urbanos consolidados e das áreas de expansão. A preponderância deste modelo repercute-se, naturalmente, no olhar das comunidades sobre o tecido urbano consolidado e a arquitetura histórica, tornando mais difícil aos atuais residentes compreenderem as casas tradicionais com a mesma plasticidade com que as compreendiam os seus antepassados. Em qualquer caso, a estratégia de reorganizar o espaço doméstico através da alteração da estrutura predial e da recomposição do conjunto de células-base que conformam a habitação continua a ser uma opção pontualmente considerada por alguns proprietários dos centros urbanos, podendo constituir, simultaneamente, um instrumento importante na reocupação das áreas urbanas históricas da região em processo de progressivo abandono.

Bibliografia

Fontes Manuscritas

Arquivo Municipal de Estremoz

. Fundo da Câmara Municipal

¹⁴ Como os loteamentos medievais que orientaram muitos dos crescimentos das cidades e vilas alentejanas. Cf. TRINDADE, Luísa – **Urbanismo na composição de Portugal**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. Tese de doutoramento em História (História da Arte), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- Tombo dos Foros e das propriedades pertencentes à Câmara de Estremoz 1674 (cota D2)

- Livro dos Tombos dos Bens do Concelho desta Notável Vila de Estremoz 1746-1761 (cota D3)

- (F) Impostos – Lançamento da Décima 1789-1845

Arquivo Distrital de Évora

. Arquivo Histórico Municipal de Borba

. (F) Impostos – Décimas e contribuições 1666/1833

. (F) Impostos – Rendimento da Sisa 1774/1824

. Cartório Notarial de Borba

. Arquivo Histórico Municipal de Estremoz

. Cartório Notarial de Estremoz

Estudos

COSTA, Mário Alberto Nunes – Estremoz e o seu concelho nas Memórias Paroquiais de 1758. **Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra**, Vol. XXV. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1961.

COSTA, Miguel Reimão (coord.) – **Mértola: A arquitetura da vila e do termo**. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2015.

ESPANCA, Túlio – **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, IX, Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa**. Lisboa: Academia das Belas-Artes, 1978.

KEIL DO AMARAL, Francisco [et al.] – **Arquitectura Popular em Portugal. Volume 1**. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

ROSADO, Ana, Marco Liberato e Miguel Reimão Costa – **Contributo para a história da arquitectura da habitação e da organização do espaço no interior do castelo de Estremoz**. Arqueologia Urbana em Centros Históricos - Actas IV FAUR. Faro: UAlg/CEAACP, 2018. p. 286 -304.

ROSADO, Ana Costa, Miguel Reimão Costa, – **A transformação da casa vitivinícola de Borba entre os séculos XVII e XIX**. Antologia de ensaios - Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes – V Seminário. Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL, 2019. p. 43-60.

SIMÕES, João Miguel – **Borba - Património da Vila Branca**. Lisboa: Colibri, 2007.

TRINDADE, Luísa – **Urbanismo na composição de Portugal**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. Tese de doutoramento em História (História da Arte), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Identidade do Lugar, o caso da Colónia Agrícola de Pegões

Daniel Nunes

DArq-EArtes, Universidade de Évora

danielpgnunes@gmail.com

Sofia Aleixo

CHAIA/DArq-EArtes, Universidade de Évora

saleixo@uevora.pt

Resumo

Em Portugal, a Colónia Agrícola de Pegões constitui uma das paisagens rurais europeias transformada no século XX com o intuito de modernizar e aumentar a produção do campo. Construída na década de 1950, proporcionava uma vida melhor a colonos provenientes de várias regiões do país através da atribuição de habitação, terreno de cultivo e equipamentos de apoio. Hoje, embora a Colónia de Pegões continue a ser um lugar habitado por alguns desses colonos, seus descendentes e novos residentes, os edifícios existentes foram adaptados às suas ambições e necessidades de conforto contemporâneos.

Este artigo descreve a investigação realizada no âmbito de Dissertação de Mestrado em Arquitectura que procurou reconhecer a permanência dos valores identitários da paisagem rural de Pegões Velhos, apesar das alterações empreendidas. Conclui-se que apesar das diversas alterações, os valores culturais identitários foram preservados.

Palavras-Chave

Identidade, Lugar, Habitar, Paisagem rural, Colónia Agrícola de Pegões

Identidade do Lugar

O presente artigo baseia-se na investigação desenvolvida na dissertação de Mestrado “Identidade do Lugar, o caso da Colónia Agrícola de Pegões”¹, que teve como objectivo identificar os valores identitários desta paisagem rural. Neste contexto, entendeu-se por *Colónia Agrícola* o território transformado com o propósito de ser desenvolvida uma vasta exploração agrícola através da instalação de trabalhadores rurais também chamados *colonos*, e sendo este organizado em assentamentos do tipo disperso ou concentrado - núcleos ou pequenas povoações, centros onde estariam localizadas as habitações e equipamentos de apoio à vida rural².

Em Portugal observa-se na actualidade uma uniformização da paisagem³ que põe em risco a transmissão dos valores associados a estes lugares pelos seus habitantes. A perda de importância da agricultura originou uma transformação no espaço rural que dificulta a caracterização da sua identidade no presente⁴.

Neste contexto, o *Modscapes*⁵, um projecto de investigação europeu desenvolvido entre 2016 e 2019, identificou diversas colónias agrícolas do século XX na Europa e norte de África caracterizando-as como “paisagens rurais modernistas” pois constituíram um campo experimental para cientistas, arquitectos, engenheiros e urbanistas que associaram esquemas modernos de desenvolvimento rural a políticas de construção de nações e modernização do espaço agrário. Também constatou que, embora essas colónias ainda exerçam um papel activo na vida individual e colectiva das populações que as ocupam, se encontram num processo de descaracterização motivado pela pressão imobiliária, envelhecimento dos residentes originais e descaracterização dos edifícios que constituem essas paisagens. Tal processo também é fomentado pela carência de medidas de salvaguarda pois dificulta o reconhecimento, compreensão e preservação desse legado cultural⁶.

A particularidade da Colónia Agrícola de Pegões, enquanto experiência de colonização realizada em Portugal e construída na década de 1950, reside em três factores: ser a única implantada a Sul do Tejo, em propriedade do Estado, ser ainda hoje constituída por um vasto património arquitectónico, e nela coexistindo duas expressões estéticas,

¹ NUNES, Daniel - **Identidade do Lugar, o caso da Colónia Agrícola de Pegões**. Évora: Universidade de Évora, Escola de Artes, 2019. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

² GUERREIRO, Filipa (2016)- De agronomicamente “bem concebidos” a objectos de representação do Estado. Assentamentos e arquitectura das Colónias Agrícolas Portuguesas construídas pela Junta de Colonização Interna entre 1936 e 1960. In FERREIRA, Fátima; MENDES, Francisco; PEREIRA, Natália - **A Conquista social do território: Arquitetura e corporativismo no Estado Novo português**. Coimbra: Edições Tenacitas, 2016. p. 145–167.

MAIA, Maria; MATIAS, Isabel - Settlers and peasants. The new rural settlements of 20th century Portuguese internal colonization. **Storia Urbana** [Em linha]. 150 (2016), p. 97–11. [Consult. 13 Ago 2019]. Disponível em

WWW:<URL:<https://www.francoangeli.it/riviste/Scheda_Rivista.aspx?IDArticolo=57265&Tipo=Articolo%20PDF&lingua=it&idRivista=58

³ TELLES, Gonçalo Ribeiro - **Textos escolhidos de Gonçalo Ribeiro Telles**. Lisboa: Argumentum, 2016.

⁴ DOMINGUES, Álvaro - **Vida no Campo**. Porto: Dafne Editora, 2012.

⁵ HERA - **Modscapes**. Bruxelas: Université libre de Bruxelles. 2016. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.modscapes.eu/casestudies/portugal/>

⁶ HERA - **Modscapes**. Bruxelas: Université libre de Bruxelles. 2016. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.modscapes.eu/casestudies/portugal/>

uma arquitectura nacionalista e um pequeno conjunto de edifícios de expressão moderna. Enquanto as habitações rurais para os colonos podem ser facilmente associadas ao movimento da *Casa Portuguesa* de Raúl Lino, alguns equipamentos representam “um grito de radical modernidade”⁷, nomeadamente a igreja de Santo Isidro [ver Figura 1].



Figura 1 - Igreja de Santo Isidro de Pegões, Pegões Velhos (2018); Fotografado pelo autor

Todavia, reconhecendo a tensão imobiliária a que o território da Colónia de Pegões já está sujeito com a futura construção do aeroporto do Montijo (prevista desde 2018 para estar concluída em 2022), a crescente pressão para construir novas urbanizações testa a capacidade de adaptação deste lugar, tanto ao nível dos edifícios que o constituem bem como da própria paisagem, sugerindo que se coloca em risco a sua autenticidade, e como tal, enquanto alguns valores materiais e imateriais foram preservados outros foram alterados.

Assim, procurou-se reconhecer a identidade desta paisagem rural [ver Figura 2] em risco de descaracterização, pelo que se identificou a seguinte pergunta de investigação:

Quais são os valores identitários que permanecem na Colónia Agrícola de Pegões?

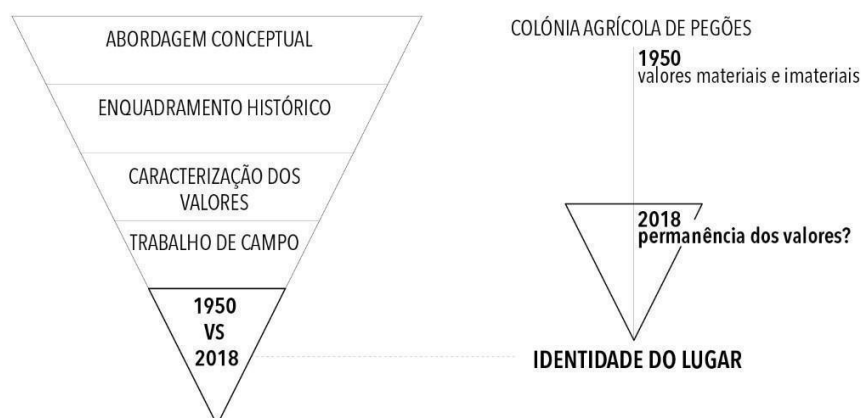


Figura 2 – Desenho da investigação. Elaborado pelo autor.

De forma a verificar a permanência de valores materiais e imateriais na actualidade, foram estabelecidos os seguintes objectivos:

- 1- Explorar as definições de *Habitar*, *Lugar* e *Paisagem* enquanto indicadores de *Identidade de um Lugar*.

⁷ PEREIRA, Nuno Teotónio [et al.] - **Santo Isidro de Pegões, Contrastes de um Património a Preservar**. Lisboa: Edições Colibri, 2009, p.38.

- 2- Compreender a iniciativa de Colonização Interna em Portugal, como paisagem rural geradora de lugares com identidade.
- 3- Caracterizar a Colónia Agrícola de Pegões através dos valores identitários desta paisagem: urbanísticos, arquitectónicos e sociais.
- 4- Identificar e caracterizar as alterações/permanências dos valores identitários no núcleo de Pegões Velhos.

Conceitos

Conceitos que contribuem para a compreensão do conceito de *Identidade do Lugar*, como *Habitar*, *Lugar* e *Paisagem Rural* foram já identificados por diversos autores. *Habitar* diz respeito ao modo como o homem se relaciona com o mundo⁸ e por isso, os lugares e espaços com os quais este se relaciona e interage, de que é referência a própria casa, são dotados de valores intimamente ligados às memórias e experiências que permitem ao ser humano situar-se no mundo⁹. O *lugar* por sua vez é o reflexo da forma como o homem habita e a sua identidade depende do sentido de pertença aos lugares¹⁰. Esse sentido de pertença, também definido como *topofilia*¹¹, inclui a atribuição de valores através da participação do homem no ambiente físico, evocando a sua experiência pessoal e emoções nesse processo. Em relação ao conceito de *paisagem rural* refere-se que o ICOMOS, através do documento *Principles concerning rural landscapes as heritage*¹² reconhece as paisagens rurais como uma componente vital do património da humanidade. Enquanto lugares, são constituídas por um vasto património associado a modos de ocupação com objectivos de subsistência, reflectindo-se sob a forma de valores materiais que incluem habitações construções ligadas à exploração agrícola; e valores imateriais que pressupõe a transmissão de tradições, valores, saberes e vivências às futuras gerações¹³.

A identidade do lugar é um conceito dinâmico, não é inalterável. É definido pelas actividades das pessoas e por isso a identidade do lugar está sujeita a transformações¹⁴. Nesse sentido, e considerando a alteração dos valores que definiam as paisagens rurais até ao século passado, a Colónia de Pegões foi analisada no contexto da colonização interna em Portugal com o intuito de aferir a continuidade ou não dos valores materiais e imateriais desse lugar, desde a ocupação original até hoje.

⁸ HEIDEGGER, Martin - **Construir, Habitar, Pensar**. Darmstad (s/e), 1951.

⁹ BACHELARD, Gaston - **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹⁰ NORBERG-SCHULZ - **Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture**. Nova York: Rizzoli, 1980.

¹¹ TUAN, Yi-Fu - **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

¹² ICOMOS - **ICOMOS-IFLA principles concerning rural landscapes as heritage** [Em linha]. 2017. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA2017_6-3-1_RuralLandscapesPrinciples_EN_adopted-15122017.pdf

¹³ idem, ibidem.

¹⁴ BERNARDO, Fátima; PALMA-OLIVEIRA - Place Identity: A Central Concept in Understanding Intergroup Relationships in the Urban Context. In Casakin, Hernan; Bernardo, Fátima, eds. - **The Role of Place Identity in the Perception, Understanding, and Design of Built Environments**. Netherlands: Bentham Books, 2012. p. 35-46.

Colonização Interna em Portugal

Ao longo da história portuguesa, a colonização e políticas de organização do território, foram motivo de debates e leis que não tiveram o efeito desejado, mais concretamente na forma como o aproveitamento dos incultos poderia combater a precária exploração agrícola¹⁵. Todavia, entre o século XIX e XX, o acréscimo populacional, aumento do domínio de terra e de produção, e uma vontade de melhorar o nível de vida dos trabalhadores rurais levou à criação da Junta de Colonização Interna (JCI) em 1936, um organismo responsável por coordenar a colonização segundo os critérios ideológicos do Estado Novo através da instalação de casais agrícolas e transformação do meio físico de modo a viabilizar as explorações agrícolas a desenvolver por uma família rural¹⁶.

Para tal, um conceito de identidade desenvolvido pelo Estado foi difundido junto das comunidades que ocuparam as colónias agrícolas em Portugal. Os *colonos* admitidos tiveram de se enquadrar nos critérios ideológicos do Estado, vastamente promovidos nos cartazes de propaganda nacional. A trilogia *Deus, Pátria e Família* foi explorada pelo regime, a qual promovia o desenrolar da vida na ruralidade tendo associado o homem português, a habitação rural e a agricultura como seu meio de subsistência [ver Figura 3]. Esta ideologia está bem presente na capa dos projectos urbanísticos e de arquitectura desenvolvidos para as Colónias [ver Figura 4]. A imagem retrata um homem português, trabalhador rural junto da sua família, a sua parcela de terreno e, em segundo plano, a sua habitação rural, o casal.

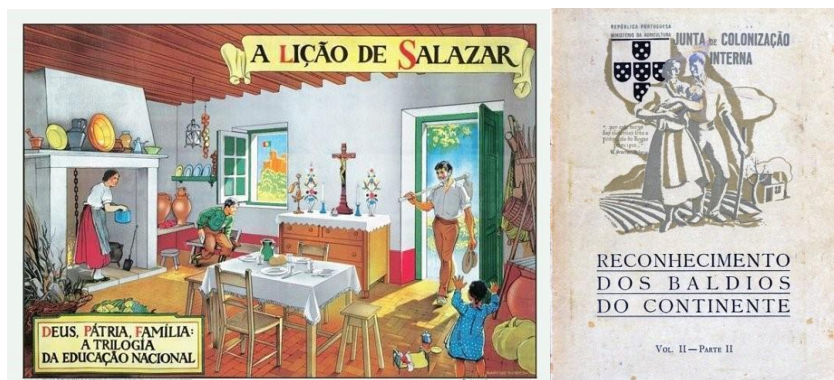


Figura 3 e 4 - (esquerda) “Deus, Pátria, Família”, Desenho de Martins Barata (1938); <http://www.bnportugal.pt/>; (direita) [Capa] Reconhecimento dos Baldios do Continente (s.d.); (JCI, 1939)

O casal agrícola era constituído pela habitação com dependências de apoio à exploração rural, e por terrenos a serem explorados por uma família de colonos. No entanto, os casais só poderiam ser atribuídos caso os candidatos reunissem os requisitos estipulados:

- a) Ser trabalhador rural ou pequeno agricultor, do sexo masculino;
- b) Ser chefe de família;

¹⁵ AMARAL, Luciano - Portugal e o passado: política agrária, grupos de pressão e evolução da agricultura portuguesa durante o Estado Novo (1950-1973). *Análise Social*. vol. XXIX, n.º 128 (1994), p. 889–906.

VARELA, João - *A Agricultura e o Espaço Rural: Contributo para a compreensão das suas relações em Portugal*. Lisboa: Ministério da Agricultura, 1992.

¹⁶ CALDAS, José - O povoamento do sul. In JCI - *Problemas de Colonização, I - A zona pliocénica ao sul do Tejo*. Lisboa: Junta de Colonização Interna, 1943. p. 7-17.

- c) Ser português de origem e de idade não superior a 30 anos à data do pedido de concessão;
- d) Não possuir bens suficientes para prover às necessidades do seu agregado familiar;
- e) Reunir as condições de aptidão e idoneidade consideradas necessárias;
- f) Não ser titular de outro casal agrícola.¹⁷

Para além destes critérios, directamente ligados a uma afirmação da identidade portuguesa, a fruição do casal agrícola era condicionada pela rentabilidade e conduta do trabalhador rural e sua família, correndo o risco de serem expulsos em caso de incumprimento. Nesse sentido, e para validar o estatuto de colono e a aquisição do casal agrícola, o candidato tinha de necessariamente concordar com as condições estipuladas num contrato escrito de quatro páginas denominado *Título de fruição provisória*, válido para um período entre 3 a 5 anos, podendo depois ser atribuída a fruição definitiva¹⁸. Este contrato atribuía ao colono habitação, terras, animais, alfaías e dinheiro para investir na exploração, comprometendo-se a pagar à JCI um sexto da sua produção anual. Caso o colono e sua família não correspondessem aos requisitos, obrigações e comportamentos no âmbito da vida privada, a JCI poderia decidir retirar do título de fruição provisória¹⁹.

Também foram estipulados critérios na produção arquitectónica de modo a que o comportamento humano coincidissem com os ideais políticos dando origem à criação de lugares que em vez de respeitarem as identidades individuais impuseram uma suposta identidade portuguesa que se reflectia no conjunto edificado²⁰. Ao nível dos edifícios públicos estes foram definidos por um vocabulário neoclássico servindo enquanto instrumento de afirmação do poder, autoridade e ordem promovida pelo Estado. Em contraste, ao nível da habitação foi promovida uma linguagem tradicional e exaltação dos valores nacionais recorrendo a elementos da arquitectura regional²¹.

Do ponto de vista social, a JCI também implementou serviços de assistência aos colonos e suas famílias. As medidas de assistência incluíram cursos técnicos aos colonos relacionados com o trabalho rural, cursos de costura às mulheres, instrução de matriz católica aos filhos e assistência médica²².

¹⁷ DECRETO N.º 36709 [Promulga o regulamento sobre aproveitamento de baldios]. **Diário Do Governo**. I Série. n.º 3/1948 (1948-01-05) [Em linha], Art. 22º. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/242001/details/normal?q=Decreto+36709>.

¹⁸ PEREIRA, Nuno Teotónio [et al.] - **Santo Isidro de Pegões, Contrastes de um Património a Preservar**. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

¹⁹ LOPES, I. (2009). A Junta de Colonização Interna e a Colónia Agrícola de Pegões. In PEREIRA, Nuno Teotónio [et al.] - **Santo Isidro de Pegões, Contrastes de um Património a Preservar**. Lisboa: Edições Colibri, 2009. p. 17-36.

²⁰ PEREIRA Nuno; FERNANDES, José - A arquitectura do Fascismo em Portugal. In COLÓQUIO - **O Fascismo em Portugal**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1982. p. 533-551.

²¹ idem, ibidem.

²² DECRETO N.º 36709 [Promulga o regulamento sobre aproveitamento de baldios]. **Diário Do Governo**. I Série. n.º 3/1948 (1948-01-05) [Em linha], p. 5-10. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/242001/details/normal?q=Decreto+36709>.
LEI N.º 2072 [Revoga várias disposições do Decreto n.º 36709 e altera em parte os preceitos da base VI da Lei n.º 1949 e do artigo 53.º do Decreto n.º 28652]. **Diário Do Governo**. I Série. n.º 131/1954 (1954-06-18)[Em linha], p. 675-679. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL:

Em Portugal, entre 1926 e a década de 1950 foram criadas sete colónias agrícolas, a maioria localizadas em terrenos baldios da região Centro e Norte, com excepção da Colónia Agrícola de Pegões, a única colónia implantada a Sul do rio Tejo, em propriedade do Estado. Neste contexto, sublinha-se que dos 9055 hectares de área total de colonização e dos 521 casais projectados, 4700 hectares e 207 casais correspondem à Colónia de Pegões²³.

De seguida, proceder-se-á ao enquadramento histórico e territorial da Colónia de Pegões desenvolvido com o intuito de contribuir para a compreensão das características deste ensaio de colonização, sua construção e, por sua vez, forma como é habitada na actualidade.

Colónia Agrícola de Pegões: território e população



Figura 5 - Colónia de Pegões | Elaborado pelo autor a partir de: JCI, 1942

A Colónia Agrícola de Pegões pertencente ao concelho de Montijo, materializou-se em três núcleos [ver Figura 5]: Pegões Velhos (95 casais), Faias (62 casais) e Figueiras (50 casais), cuja implantação foi orientada pelo percurso das ribeiras existentes com excepção do núcleo de Figueiras, definido de acordo com uma malha ortogonal adocada ao eixo principal de circulação²⁴.

Tendo por base critérios de rentabilidade de recursos, a existência de linhas de água condicionou a forma como o território foi organizado e como foram localizadas as habitações, de modo a proporcionar aos colonos um fácil acesso às suas parcelas de terra e facilitando também a condução de água às zonas de regadio. Para tal, foram empreendidas obras de hidráulica que incluíram a construção de estruturas de rega, tanques, poços, aquedutos e albufeiras com o intuito de regularizar o caudal para a rega.

A configuração estreita e alongada das parcelas de terreno revela a existência de premissas sociais na definição do projecto para a Colónia, uma vez que a disposição dos

[https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-](https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/634291/details/normal?sort=whenSearchable&sortOrder=ASC&q=Decreto+2072)

[/search/634291/details/normal?sort=whenSearchable&sortOrder=ASC&q=Decreto+2072](https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/634291/details/normal?sort=whenSearchable&sortOrder=ASC&q=Decreto+2072).

²³ MINISTÉRIO DA ECONOMIA - **Junta de colonização interna : síntese da sua organização e obra**. [S.l.] : Secretaria de Estado da Agricultura, 1973.

²⁴ LIMA, Paulo - **A Colónia Agrícola de Santo Isidro de Pegões, Montijo**. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2016.

casais lado a lado contribuiu para um espírito de vizinhança fomentando relações de entre-ajuda à medida que os colonos exploravam a terra. Tal espírito de cooperação também fica evidente na localização central dos equipamentos sociais em relação aos casais agrícolas, formando centros cívicos, isto é, lugares de reunião da população para comércio, lazer, educação, culto e assistência técnica e médica. Os equipamentos construídos na Colónia incluíram: quatro escolas, duas igrejas, dois postos médico-sociais, um centro de preparação de trabalhadores, um centro de assistência técnica, um posto de reprodução animal, armazéns, residências para médico, professores, assistentes sociais e técnicos, cooperativas agrícolas²⁵ e um cemitério.

Além de responder a necessidades de consumo, a localização desses equipamentos revela uma valorização ideológica do Estado Novo, seja pela adopção de expressões arquitectónicas diferentes dos casais, bem como pelo seu enquadramento paisagístico, atestando o desejo de modernização dos territórios rurais. Destacam-se os edifícios projectados pelo arquitecto Eugénio Correia, paradigmáticos devido à sua forma parabolóide [ver Figuras 6 a 8].



Figura 6 a 8 - Igreja de Santo Isidro (esquerda); Escola (centro); Habitação (direita), Arq. Eugénio Correia; Co. Estúdio Mário Novais I FCG- Biblioteca de Arte e Arquivos

Em relação às 207 habitações rurais ou casais agrícolas construídos foram desenvolvidos três casais-tipo cada um associado a um núcleo. A semelhança formal dos casais-tipo com o “monte alentejano” - os beirados, a caiação e paleta de cores - evidencia o seu cariz conservador, tradicional e ruralizante, uma linguagem “pouco inventiva e muito próxima do conceito de uma pretensa arquitectura portuguesa regional”²⁶, facilmente associado ao movimento da *Casa Portuguesa* de Raul Lino [ver Figuras 9 a 11].



Figura 9 a 11 - Casais-tipo: Pegões Velhos (esquerda); Figueiras (centro); Faías (direita); Col. Estúdio Mário Novais | FCG- Biblioteca de Arte e Arquivos

²⁵ LOBÃO, António - **A Exploração Familiar na Região de Pegões - Plioceno ao Sul do Tejo**. Lisboa: Junta de Colonização Interna, 1960.

²⁶ MESTRE, Victor - **Faixas e Pegões, De Terra de Acções de Bandoleiros, Guerrilheiros e Assaltantes à colonização dos anos 40 deste século** (texto a pedido da revista Câmara Municipal do Montijo) [Em linha]. 1999. pp. 6,7. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: http://www.vmsa-arquitectos.com/Public_Faixas-pegoes_1999.pdf

Os três projectos-tipo consistem num modelo de habitação do tipo unifamiliar, definidos pelo mesmo programa base: uma sala comum/cozinha, três quartos, casa de banho e instalações anexas, isto é, espaços de apoio ao trabalhador rural que incluem um coberto onde o colono guardava as alfaías e espaços destinados aos animais. Este modelo de habitação oferecia melhorias a nível da salubridade através da separação entre residência e espaços para os animais, à medida que a articulação dos vários espaços também oferecia conforto e contribuía para uma gradação de privacidade - condições que contrastavam com as constatadas pelo *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*²⁷ na maioria das comunidades rurais de meados do século XX. Sobre os espaços constituintes dos três casais-tipo, não existem diferenças significativas, aproximando-se da mesma área total. As diferenças observadas remetem para a organização espacial da residência e das instalações anexas [ver Figura 12].

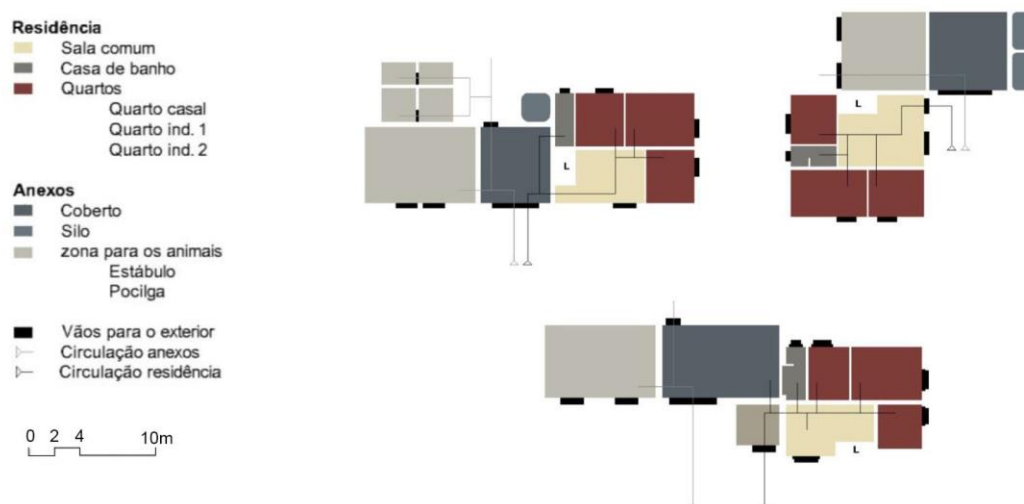


Figura 12 - Casais-tipo: Pegões Velhos (esquerda); Figueiras (direita); Faias (baixo); Elaborado pelo autor

Em 1988, a atribuição dos alvarás dos terrenos e habitações aos colonos, associada à evolução das necessidades dessa população, deu início a um processo de apropriação que se traduziu em múltiplas alterações nos casais e equipamentos²⁸. Nesse sentido, reconhecendo a influência dessas alterações na identidade deste lugar, considerou-se essencial a definição de uma metodologia que contribuísse para a compreensão da paisagem, formas de habitar e identidade da colónia na actualidade.

Metodologia

A revisão da literatura permitiu estabelecer um enquadramento conceptual que contribuiu para a compreensão do conceito de *Identidade do Lugar* no contexto actual da Colónia de Pegões. De seguida, procedeu-se à recolha e análise de informação escrita e desenhada em bibliotecas e arquivos com o objectivo de constituir um enquadramento histórico desta colónia a nível europeu e nacional. Recorreu-se também ao espólio do Estúdio Mário Novais na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, constituído por

²⁷ TÁVORA, Fernando [et al.] - *Arquitectura Popular em Portugal*. 4.a ed. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.

²⁸ LIMA, Paulo - *A Colónia Agrícola de Santo Isidro de Pegões, Montijo*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2016.

diversas fotografias da Colónia Agrícola de Pegões das décadas 1950/60. Estas fotografias contribuíram para a compreensão dos modos de habitar uma colónia agrícola em meados do século XX sendo que registam o território, conjunto edificado - casais agrícolas e equipamentos públicos - e forma como os colonos se relacionavam entre si e com estas estruturas.

Procedeu-se à análise arquitectónica e urbanística de elementos cartográficos, posteriormente constatando as alterações *in situ*, físicas e de usos, empreendidas pelos residentes no território, as quais foram registadas em planta e alçado e complementadas por um levantamento fotográfico actual da Colónia.

Igualmente foi realizada a análise social dos residentes actuais através de entrevistas gravadas com o consentimento informado dos participantes que mais tarde foram transcritas e analisadas, com o objectivo de contribuir para a compreensão dos valores imateriais, essenciais para a definição da identidade deste lugar. Assim sendo, as entrevistas foram organizadas segundo diversos temas que exploraram a relação dos residentes com o território, conjunto edificado e outros residentes, na origem da Colónia e na actualidade. Procurou-se que o perfil dos participantes correspondesse a uma amostra dos tipos de residentes que hoje ocupam a Colónia de Pegões permitindo assim ter dados sobre *Colonos*, isto é, trabalhadores rurais que ainda habitam a Colónia de Pegões, *Familiares de Colonos* e *Proprietários* de habitações rurais sem qualquer relação familiar aos colonos originais.

Perante um vasto número de casos (207 habitações rurais distribuídas por 3 núcleos populacionais), extensão do território e exequibilidade temporal da dissertação de mestrado, considerou-se que no que diz respeito à recolha e análise de dados, este seria confinado ao estudo da antiga sede da Colónia, o núcleo de Pegões Velhos constituído pelo maior número de habitações rurais (95) e onde foi construída a maioria dos equipamentos públicos, entre os quais, um posto médico, uma pousada, correios, escolas, entre outros.

Núcleo de Pegões Velhos no século XX

Passados setenta anos desde a criação da Colónia de Pegões, observa-se uma contínua ocupação de diversas gerações de residentes. Todavia, embora nalguns casos ainda se pratique uma agricultura doméstica, este território já não é definido por uma exploração agrícola desenvolvida por famílias de colonos tendo resultado na transformação desta paisagem rural. Consequentemente alguns troços do sistema hidráulico foram destruídos ou apresentam um elevado risco de colapso, permanecendo ainda um aqueduto que é preservado como muro que limita as propriedades dos residentes.

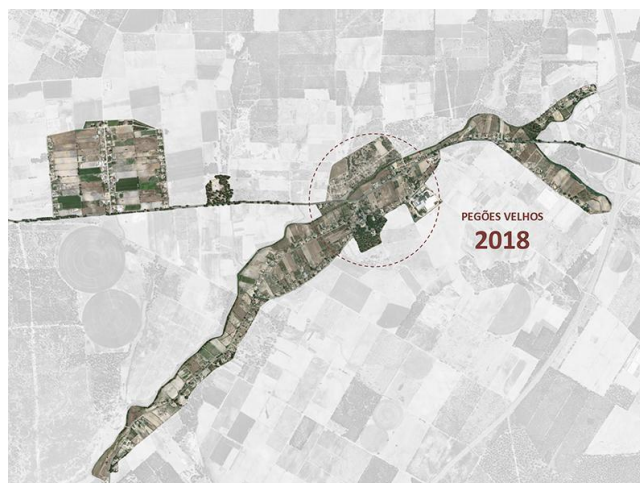


Figura 13 - Vista de satélite de Pegões Velhos; Elaborado pelo autor

Do ponto de vista urbanístico [ver Figura 13], este território foi sujeito a uma densificação com a construção de novos conjuntos de edifícios e serviços, à medida que outros foram alvo de alterações nos seus usos e/ou sendo ainda ampliados. No núcleo de Pegões Velhos observa-se a construção de dezenas de habitações e alguns serviços, constituindo uma alternativa às grandes cidades para quem procura um lugar de residência em meio rural. Ainda assim, não são observadas transformações significativas no sistema de vias de comunicação original.

Em relação aos equipamentos públicos estes foram adaptados a usos com funções similares às originais, possibilitando o acesso da população a alguns serviços sendo que a carência de outros serviços tem obrigado residentes a se deslocarem até localidades vizinhas. A utilização em continuidade destes edifícios associada a ligeiras transformações, evidencia a possibilidade e necessidade de preservação desse património arquitectónico.

As maiores alterações terão ocorrido nos casais agrícolas do núcleo de Pegões Velhos. Os casais revelam uma mutação do projecto-tipo em função das necessidades e estilos de vida dos seus residentes na actualidade. A necessidade de novos espaços com o crescimento das famílias levou a que a grande maioria de proprietários tenha construído anexos nas traseiras do casal e, por vezes, uma segunda habitação. Embora ainda existam casais que revelem ligeiras alterações, outros encontram-se descaracterizados pois os seus elementos identitários não foram respeitados. Uma das alterações nos elementos identitários dos casais é o encerramento do espaço semi-exterior do coberto, ganhando um espaço habitável e permitindo a definição de cozinha e sala em espaços distintos [ver Figura 14]. No que diz respeito aos espaços destinados aos animais, na maioria foram adaptados a novos espaços habitáveis como salas de refeições, anexos, garagens ou quartos.

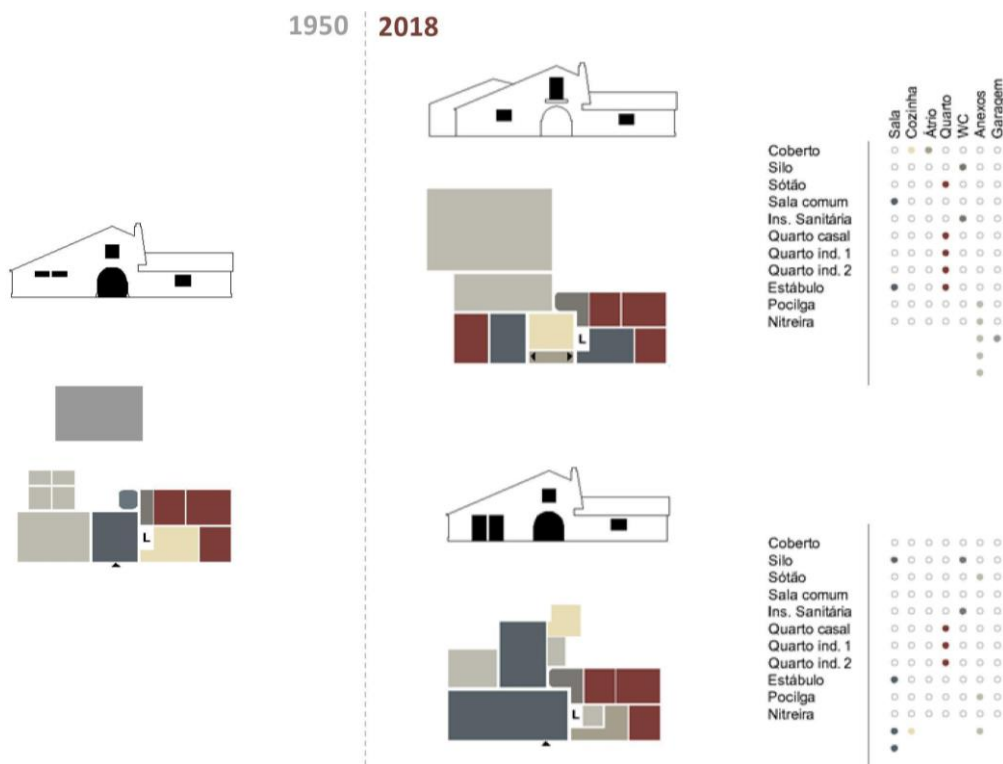


Figura 14 - Sistematização das alterações realizadas em dois casais ; Elaborado pelo autor

Do ponto de vista social, considera-se existir uma transmissão de valores materiais, no caso dos casais que são herdados pelos filhos, e também imateriais, na forma como os residentes evocam memórias relacionadas com as rotinas, modo de vida rural, constante controlo da JCI, espírito de vizinhança e momentos festivos, de que é referência a Festa de Santo Isidro [ver Figuras 15 e 16]. Embora a Colónia tenha sido dotada de equipamentos religiosos enquadrados numa ideologia nacionalista, tendo o Santo Isidro como padroeiro dos agricultores, esta festa constitui uma das rotinas religiosas e lúdicas preservada até a actualidade pelos residentes da Colónia, para além de também existirem residentes que, não só frequentam a igreja, como contribuem com o seu trabalho voluntário para a manutenção das instalações. A maioria dos participantes reconhece a importância destes edifícios e costumes na vida individual e colectiva da população sendo os principais responsáveis pela preservação desse legado cultural.



Figura 15 e 16 - Filhos de colonos a fazerem a sigla “JCI” (s.d.) (esquerda); Fotografia cedida por uma residente entrevistada | Festa de Santo Isidro - procissão (s.d.) (direita) ;

<https://www.facebook.com/imoisesinocencia/>

Conclusões

A Colónia de Pegões já não é um lugar caracterizado em função de uma exploração agrícola realizada por famílias rurais, nem por casais idênticos. Ainda assim, a análise arquitectónica e social conduzida ao núcleo de Pegões Velhos, evidencia a permanência de valores materiais e imateriais - com estreita relação ao trabalhador rural e sua família - seja pela adaptação do património edificado aos desejos e necessidades da sua população, quer pela preservação e transmissão de tradições e memórias relacionadas com vida individual e colectiva dos colonos e seus descendentes.

A nível arquitectónico, observa-se o abandono de alguns equipamentos enquanto que nos casais, em diversos casos as características identitárias não foram respeitadas em intervenções de manutenção e melhoramento. Existem já exemplos construídos que copiam o projecto original dos casais em novas construções numa tentativa de se enquadrar na linguagem arquitectónica da Colónia. Contudo, esta situação poderá conduzir a uma descaracterização geral pois, evocar o mesmo vocabulário arquitectónico do projecto original em novas construções, compromete o carácter identitário dos casais-tipo, banalizando os seus elementos arquitectónicos. A degradação e descaracterização associada a este património, evidencia a necessária definição de medidas que contribuam para a sua transmissão às gerações futuras.

A análise social baseou-se numa reduzida amostra de participantes, isto é, residentes do núcleo de Pegões Velhos. Assim, considera-se necessário aumentar a amostra, entrevistando também residentes dos restantes núcleos e registando as alterações que estes realizaram nos respectivos casais agrícolas. Estes elementos poderiam trazer mais conhecimento sobre as necessidades contemporâneas da população residente da Colónia e capacidade de adaptação deste território e seu conjunto edificado a essas necessidades.

Espera-se poder dar continuidade à recolha de dados bem como fomentar futuras investigações que explorem os valores imateriais deste lugar intimamente ligado aos modos de habitar e identidade de populações rurais, de que os colonos são uma fonte fundamental de conhecimento. Considera-se também que a recolha de dados junto de entidades responsáveis pela criação de planos e medidas de salvaguarda, permitirá compreender os desafios na preservação e adaptação deste património em vias de classificação.

Bibliografia

AMARAL, Luciano - Portugal e o passado: política agrária, grupos de pressão e evolução da agricultura portuguesa durante o Estado Novo (1950-1973). **Análise Social**. vol. XXIX, n.º 128 (1994), p. 889–906.

BACHELARD, Gaston - **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERNARDO, Fátima; PALMA-OLIVEIRA - Place Identity: A Central Concept in Understanding Intergroup Relationships in the Urban Context. In Casakin, Hernan; Bernardo, Fátima, eds. - **The Role of Place Identity in the Perception, Understanding, and Design of Built Environments**. Netherlands: Bentham Books, 2012. p. 35-46.

CALDAS, José - O povoamento do sul. In JCI - **Problemas de Colonização, I. - A zona pliocénica ao sul do Tejo**. Lisboa: Junta de Colonização Interna, 1943. p. 7-17.

DECRETO N.º 36709 [Promulga o regulamento sobre aproveitamento de baldios]. **Diário Do Governo**. I Série. n.º 3/1948 (1948-01-05) [Em linha], p. 5–10. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/242001/details/normal?q=Decreto+36709>.

DOMINGUES, Álvaro - **Vida no Campo**. Porto: Dafne Editora, 2012.

GUERREIRO, Filipa (2016)- De agronomicamente “bem concebidos” a objectos de representação do Estado. Assentamentos e arquitectura das Colónias Agrícolas Portuguesas construídas pela Junta de Colonização Interna entre 1936 e 1960. In FERREIRA, Fátima; MENDES, Francisco; PEREIRA, Natália - **A Conquista social do território: Arquitetura e corporativismo no Estado Novo português**. Coimbra: Edições Tenacitas, 2016. p. 145–167.

HEIDEGGER, Martin - **Construir, Habitar, Pensar**. Darmstadt (s/e), 1951.

HERA - **Modscapes**. Bruxelas: Université libre de Bruxelles. 2016. Disponível em WWW:<URL: <https://www.modscapes.eu/casestudies/portugal/>

ICOMOS - **ICOMOS-IFLA principles concerning rural landscapes as heritage** [Em linha]. 2017. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA2017_6-3-1_RuralLandscapesPrinciples_EN_adopted-15122017.pdf

LEI N.º 2072 [Revoga várias disposições do Decreto n.º 36709 e altera em parte os preceitos da base VI da Lei n.º 1949 e do artigo 53.º do Decreto n.º 28652]. **Diário Do Governo**. I Série. n.º 131/1954 (1954-06-18)[Em linha], p. 675–679. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/634291/details/normal?sort=whenSearchable&sortOrder=ASC&q=Decreto+2072>.

LIMA, Paulo - **A Colónia Agrícola de Santo Isidro de Pegões, Montijo**. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2016.

LOBÃO, António - **A Exploração Familiar na Região de Pegões - Plioceno ao Sul do Tejo**. Lisboa: Junta de Colonização Interna, 1960.

LOPES, I. (2009). A Junta de Colonização Interna e a Colónia Agrícola de Pegões. In PEREIRA, Nuno Teotónio [et al.] - **Santo Isidro de Pegões, Contrastes de um Património a Preservar**. Lisboa: Edições Colibri, 2009. p. 17-36.

MAIA, Maria; MATIAS, Isabel - Settlers and peasants. The new rural settlements of 20th century Portuguese internal colonization. **Storia Urbana** [Em linha]. 150 (2016), p. 97–111. [Consult. 13 Ago 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://www.francoangeli.it/riviste/Scheda_Rivista.aspx?IDArticolo=57265&Tipo=Articolo%20PDF&lingua=it&idRivista=58

MESTRE, Victor - **Faias e Pegões, De Terra de Acções de Bandoleiros, Guerrilheiros e Assaltantes à colonização dos anos 40 deste século** (texto a pedido da revista Câmara Municipal do Montijo) [Em linha]. 1999. p. 1–9. [Consult. 13 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL: http://www.vmsa-arquitectos.com/Public_Faias-pegoes_1999.pdf

- MINISTÉRIO DA ECONOMIA - **Junta de colonização interna : síntese da sua organização e obra.** [S.l.] : Secretaria de Estado da Agricultura, 1973.
- NORBERG-SCHULZ - **Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture.** Nova York: Rizzoli, 1980.
- NUNES, Daniel - **Identidade do Lugar, o caso da Colónia Agrícola de Pegões.** Évora: Universidade de Évora, Escola de Artes, 2019. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.
- PEREIRA Nuno; FERNANDES, José - A arquitectura do Fascismo em Portugal. In COLÓQUIO - **O Fascismo em Portugal.** Lisboa: A Regra do Jogo, 1982. p. 533–551.
- PEREIRA, Nuno Teotónio [et al.] - **Santo Isidro de Pegões, Contrastes de um Património a Preservar.** Lisboa: Edições Colibri, 2009.
- TÁVORA, Fernando [et al.] - **Arquitectura Popular em Portugal.** 4.a ed. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.
- TELLES, Gonçalo Ribeiro - **Textos escolhidos de Gonçalo Ribeiro Telles.** Lisboa: Argumentum, 2016.
- TUAN, Yi-Fu - **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** São Paulo: Difel, 1980.
- VARELA, João - **A Agricultura e o Espaço Rural: Contributo para a compreensão das suas relações em Portugal.** Lisboa: Ministério da Agricultura, 1992.

Dinâmicas urbanas: a indústria na transformação da paisagem ribeirinha do Porto

Ana Isabel Lino

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
up201202039@letras.up.pt

Lúcia Rosas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
lrosas@letras.up.pt

Resumo

A investigação proposta, decorrente do Doutoramento em Estudos do Património, visa a análise e caracterização do edificado industrial e da organização do espaço ao longo da margem esquerda do rio Douro, delimitada a Oeste pela Central de Sobreiras (Lordelo do Ouro) e a Este pela extinta CUF/Quimigal (Freixo). Com a rápida modificação da escarpa ribeirinha e a criação de espaços turísticos, urge estudar e divulgar as atividades e edificações que aí se localizaram, com expressão em épocas anteriores, para promover um maior conhecimento das transformações do território. Analisar-se-ão os processos de industrialização, urbanização e abandono de antigas estruturas, bem como o seu impacto na paisagem, tendo em conta os desafios que se levantam a propósito do seu futuro. Serão abordadas temáticas como património, turismo, reabilitação e desenvolvimento local, essenciais para o entendimento da transformação do espaço e das comunidades.

Palavras-chave

Paisagem, Património, Indústria, Arquitetura, Território

Introdução

Este artigo aborda a relação entre os processos de industrialização e desindustrialização na margem ribeirinha do Porto, a expressão na paisagem urbana e a reutilização das estruturas industriais. Alguns dos lugares da cidade com maior atividade fabril, como Lordelo do Ouro e Campanhã - extremos limites do território deste estudo - tiveram a sua génese em estruturas rurais e até na desintegração de quintas de recreio cujo amplo espaço permitiu e impulsionou a fixação de espaços industriais. Sabemos que as frentes de água se revelaram fundamentais para a estruturação da urbe e da sociedade, pelo que pretendemos entender a ligação entre o Douro e a implantação da indústria portuense - assente na dinamização comercial e nos processos de carga -, sem descuidar a relação com o meio urbano. Abordar-se-á a reestruturação da marginal, enquanto espaço público de excelência, tendo em conta seu o valor histórico e económico aplicado ao turismo e à regeneração urbana sustentáveis. Como objetivos primeiros, propõe-se a reaproximação entre a cidade e a sua beira-rio, e a integração do património histórico na vida contemporânea, bem como a análise da relação entre a frente ribeirinha e a industrialização, considerando as interdependências entre estas e a evolução do tecido urbano, numa conjugação da qual resultou a conformação de uma paisagem urbana de interesse, que contribuiu para a classificação enquanto Património Mundial.

O processo de desindustrialização trouxe uma significativa metamorfose nas dinâmicas e cenários ribeirinhos. Outrora centro de misteres e azáfama industrial, parte da beira-rio encontra-se degradada e destituída das funções primordiais, ou em rápida transformação, desconsiderando o seu papel fundamental para a revitalização urbana. O abandono do edificado resultou na ruína e na perda total ou parcial de estruturas e tecnologias únicas.

A iniciativa para a realização deste projeto partiu da ausência de investigações de cariz multifacetado sobre património e paisagem industrial no Porto, que abrangessem a história, a arte e as vertentes turístico-culturais, num período em que é crítico e urgente o seu estudo. O debate atual debruça-se sobre os recursos espaciais e arquitetónicos que a reutilização de antigos complexos fabris proporciona, considerando-os importantes elementos a recuperar. O nosso estudo, com uma abordagem que se poderá dizer pós-industrial, pretende promover o conhecimento dos bens patrimoniais que, apesar de recentes, testemunham parte da história da cidade e estão em eminente risco de desaparecimento.

O estudo do património e paisagens industriais é transversal a diversos países e instituições de alcance mundial, sobretudo em cidades cuja reabilitação representa um exemplo de boas práticas. Assim o verificámos no Reino Unido, mas também em Espanha, com a *Carta de Sevilla* ou a Feira B-Industrial em Barcelona; nos países Bálticos, com o projeto *Industrial Heritage for Tourism* in Estonia and Latvia, integrado no European Year of Cultural Heritage 2018; na Croácia com a atividade do Centre for Industrial Heritage da Universidade Internacional de Rijeka. Multiplicam-se as Associações e Rotas para o património industrial (veja-se a *European Route Of Industrial Heritage*, sediada na Alemanha) e as paisagens inscritas nas listas de classificação da UNESCO (como Blaenavon Industrial Landscape) pelo seu valor universal. Em Portugal, para além das ações da APPI e APAI, distinguem-se o projeto *Industrial Heritage In Southern Portugal* (CIDEHUS/ÉVORA) e a elaboração do

Metodologias

O património cultural, arquitetónico e urbano, devidamente (re)conhecido, deve ser integrado na vida das comunidades contemporâneas, para que o seu valor histórico permaneça presente. Não o pensamos de uma perspetiva historicista, mas enquanto legado futuro, partindo de um ponto de vista holístico, transdisciplinar, internacional e prospetivo. A reutilização de um edifício prolonga a sua vida útil e representa uma das melhores formas de salvaguarda, tanto quanto garanta a preservação dos valores histórico-artísticos do património. A integração das estruturas industriais nas paisagens do presente e do futuro, não pode descurar a atividade turística e o seu valor económico, didático e cultural, fundamental para um desenvolvimento urbano sustentável.

Centrando o olhar nas características do tecido fabril do Porto, é relevante o seu impacto junto à estrada marginal. Porém, quais são as implicações mais profundas da implantação destas construções? Levantam-se, assim, questões sobre a relação entre a beira-rio e a indústria, na construção de um cenário singular, a que os estudos não deram ainda resposta.

Para a amostragem deste estudo identificámos cerca de 30 antigos complexos industriais, entre o Freixo e Lordelo do Ouro. A seleção teve em consideração diferentes estados de conservação, formas de diálogo com o rio, usos originais e programas de reutilização. Todavia, para respeito do limite de espaço disponível no presente artigo, decidimos ilustrá-lo apenas com o exemplo da Fábrica de Cerâmica do Carvalhinho.

A problemática central da pesquisa segue o estudo e debate da matriz de ocupação desses edifícios industriais situados na margem do Douro, partindo análise da transformação do território (*i.e.*, por exemplo, de área rural ou urbana para zona industrial e mais tarde cultural). Obrigatoriamente, passará pela abordagem à história, ainda que resumida, das companhias que ocuparam os edifícios, e à forma como adaptaram e moldaram o espaço que encontraram ou, em alternativa, criaram as suas próprias infraestruturas.

A investigação sobre a mudança de funções tem como objetivo conhecer a estratigrafia de cada espaço, com recurso aos documentos e registos fotográficos disponíveis, com particular ênfase para cartas topográficas da cidade e plantas desenhadas. O âmbito da análise não passa tanto por uma descrição arquitetónica ou estrutural exaustiva, nem pela caracterização da maquinaria ou técnica – não descurando a sua importância para o Património Industrial – mas sim por uma visão global do edificado e da sua envolvente, sensivelmente entre os séculos XIX e XXI.

De facto, cada mudança de uso pode representar uma significativa alteração no território, ou, pelo contrário, a adaptação quase integral de uma pré-existência a uma nova função. Neste sentido, vamos de encontro aos estudos urbanos e paisagísticos, tendo em conta que a paisagem ribeirinha foi profundamente moldada por estas transformações, de forma diferente em cada freguesia. Se num cenário mais a Oeste, assistimos à demolição e substituição formal do edifício industrial, a Oriente verifica-se uma taxa de abandono muito superior, conduzindo à atual ruína em que encontramos o eixo Quebrantões-Freixo – e que alguns autores vêm apelidando de “zona esquecida da cidade”.

Todavia, os dois extremos da cidade têm alguns fatores em comum na implantação da indústria: as fábricas parecem surgir a partir do desmantelamento de grandes quintas de recreio ou do espaço verde expectante. Poderá inserir-se aqui, ainda, a teoria de L. Mariz associada a uma adaptação fabril de habitações de cariz rural com desenvolvimento horizontal¹.

Na área central, há um maior reaproveitamento do edificado, que raramente viu a indústria como função primitiva, tendo por isso menores dimensões e uma envolvente histórico-urbana que requer um diferente tratamento do espaço. Ainda que a localização preferencial para instalação das fábricas continue a ser junto ao rio, estas vão funcionar, maioritariamente, em edifícios já existentes e «adaptados de antigas habitações urbanas (construções em altura)»².

Como se observa, as matrizes dos centros industriais no Porto foram acentuadamente diferentes, bem como a longevidade dos edifícios que acolheram. Será, então, viável falar de uma «fachada urbana» ao longo do rio? Pretendemos encontrar respostas a esta questão, bem como demonstrar as similitudes e disparidades entre os espaços fronteiros ao rio, com marcado vínculo industrial e fluvial. Não é nossa intenção forçar uma ligação histórica ou arquitetónica entre cada unidade fabril – dada até a extensão do território abordado – mas sim propor um comum vínculo com o Douro enquanto razão primária para instalação em determinado local. Cremos que a amostra de edifícios, tipos de indústria e companhias será vasta o suficiente para nos possibilitar uma análise que confirme diferentes níveis de relação com o rio, ou até, nalguns casos, a ausência desta, dando lugar à identificação de outros critérios de implantação.

Não será demais reforçar a ideia de que o objeto de estudo se centra ao nível do impacto na paisagem urbana e não em estudos de arquitetura. De fora da investigação presente ficarão ainda amplas considerações sobre proprietários, arquitetos, engenheiros e mestre-de-obras, técnicas de produção utilizadas, elementos decorativos, bem como teorizações acerca do ensino, trabalho operário ou caracterização dos funcionários.

O estudo em curso enquadra-se em diversos objetivos de medidas locais, nacionais e internacionais:

- Agenda 2030 UNESCO. Como prevê a alínea 4.7 do 4º objetivo, é fundamental transmitir o conhecimento à comunidade anfitriã e visitante, para promoção do desenvolvimento sustentável e da apreciação da diversidade cultural. Respondendo ao 8º objetivo, verifica-se o aumento exponencial do emprego nas atividades turísticas, na reabilitação e na promoção dos produtos locais, para as quais a investigação proposta pode contribuir favoravelmente. Por fim, consideramos que o projeto se enquadra na alínea 11.4, trabalhando para a salvaguarda patrimonial de uma cidade com classificação Património Mundial e para a reabilitação do espaço público.

- Norte 2020. Um dos grandes desafios da Estratégia Integrada De Desenvolvimento Territorial da AMP passa precisamente por «reabilitar os espaços ambientalmente degradados» de manifesto interesse cultural, enquanto fator decisivo para a coesão social. Já «a presença de um importante curso de água [...] o rio Douro - em franca exploração turística valorizadora do ambiente, do património natural, paisagístico e cultural» apresenta-se como mais-valia, tendo em conta que «o maior interesse

¹ MARIZ, Luís - **Azulejo semi-industrial na arquitetura civil portuense. Caracterização e intervenção**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014, p.68.

² MARIZ, Luís - **Azulejo semi-industrial (...)**, p.68.

internacional pelo património paisagístico, natural e cultural» cria oportunidades para o desenvolvimento nas «atividades ligadas ao turismo, lazer e recreio».

Estudo de caso: Fábrica de Cerâmica do Carvalhinho

A Fábrica de cerâmica começou por instalar-se na Capela do Senhor do Carvalhinho³, pertencente à Quinta da Fraga (também denominada do Carvalhinho, dos Padres ou da Corticeira), sendo inaugurada em 1841. A data indicada para a fundação da fábrica é a de 1840⁴, e partiu da iniciativa de Thomaz Nunes da Cunha e António Monteiro Cantarino (ou Catarino).

A Quinta da Fraga, construída no século XVI⁵, foi, desde 1596 e até Setecentos, propriedade da Companhia de Jesus (dos padres do Colégio de São Lourenço), que aí mandou construir, no ano de 1633, aposentos, refeitório e um corredor interior⁶. Estendia-se desde a atual rua Duque de Palmela até à marginal do Douro e possuía vários moinhos de água, exemplares de património pré-industrial que parecem prever uma futura função da quinta. Após a expulsão dos Jesuítas, em 1759, foi nacionalizada e vendida em hasta pública. Correndo o ano de 1785, era senhora da quinta Dona Caetana, viúva de Nuno José Pereira Pinto.

Em 1788, a posse da quinta constava em nome de António Ribeiro Queiroz⁷. No ano de 1805, pertencia já à família de Alexandre José da Costa. Ainda nesse ano deverá ter começado a ser loteada. Nos terrenos rasgaram-se, primeiro, a rua de Wellesley (atual Gomes Freire), e, mais tarde, a de São Victor. Várias habitações foram construídas nos seus antigos limites.

A quinta foi arrasada quando a estrada marginal foi rompida. Porém, a parcela desta que veio a albergar a Capela do Senhor do Carvalhinho (e, mais tarde, a fábrica que lhe honra o nome), havia sido vendida muito antes da expulsão da Ordem, ao casal Francisco Ribeiro Guimarães e Brígida de Sousa, que aí mandaram erigir o pequeno templo em 1717⁸. Sustentada pelo argumento dos diferentes níveis das cotas do monte das Fontainhas, M. J. Ferreira propôs a tese de uma co-existência de duas diferentes capelas, sendo que a do Carvalhinho corresponderia a outra que não aquela que atualmente ainda se ergue, devoluta. A autora crê que a «verdadeira» capela, que inspirou a designação da fábrica de cerâmica, se localizava junto à borda do rio, tendo sido presumivelmente demolida em 1943 para construção da avenida Gustavo Eiffel⁹. A teoria parece ser confirmada pelo calótipo atribuído a Frederick William Flower (1860)

³ SOEIRO, T.; ALVES, J. F.; LACERDA, S.; OLIVEIRA, J. - A cerâmica portuense: evolução empresarial e estruturas edificadas. **Portugália, Nova Série**. Porto. ISSN 0871-4290. V. XVI (1995), Pp. 203-287, p. 248.

⁴ ROCHA, Nisa - **Materiais realizados na Produção de Reflexo(s) do Porto: Processo de Produção de um Guia do Azulejo na Cidade**. Porto: FLUP, 2015. Relatório de Estágio, p.1466.

⁵ Neste século pertenceu a Francisco Dias e Isabel Pinto: FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas Séculos XVIII-XIX**. Porto: FLUP, 2018. Dissertação de Mestrado, p.78.

⁶ FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas (...)**, p.78.

⁷ Filho de Francisco Ribeiro Guimarães e Brígida de Sousa: FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas (...)**, p.90.

⁸ FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas (...)**, p.80.

⁹ «Porto : porta da Capela da Quinta do Carvalhinho à Calçada da Corticeira, demolida em 1943». AHMP.

e por uma fotografia de Bomfim Barreiros (1943)¹⁰. O certo é que a proximidade das duas capelas (e o desaparecimento da primeira) tem vindo a gerar esta confusão histórica. Nos anos 20 de Oitocentos, a quinta do Carvalhinho estava afeta a António Joaquim Soares¹¹. Quando sucede o cerco do Porto, «a capela e as suas habitações seriam usados para quartel da marinha de D. Pedro IV, em função da sua localização, já que os barcos da marinha podiam estar atracados neste ponto da margem do Douro, fora do alcance dos miguelistas»¹². Toda o espaço urbano que circunda as Fontainhas terá sido severamente danificado durante o cerco. Em 1841, já findo o período do conflito, os fundadores da fábrica do Carvalhinho, Nunes da Cunha e Cantarino, começam a instalar a unidade de produção na capela e em arrecadações onde montam os fornos de cozedura. Sete anos depois, associam-se a Rocha Soares, da Fábrica de Louça de Miragaia (na antiga rua da Esperança, atual Tomás Gonzaga, onde possuem, juntos, um depósito). Na verdade, só no ano de 1853 os sócios reúnem o capital para adquirir os terrenos na Corticeira e proceder às obras de reconstrução da capela.

Já em 1855 surgiu um pedido de licença para ampliação das instalações, junto à calçada da Corticeira (atual calçada das Carquejeiras). Em 1863 é concedido o alvará de licença a Thomaz Nunes da Cunha & Companhia para «conservar uma fábrica de louça ordinária de azulejo»¹³, considerada insalubre de 2ª classe. No ano de 1869, Nunes da Cunha torna-se o único proprietário da companhia, até a transferir para o seu genro, João Camilo de Castro Júnior, tendo este vindo a suceder-lhe na direção a partir de 1878.

Entre 1891 e 1894, Castro Júnior transfere a fábrica para António Neves Dias de Freitas, cuja gestão se dá pela designação Castro Júnior & Dias de Freitas¹⁴. Este passa, por sua vez, a fábrica ao seu filho António Nunes Dias de Freitas, no final da centúria. Em 1909, é a firma do último, A. N. Dias de Freitas & Filhos que manda construir um «telheiro sobre o amassadouro e manipulação de barro» para abrigar os operários, na sua fábrica de louça denominada “do Carvalhinho”¹⁵. Um ano depois, é construído um barracão e uma porta de entrada na dita calçada, pelo lado sul.

Curiosamente, passado muito pouco tempo, já em 1911, o proprietário parece voltar a ser Castro Júnior. Consta no arquivo distrital um processo de concessão de licença referente à «Fábrica de Louça de António Neves Dias de Freitas e Filhos», situada então chamada rua da Aguada (junto à Corticeira), que deverá corresponder a esta transferência de sociedade¹⁶. Por essa altura faz-se o concerto de parte do telhado na «fábrica da quinta do Carvalhinho à Curticeira»¹⁷. Alguns anos mais cedo, em 1894, Castro Júnior havia formado sociedade com António Neves Dias de Freitas, de nome

¹⁰ A descrição do registo fotográfica revela o seguinte: «Esta capela tinha duas inscrições: "Francisco Riberio Guimarães e sua mulher Brigida de Souza fundarão e dotarão esta capela do senhor... 1733"; e uma outra dizia: "Reedificada em 1853 por seus proprietários Thomaz Nunes da Cunha e António Monteiro Cantarino"».

¹¹ No recenseamento do Bairro de Santa Catarina, de 1833, surge na secção “Guindais”, uma casa e quinta do Senhor do Carvalhinho, de dois andares, cujo proprietário António Joaquim Soares, ocupada com a guarnição e utensílios das canhoneiras. p.466.

¹² FERREIRA, Maria - *A Urbanização das Fontainhas (...)*, p. 98.

¹³ Documento/Processo, 1863/06/02 – 1863/06/02.

¹⁴ FERREIRA, Maria - *A Urbanização das Fontainhas (...)*, p.102.

¹⁵ Licença de obra n.º: 1303/1909.

¹⁶ Processo referente a uma fábrica de louça de António Neves Dias de Freitas e Filhos: PT/ADPRT/AC/GCPRT/J-D/180/00542.

¹⁷ Licença de obra n.º: 2117/1911.

“Castro Júnior & Dias de Freitas”. Justamente cinco anos depois, esta dissolve-se, dando lugar à A. N. Dias de Freitas & Filho que, em 1912, já consta como requerente. Três anos depois, o proprietário surge como António Augusto Pinto Dias de Freitas, filho do anterior sócio.

A partir de 1923, a fábrica vai instalar-se em Vila Nova de Gaia (na Quinta do Arco do Prado) e associar-se à Real Fábrica de Louça de Sacavém, sob direção de Herbert Gilbert¹⁸.

Porém, no ano de 1929, António da Silva surge como proprietário da Fábrica do Carvalhinho, requerendo algumas adições e alterações ao edifício. Nove anos depois, pede a ampliação e reconstrução da sua fábrica sita na quinta do Carvalhinho, com uma secção de secagem de louça. O alçado, virado para a calçada da Corticeira, não deveria levar vidros para evitar que estes fossem «partidos á pedrada, como sucede com as restantes instalações»¹⁹. Esta frase demonstra que a ampliação corresponde realmente a uma adição à fábrica de louça existente. Porém, António da Silva parece ter adquirido as propriedades onde esteve a fábrica do Carvalhinho, na altura em que ela se transfere para Gaia, tendo criado a marca Corticeira do Porto (CP), em funcionamento até aos anos 60 do século XX. Não há dados suficientes que o possam confirmar. De acordo com relatos dos moradores, contidos na dissertação de mestrado de M. J. Ferreira, parte das instalações da fábrica terão servido, durante algum tempo, para atividades da Associação Cultural das Fontainhas²⁰.

Para os operários da fábrica, foram sendo construídos diversos bairros em redor das instalações industriais. Entre eles, contavam-se a Ilha do Cantarino (em alusão ao fundador da empresa²¹), a Ilha da Capela (onde está a segunda capela acima mencionada, em estado de ruína), a Ilha 50, a Ilha Olímpia, a Ilha dos Tanques, o Bairro Vila Maior e a Ilha Maria Vitorina. Deverá referir-se também a Ilha dos Pobres²², na rua da Corticeira²³. Foram todas demolidas, não só pelo perigo representado pela instabilidade da escarpa, mas também pela sua condição precária e, por vezes, insalubre. Um dos bairros que foi mais tardiamente demolido foi o do Tapada²⁴. Subsiste, alterado, o bairro Pinheiro da Fonseca, cuja construção remonta a 1899. Aproximemo-nos à atualidade. Inaugurada em 2003, a construção da ponte Infante Dom Henrique acarretou grandes transformações na escarpa das Fontainhas. No fundo do acentuado declive da rampa das Carquejeiras, foi construído o Hotel Eurostars, onde antes estavam as ruínas de um edifício de grande escala e construção horizontal. Em 2019, foram terminados os trabalhos conduzidos pela Câmara Municipal do Porto para consolidação das ruínas da

¹⁸ GUERRA, Alexandre - **O Azulejo de fachada na freguesia de Santo Ildefonso. Séculos XIX e XX**. Porto: FLUP, 2009/2010. Relatório de estágio do Mestrado em História da Arte Portuguesa, vol. I., p. 49.

¹⁹ Licença de obra n.º: 782/1938.

²⁰ FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas (...)**, p. 103.

²¹ O bairro ou ilha do Cantarino poderá corresponder ao conjunto legado a António Pereira Cantarino por D. Benta Francisca Lopes, em 1866, consistindo de «huma propriedade de casas e quintal no sítio da Corticeira, cuja propriedade se compoem de cazas térreas e sobradadas com quintal e mais objetos que atualmente tem os números nove e onze pelo lado nascente, e pelo lado poente e sul os números cinco, seis, sete e oito», FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas (...)**, p. 137.

²² «Recenseamento do Bairro de Santa Catarina : aboletamento. Série [1833] – [1833]». AHMP.

²³ FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas (...)**, p. 133.

²⁴ Possivelmente nomeado em homenagem a Agostinho Pinto Tapada.

Fábrica da Corticeira²⁵. Todavia, no PDM, o local não está sinalizado nem tem qualquer tipo de classificação.

A toponímia da rampa aponta, por si só, para a natureza profundamente industrial do local e continua, hoje, a prolongar o seu legado. Homenageia as carquejeiras (mulheres que transportam carqueja), que por ali passavam todos os dias, levando a carqueja que alimentava muitos fornos.

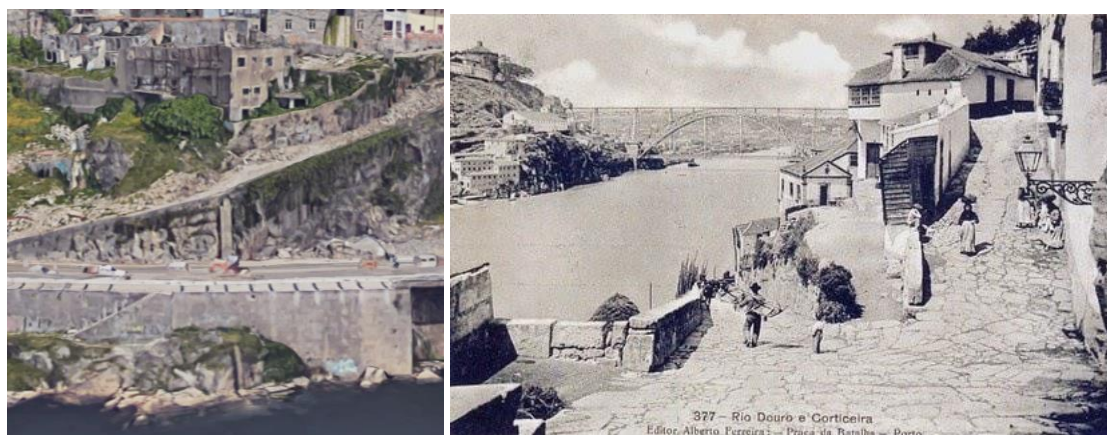


Figura 1 – Terrenos ocupados pela fábrica no Google Maps e Capela do Senhor do Carvalhinho, ao fundo, numa fotografia antiga.

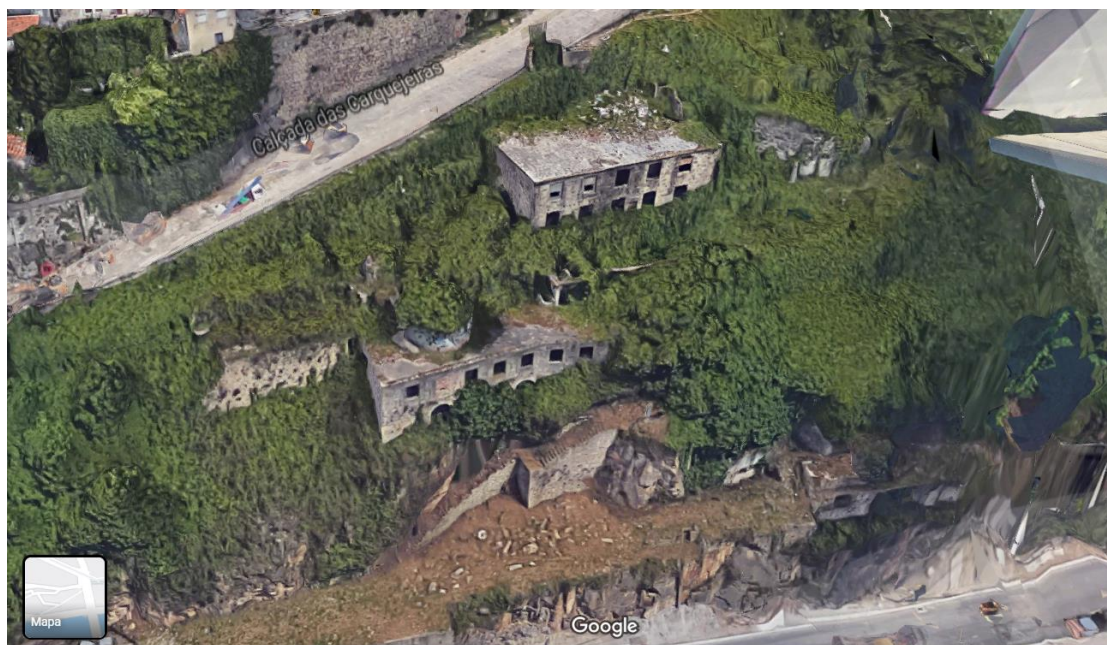


Figura 2 – Ruínas da fábrica do Carvalhinho.

²⁵ CMP (2019) - **Fábrica da Corticeira - Consolidação do Edificado (Fase 2)**. Disponível em linha: <http://www.gopcmp-em.pt/obras-publicas/cat/obras-a-iniciar/consolidacao-do-edificado-da-fabrica-da-corticeira-fase-2>.

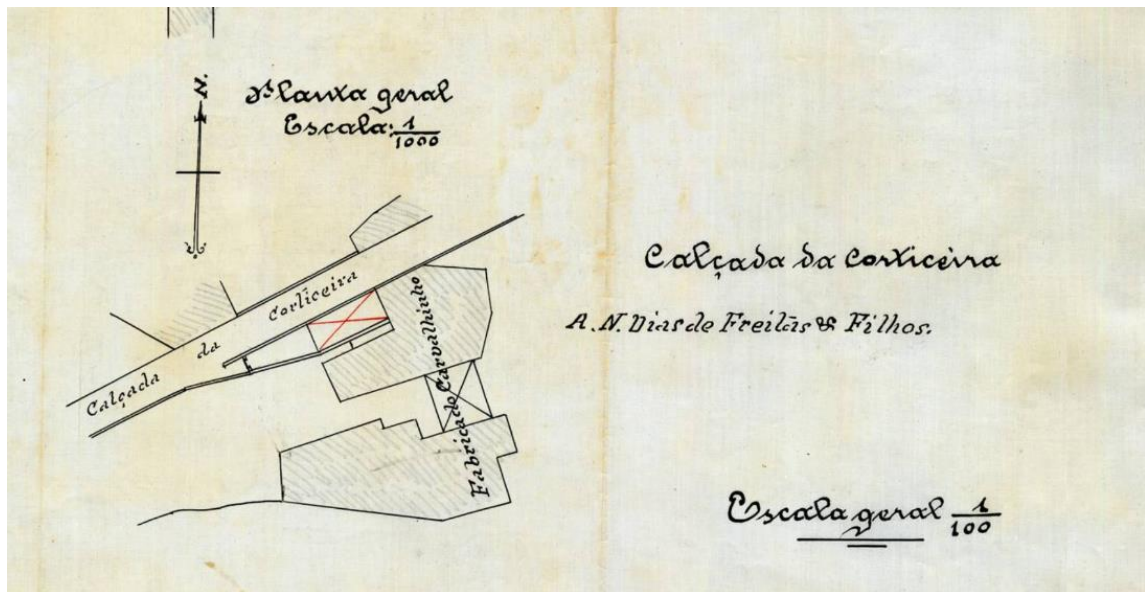


Figura 3 - Licença de obra n.º: 1303/1909



Figura 4 – A fábrica na Planta de Teles Ferreira.

Considerações finais

Não é possível dissociar a cidade do Porto do seu cariz comercial e industrial, para o qual o rio contribuiu largamente. As frentes de água desempenham, desde sempre, um papel fundamental na economia, em franca ligação com o crescimento da indústria e dos complexos portuários. Ao longo da margem ribeirinha, figuram complexos industriais em diferentes estados de conservação. Com a deslocalização da indústria e a crescente importância de Leixões, verificou-se um progressivo abandono das estruturas industriais no Porto, bem como o seu distanciamento da frente de rio. Muitas delas foram perdendo a funcionalidade original e acabaram votadas à ruína, demolidas ou reabilitadas. Através

da inventariação e análise, a investigação visa conhecer o processo de refuncionalização dos sítios industriais e dos espaços vacantes, reflexo da constante transformação da cidade. Com esta rápida transformação, urge estudar a beira-rio, de feição industrial, integrada na análise da história urbana. Num período de grande impulso construtivo, em questão de semanas o cenário ribeirinho altera significativamente. É também por isso tão indispensável esta investigação, dado o iminente perigo de perda do património arquitetónico, técnico e paisagístico, bem como da história das indústrias, das pessoas e da sua ligação ao Douro, que conformam o património intangível. Procuramos contribuir para o maior conhecimento da cidade frente-de-água e o registo de memória da paisagem industrial, fundamentais para a identidade do Porto.

Através da metodologia exposta, e que muito passará pela pesquisa em arquivos (sobretudo AHMP e ADP) e bibliotecas, elaboração de fichas técnicas (de acordo com o KIT01-Património Arquitetónico) e registo fotográfico das estruturas industriais a abordar, pretende-se que do trabalho resultem:

- o mapeamento e georreferenciação do património industrial analisado;
- uma plataforma digital, para diversos públicos, com compilação dos dados recolhidos, para divulgação das conclusões da investigação e promoção da educação patrimonial;
- uma rota do património industrial ribeirinho (à semelhança do que foi proposto para o Vale do Ave); percursos culturais pela margem do Douro, adotando o conceito de Museu ao ar livre associado a visitas pedonais ou em cruzeiro;
- sinalética patrimonial (placas identificativas com história do local).

Em suma, o programa de trabalhos proposto é atual e versa sobre uma realidade que urge estudar, a cujo interesse científico se alia uma adequação a objetivos estratégicos e programas em curso.

Bibliografia

ALVES, Jorge - Património industrial, educação e investigação: a propósito da Rota do Património Industrial do Vale do Ave. **História, Revista da Faculdade de Letras**. Porto. ISSN 0871-164X. Nº. 5 (2004), pp. 251-256.

BRITO-HENRIQUES, E.; MORGADO, P. & CRUZ, D. - **Morfologia da cidade perfurada: padrões espaciais de ruínas e terrenos vacantes em cidades portuguesas**. Finisterra, LIII, 108, 2018, pp. 111 -133.

BRITO-HENRIQUES, E.; SOARES, A. L. & AZAMBUJA, S. T. - Os espaços abandonados na cidade: alternativas aos modelos convencionais de recuperação da paisagem urbana. In FIDALGO, P. (coord.). **Estudos de Paisagem**. Volume II. Lisboa: Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017. ISBN 978-972-96844-8-7. Pp. 34-52.

Conselho da Europa - **Convenção Europeia da Paisagem**. Florença, 2000.

CORDEIRO, José - Algumas questões sobre o estudo e salvaguarda de paisagens industriais. **Revista Labor e Engenho**. Campinas. ISSN:2176-8846. V.5, N.1 (2011), pp. 1-12.

CORDEIRO, José - **História da indústria portuense: dos finais do século XVIII a 1852**. Porto: Edições Afrontamento, 2017, vol.1.

CULLEN, Gordon - **Paisagem Urbana**. Lisboa: Edições 70, 2006.

Estratégia Integrada de Desenvolvimento Territorial, AMP, 2020. Reconhecimento de Estratégias Integradas de Desenvolvimento Territorial, Convite para Apresentação de Candidaturas N. 01/2014, 12-11-2014. Norte 2020. amporto.

FERREIRA, Maria - **A Urbanização das Fontainhas Séculos XVIII-XIX**. Porto: FLUP, 2018. Dissertação de Mestrado.

GUERRA, Alexandre - **O Azulejo de fachada na freguesia de Santo Ildefonso. Séculos XIX e XX**. Porto: FLUP, 2009/2010. Relatório de estágio do Mestrado em História da Arte Portuguesa, vol. I.

ICOMOS - **Carta sobre a conservação das cidades históricas e das áreas urbanas históricas**. Washington, 1987.

MARIZ, Luís - **Azulejo semi-industrial na arquitetura civil portuense. Caracterização e intervenção**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014.

MARSHALL, Richard - **Waterfronts in Post-Industrial Cities**. Londres: Routledge, 2001.

MEDEIROS, L. & CUSTÓDIO, J. (Dir.) - **Atas do Colóquio Portugal: qual o lugar do património industrial e técnico?** Lisboa: Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial, 2015.

MENDES, José - Uma nova perspectiva sobre o património cultural: preservação e requalificação de instalações industriais. **Gestão e Desenvolvimento**. Viseu. ISSN 0872-556X. Nº 9 (2000), pp. 197-212.

MOREIRA, Inês - **Edifícios & Vestígios: projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais**. Guimarães: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Cidade Guimarães, 2013.

OEVERMANN, H. & MIEG, H. A. - **Industrial Heritage Sites in Transformation. Clash of Discourses**. Londres: Routledge Studies in Heritage, 2015.

PACHECO, Luana - **Frentes de água. Ao encontro do rio**. Porto: FEUP, 2013. Dissertação de Mestrado.

ROCHA, Nisa - **Materiais realizados na Produção de Reflexo(s) do Porto: Processo de Produção de um Guia do Azulejo na Cidade**. Porto: FLUP, 2015. Relatório de Estágio.

SAMPAIO, Maria da Luz - **Da Fábrica para o Museu, Identificação, Patrimonialização e Difusão da Cultura Técnico-Industrial**. Évora: Universidade de Évora, 2015. Tese de Doutoramento.

SAMPAIO, Maria da Luz (Coord.) - **Reconversão e Musealização de Espaços Industriais**. Actas do Colóquio de Museologia Industrial. Porto: AMCI, 2003.

SOBRINO SIMAL, J. & SANZ CARLOS, M. (Eds.) - **Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial 2018. Los retos del siglo XXI.** VII Seminario de Patrimonio Industrial. Sevilha. Centro de Estudios Andaluces, 2019.

SOEIRO, T.; ALVES, J. F.; LACERDA, S.; OLIVEIRA, J. - A cerâmica portuense: evolução empresarial e estruturas edificadas. **Portugália, Nova Série.** Porto. ISSN 0871-4290. V. XVI (1995), Pp. 203-287.

TICCIH - **Carta de Nizhny Tagil sobre o Património Industrial.** Nizhny Tagil, 2003.

WALAS, Bartłomiej (Coord.). - **HISTORICAL CITIES 3.0 Residents and Visitors. In Search of Quality and Comfort.** Municipality of Krakow, 2018.

VIEIRA, E. & CORDEIRO, J. L. - **Actas do II Congresso Internacional sobre Património Industrial. Património, museus e turismo industrial: uma oportunidade para o século XXI.** Porto: CITAR, 2014.

Planejamento e Cidade Média no Brasil: questões urbano-regionais na década de 1970

Orlando Vinicius Rangel Nunes

Universidade de Brasília - UnB

orlandovrnunes@gmail.com

Rodrigo Santos de Faria

Universidade de Brasília - UnB

rod.dfaria@gmail.com

Resumo

A interlocução entre planejamento urbano-regional e as cidades médias no Brasil inicia-se na década de 1970, principalmente devido a identificação dos resultados negativos do processo de urbanização em âmbito nacional. Nos primeiros anos desta década alguns estudos sobre a economia nacional apontaram para um desajuste causado pela forma como o desenvolvimento havia se espacializado. Estes estudos foram produzidos pela Comissão Nacional das Regiões Metropolitanas e da Política Urbana – CNPU, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, que buscaram institucionalizar esta interlocução por meio da inclusão das cidades médias no Plano Nacional de Desenvolvimento Urbano – PNDU e da implementação do planejamento urbano-regional. Este texto discorre sobre o contínuo processo de institucionalização do planejamento no Governo Federal, com foco nos eventos do início da década de 1970 e nos movimentos para inserção das cidades médias como um importante integrante do sistema urbano nacional. Utilizou-se como acervo documental os estudos e planos que consubstanciaram a elaboração da PNDU, lidos por meio das ações de planejamento voltadas às cidades médias brasileiras. A partir disso foi possível evidenciar o papel desta classe de cidades na contínua institucionalização do planejamento no Brasil, especialmente, evidenciando os principais atores, os contornos do planejamento urbano-regional, as formas de classificação de cidades, a necessidade de integração do planejamento regional com o urbano e as preocupações que conduziram a intervenção do Governo Federal na economia e no espaço urbano especialmente no tema de fluxos migratórios e de investimentos, o controle da rápida urbanização, os desajustamentos do sistema urbano e as mazelas na qualidade de vida nas metrópoles.

Palavras-chave

Cidade Média, Planejamento Urbano e Regional, Política Urbana e Regional, Política Nacional de Desenvolvimento Urbano – PNDU, Regime Militar

Introdução

A Política Nacional de Desenvolvimento Urbano – PNDU de 1975 e as cidades médias possuem interlocuções que influenciaram as dinâmicas do planejamento urbano-regional na década de 1970, durante a Ditadura Militar no Brasil. Até 1970 as cidades de todos os portes foram transformadas em razão da rápida urbanização e das evidências de quebra da primazia da metrópole – ainda que, naquele momento, esta possuísse forte peso no sistema urbano nacional.

Em 1974, a conjuntura havia tornado claro um desajustamento nesta dinâmica, proclamando a necessidade de uma PNDU, como observou Faissol: *a necessidade de uma política de desenvolvimento urbano decorre da constatação de um desequilíbrio no sistema*¹. A visão de Faissol foi confirmada nos anos iniciais da PNDU, como é possível constatar na seguinte análise: *a proclamação da necessidade de uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano é uma manifestação do desajustamento no sistema de cidades brasileiras, desajuste esse que favorece a excessiva alocação de atividades e pessoas nas metrópoles pelas grandes vantagens locais que esses centros urbanos apresentam e pela incapacidade de atração por parte dos centros menores*².

Particularmente, na PNDU, a cidade média assumiria importância como estratégia de equilíbrio do sistema urbano e, conseqüentemente, do sistema econômico. Tal percepção era semelhante em diferentes instituições de governo federais, entre elas o IPEA, o IBGE e a CNPU.

Neste texto, buscou-se apontar as origens da PNDU e os motivos da indicação das cidades médias como a principal solução para fortalecimento do sistema urbano nacional e como medida de planejamento para correção dos males e desajustamentos do processo de urbanização. A principal contribuição do texto é lançar luz às movimentações para elaboração da PNDU e os principais documentos que conduziram a sua formulação.

Empreendeu-se uma leitura sobre o processo de institucionalização do planejamento urbano-regional na década de 1970 no Governo Federal. Optou-se por recortar a este período para manter a objetividade, entretanto deve-se reconhecer um contínuo processo de institucionalização do urbanismo e do planejamento décadas antes³, que só será retomado pontualmente ao longo do texto. A leitura documental sobre esta institucionalização permitiu evidenciar os “efeitos maléficos”⁴ da urbanização brasileira na qualidade de vida da população urbana e, também, subsidiou as soluções apresentadas na PNDU. O texto foi organizado, portanto, segundo estas duas leituras.

¹ FAISSOL, Speridião - **O sistema urbano brasileiro: uma análise e interpretação**, p. 42.

² ANDRADE, Thompson Almeida - **As cidades médias e a política nacional de desenvolvimento urbano: Projeto de Pesquisa**, não paginado.

³ FARIA, Rodrigo Santos de - O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria Cristina da Silva - **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960**.

⁴ O termo foi empregado conforme Andrade (1976) e contribui para explicar os motivos da inserção das cidades de porte médio na PNDU.

Os “efeitos maléficos” da urbanização brasileira

Na década de 1970 o processo de urbanização era considerado causador de males. As mazelas teriam se originado, segundo tais interpretações, no agravamento da economia de escala ou das deseconomias externas, no aumento dos custos econômicos e sociais para manutenção das cidades e na quebra do bem-estar e da qualidade de vida⁵. Segundo Andrade⁶, os “efeitos maléficos” visíveis de tais processos na escala intraurbana são: 1) a poluição ambiental; 2) o congestionamento do trânsito; 3) os altos custos de localização das atividades; 4) a incapacidade de alcance de infraestruturas econômicas; e 5) a deterioração dos serviços sociais⁷.

Estes efeitos maléficos, também resultavam em prejuízo às dinâmicas intrarregionais. Os estudos que consubstanciaram a PNDU entre 1973 e 1974 (Figura 1), especialmente em D’Alessio⁸, Villaça⁹ e Steinberger¹⁰, afirmavam a preocupação com os problemas do sistema urbano nacional: *Observa-se, de um lado, um processo de metropolitanização prematura, com a proliferação de grandes aglomerados urbanos, que continuam crescendo a taxas aceleradas, e, de outro lado, a excessiva pulverização de pequenas cidades, sem um número adequado de cidades médias que dê razoável equilíbrio ao conjunto*¹¹.

Em ambas as escalas, destacavam-se às funções a serem desempenhadas pelas cidades médias para desconcentração das metrópoles e efetivo equilíbrio do sistema urbano nacional. Por exemplo, para o Sudeste, Vitória cumpriria a função de receber as atividades produtivas descentralizadas de São Paulo e do Rio de Janeiro: *A coordenação dos investimentos em infra-estrutura e a regulamentação do uso do solo nas regiões metropolitanas de São Paulo e do Rio de Janeiro, de modo a conter a taxa de crescimento dessas metrópoles e induzir a descentralização das atividades produtivas, particularmente das industriais, para centros periféricos de médio porte, que apresentem potencialidades locais*¹².

⁵ AMORIM FILHO, Oswaldo; SERRA, Rodrigo Valente - Evolução e perspectivas do papel das cidades médias no planejamento urbano e regional. In ANDRADE, Thompson Almeida; SERRA, Rodrigo Valente - **Cidades médias brasileiras** e STEINBERGER, Marília; BRUNA, Gilda Collet - Cidades médias: elos do urbano-regional e do público-privado. In ANDRADE, Thompson Almeida; SERRA, Rodrigo Valente - **Cidades médias brasileiras**.

⁶ ANDRADE, Thompson Almeida - **As cidades médias e a política nacional de desenvolvimento urbano: Projeto de Pesquisa**.

⁷ Nas palavras de Andrade: *Exemplos dessas deseconomias são a poluição ambiental, os congestionamentos das vias públicas, os altos custos de localização – sejam residenciais, sejam industriais e comerciais – nas cidades, a incapacidade de oferta adequada da infraestrutura econômica e a deterioração dos serviços sociais pela pressão excessiva da demanda*. *ibid.*, não paginado.

⁸ D’ALESSIO, Pedro - Fluxos de Investimentos (1969-1973) e concentração espacial da indústria no Brasil. Em FRANCISCONI, Jorge Guilherme - **Diretrizes gerais para uma política de desenvolvimento urbano**.

⁹ VILLAÇA, Flávio - **Política Nacional de Uso do Solo Urbano**.

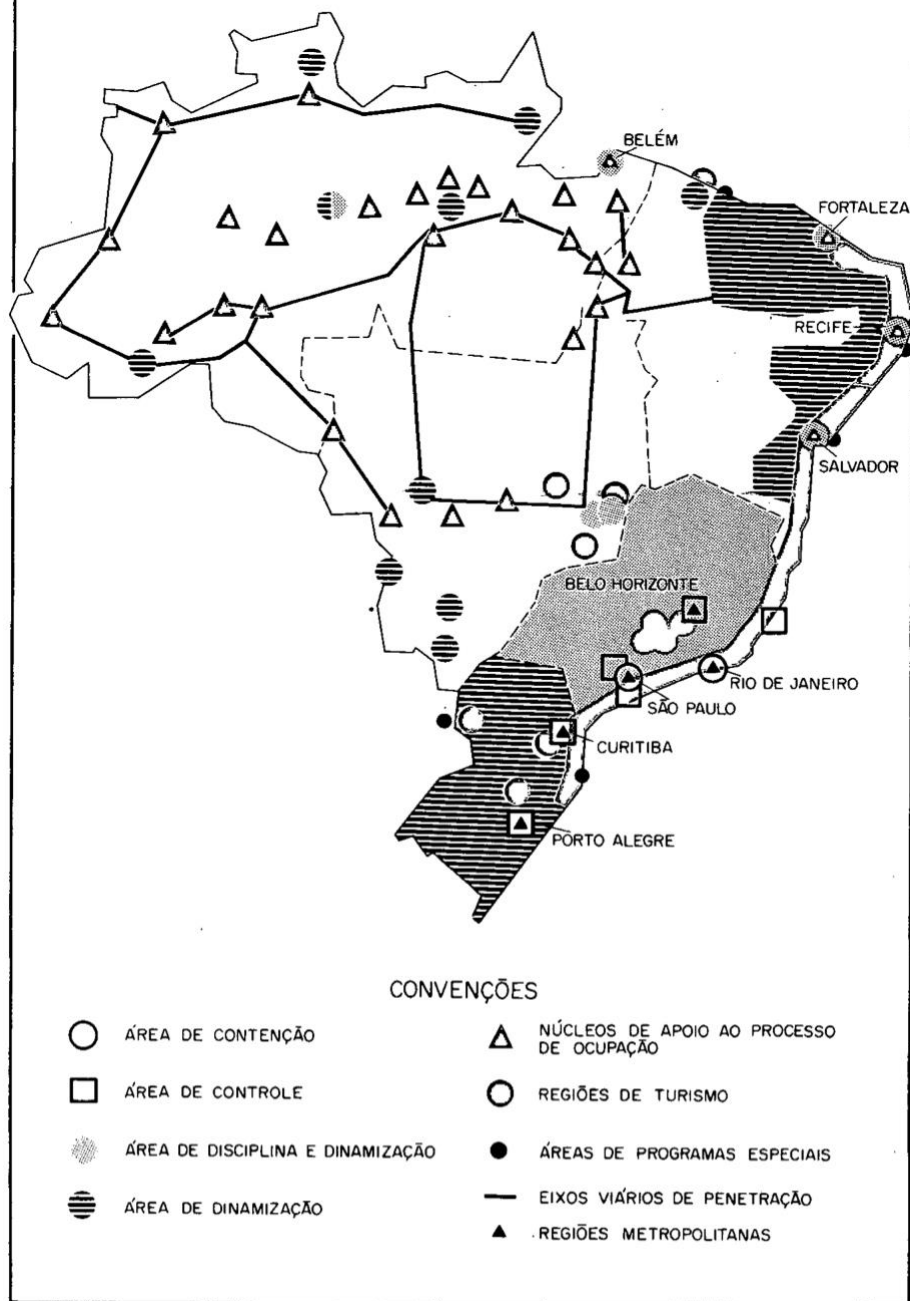
¹⁰ STEINBERGER, Marília - **Avaliação dos resultados objetivos em Planejamento Urbano Local**.

¹¹ BRASIL - **II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975-1979)**, p. 85.

¹² *ibid.*, p. 88.

II PLANO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO

POLÍTICA NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO URBANO



O II PDN apontava diversas estratégias que fariam fortalecer o sistema urbano nacional, por meio da atenuação dos desequilíbrios (manchas de “Área de disciplina e dinamização” e “Área de dinamização”) e contenção urbana, ao longo da faixa litorânea de Florianópolis a Fortaleza e ao redor das Regiões Metropolitanas instituídas em 1973.

Figura 1: Estratégias de intervenção do II PND. Fonte: Brasil, 1974, p. 91.

Na região Sudeste, as estratégias regionais das cidades médias teriam prioridade por meio do [...] *planejamento da expansão e reforço da infra-estrutura urbana das cidades beneficiárias da desconcentração funcional intrarregional, com atuação preferencial sobre os núcleos urbanos com mais de 50 000 habitantes*¹³.

Atestava-se, portanto, a dupla preocupação com a situação dos desequilíbrios econômicos e urbanos evidenciados no Brasil. Por um lado, era preocupante a situação das grandes cidades, em especial as áreas metropolitanas do Rio de Janeiro e de São Paulo, por conta das desigualdades que se multiplicariam; por outro, havia a preocupação de que as cidades médias crescessem ao ponto de atingir as mesmas características econômicas e urbanas dos centros metropolitanos: *Em áreas que registram intensa migração do campo à cidade, os núcleos urbanos médios com funções apenas terciárias (comércio, administração) podem, em poucos anos ver sua população crescer rapidamente tornando-se grandes aglomerados urbanos sem que sua indústria tenha se expandido*¹⁴.

Embora tal crescimento fosse visto por D'Alessio¹⁵ como um problema a ser evitado, Andrade¹⁶ buscou trazer uma leitura dos fatores que levaram ao crescimento das metrópoles e que seriam o motivo de deseconomias futuras e de consequente reversão da urbanização dos grandes centros. A partir daí, os centros médios poderiam ser vistos como alternativas aos novos investimentos públicos ou privados.

A ação planejadora como resposta aos efeitos maléficos

Para responder concretamente aos males apontados, Andrade indicou duas soluções alternativas, tomando como ponto de vista a política econômica nacional: 1) deixar que a estrutura se modifique espontaneamente; 2) modificá-la planejadamente. *No primeiro caso, o efeito será, principalmente, uma maior concentração de pessoas e atividades nas metrópoles e nas grandes cidades, o que poderá trazer consequências desaconselháveis do ponto de vista econômico (agravamento de possíveis deseconomias), social (aumento nas desigualdades regionais e na distribuição de renda), e de meio ambiente (poluição, congestionamento)*¹⁷.

Andrade defendeu, portanto, a elaboração de estudos voltados à modificação planejada com foco nos esforços para minimizar os efeitos maléficos. A alternativa adotada por Andrade¹⁸ foi motivada pela conciliação entre a desconcentração de atividades e pessoas, a ocupação territorial, a eficiência econômica, a equidade regional, o emprego e a distribuição de renda.

¹³ *ibid.*, p. 88.

¹⁴ D'ALESSIO, Pedro - Fluxos de Investimentos (1969-1973) e concentração espacial da indústria no Brasil. In FRANCISCONI, Jorge Guilherme - **Diretrizes gerais para uma política de desenvolvimento urbano**, p. 11.

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ ANDRADE, Thompson Almeida - **As cidades médias e a política nacional de desenvolvimento urbano: Projeto de Pesquisa**.

¹⁷ *ibid.*, p. 2.

¹⁸ *ibid.*

Estes estudos já vinham sendo elaborados desde antes da PNDU pelas instituições federais que se dedicavam a questão urbana, especialmente: o IPEA, o IBGE e a CNPU, que promoviam interlocuções com o debate das cidades médias.

No IPEA, a questão das cidades médias era difundida em vários setores internos¹⁹. Por exemplo, dentre as várias reflexões então empreendidas, chamam a atenção algumas contribuições da economia e da sociologia da urbanização, que possibilitam entender os interesses pelas cidades médias. Destaca-se, também, o texto crítico de Pedro Demo²⁰, cujo enfoque foi a política social²¹, de acordo com o qual os programas de cidades de porte médio²² seriam uma reposta para redução das desigualdades sociais. Em decorrência dos estudos internos e em conjunto com o IBGE, o IPEA elaborou o rascunho do Programa de Cidades Médias – o primeiro Programa como denominado por Nunes²³ – que foi utilizado como base para a condução pela CNDU do Programa Nacional de Capitais e Cidades de Porte Médio – PNCCPM que durou de 1976 a 1986.

Já no IBGE, a primeira referência sobre a cidade média se deu na Revista Brasileira de Geografia, principal publicação do órgão desde 1939, feita por Moacir M. F. Silva, em que interessava incluir as cidades médias para propósitos de classificação. Até então elas não eram integrantes das políticas públicas. No IBGE, o contexto começa a ser alterado durante a década de 1970, num movimento nacional de valorização das cidades médias, dentre eles o estudo sobre a Rede de Influência Urbana do IBGE²⁴.

Em geral, os estudos do IBGE eram mais analíticos, apontando a evidente transformação do sistema urbano brasileiro que estava em curso. Diferentemente do IPEA, não havia proposições, mas sim a criação das condições objetivas – devido às estatísticas – para que os Governos Federal e Estaduais focassem nas cidades médias: *Outro aspecto a destacar na estruturação das redes urbanas brasileiras é o dinamismo demográfico das cidades classificadas como centro de nível 2ª (centro regionais importantes). São quase todas cidades de mais de 100 000 habitantes e tiveram um crescimento relativo da população, de modo geral, de cerca de 50%*²⁵.

¹⁹ A organização do IPEA no final dos anos 1960 e início da década de 1970, segundo Fishlow, pode ser assim classificada: *um grupo trabalhava com macroeconomia, outro examinava o mercado de trabalho, um terceiro trabalhava com ênfase em indústria, um quarto com ênfase na política regional e o último na agricultura*. FISHLOW, Albert - Entrevista com Albert Fishlow. In D'ARAUJO, Maria Celina; FARIAS, Ignez Cordeiro de; HIPOLITO, Lucia - **IPEA 40 anos: uma trajetória voltada para o desenvolvimento**, p. 52.

²⁰ DEMO, Pedro - **Programa de Cidades de Porte Médio: uma nova estratégia de política urbana?**

²¹ Segundo o texto de Demo, a Política Social é entendida como um esforço para reduzir as desigualdades sociais. *ibid.*

²² Demo utiliza o termo programas – no plural – no sentido de indicar que houve diversos programas sendo estudados paralelamente, o que reforça a ideia de que foi um assunto de interesse no período. Não houve citação de quais foram os programas em paralelo. *ibid.*

²³ NUNES, Orlando Vinicius Rangel - **O Programa Cidades de Porte Médio: Planejamento e Política Urbano-Regional no Brasil (1976-1986)**.

²⁴ IBGE - **Divisão do Brasil em Regiões Funcionais Urbanas**.

²⁵ *ibid.*, p. 18.

Nas visões do IPEA e do IBGE, a cidade média fazia parte do ideário nacional de planificação, atravessando diversas políticas regionais e setoriais. Antes do II PDN, os estudos sobre a consolidação das cidades médias não tinham enfatizado com clareza a sua importância no futuro do desenvolvimento do sistema urbano no Brasil. Essa realidade passou a se modificar paulatinamente ao longo da década de 1970, até culminar em uma política urbana instituída pela PNDU.

A Política Urbana foi estruturada por meio do estabelecimento de diretrizes, da criação ou do fortalecimento de instituições, bem como mediante a destinação de recursos para o desenvolvimento urbano. As diretrizes foram apontadas pelo II PND e pelos diversos programas que surgiram desde este plano. Dentre as institucionalizações, destacou-se a Comissão Nacional de Regiões Metropolitanas e Política Urbana – CNPU em 1974²⁶, incumbida de coordenar a execução dos programas de desenvolvimento urbano, objetivando melhorias nas condições de vida nos centros urbanos. Para a destinação de recursos, foi criado, em 1975, o Fundo Nacional de Apoio ao Desenvolvimento Urbano – FNDU²⁷, que congregou fundos do Banco do Brasil, do Banco do Nordeste, do Banco da Amazônia, do Banco Nacional de Habitação – BNH, do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e de outros.

A PNDU originou-se a partir de dois grupos de estudos que introduziram suas preocupações e que incorporaram as cidades médias como estratégias: 1) aqueles que dedicaram a questão urbana de forma geral, produzidos pelo SERFHAU²⁸, Faissol²⁹ e Tolosa³⁰; 2) aqueles que consubstanciariam a elaboração da PNDU, organizados por Jorge Francisconi e Maria Adélia Souza em 1973 e 1976³¹.

As contribuições do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo – SERFHAU à temática, no início da década de 1970, podem ser enquadradas como uma transição. Se,

²⁶ Criada pelo Decreto N° 74.156, de 6 de junho de 1974.

²⁷ Criado pela Lei N° 6.256, de 22 de outubro de 1975.

²⁸ SERFHAU - **Considerações sobre necessidade e conveniência de uma Política Nacional de Desenvolvimento urbano e Local.**

²⁹ FAISSOL, Speridião - **O sistema urbano brasileiro: uma análise e interpretação.**

³⁰ TOLOSA, Hamilton Carvalho - Política nacional de desenvolvimento urbano: uma visão econômica. **Pesquisa e Planejamento Econômico.** Rio de Janeiro. 2:1 (1972a) 145–156.

Outros importantes estudos posteriores são: ANDRADE, Thompson Almeida - **As cidades médias e a política nacional de desenvolvimento urbano: Projeto de Pesquisa** e ANDRADE, Thompson Almeida; LODDER, Celsius Antônio - **Sistema urbano e cidades médias no Brasil** e BARAT, Josef - **Política de investimento públicos: considerações sobre problemas atuais.**

³¹ Amorim Filho afirma que a tarefa de organizar a PNDU *foi dada a FANCISCONI e SOUZA, que escreveram o primeiro relatório, amplamente divulgado, sobre uma política urbana global para o Brasil. Esse relatório é um importante marco no planejamento da política urbana e organização territorial no Brasil.* AMORIM FILHO, Oswaldo; SERRA, Rodrigo Valente - *Evolução e perspectivas do papel das cidades médias no planejamento urbano e regional.* In ANDRADE, Thompson Almeida; SERRA, Rodrigo Valente - **Cidades médias brasileiras**, p. 568.

Traduzido do original em inglês: *This assignment was given to FANCISCONI and SOUZA, who wrote the first report, widely published, on a global urban policy for Brasil. That report is a real mark in the planning of the urban policy and territorial organization in Brazil.*

por um lado, os diagnósticos sobre o tema elaborados pelo órgão buscavam revelar questões intrarregionais³², por outro, o órgão reconhecia³³ que o planejamento urbano até os últimos anos da década de 1950 dedicava-se, predominantemente, aos aspectos físicos. À época, as iniciativas do SERFHAU eram consideradas como uma Política Urbana com pouca efetividade frente à magnitude do problema urbano, ainda assim, era possível utilizar as experiências anteriores como *uma base de estudos e conhecimentos, além de uma conscientização nos níveis de decisão, que permite reconhecer que [...] é possível pensar na existência de elementos suficientes para definir a política de desenvolvimento urbano*³⁴. Por exemplo, tal base foi fundamental para Hamilton C. Tolosa³⁵ compreender possíveis implicações econômicas de uma PNDU.

A priorização da leitura econômica era uma característica recorrente das análises da década de 1970. Considerava-se que o campo econômico condicionava os demais, conforme afirma o então Presidente Geisel, buscou-se *dedicar maior atenção ao campo político – não só externo como, sobretudo interno – e de cuidar com toda a objetividade do campo social, através de medidas a ele especificamente destinadas. Com isso, todavia não se deixará de reconhecer a importância crítica do campo econômico, fortemente, condicionante dos demais, pelos recursos que só ele lhes poderá oferecer*³⁶.

Tolosa³⁷ havia criticado anos antes a visão da economia desvinculada dos predicados espaciais. Sua crítica sobre a relação da economia com a dimensão espacial parecia ter influenciado diversos autores vinculados a interlocução entre Cidade Média e Política Urbana. Por consequência, conforme explicado por Faissol³⁸, não bastaria às cidades a dimensão econômica, visto que elas estavam relacionadas entre si por fatores espaciais e populacionais, formando um sistema que organiza, articula e dinamiza seu interior – num processo de Urbanização – e o que está ao seu redor – num processo de Regionalização. A Regionalização foi entendida como *função da associação hierarquizada de uma série de variáveis e de seus campos de força. Um serviço localizado em um lugar central se constitui em uma variável, enquanto o campo de força é representado pelo seu limiar e alcance*³⁹. Urbanização e Regionalização eram

³² À época, a metodologia da SERFHAU foi criticada durante o CPM por Azevedo (1976) e Cintra e Haddad (1978).

³³ O reconhecimento foi massivamente apontado na coleção de textos do Seminário de Desenvolvimento Urbano Local, promovido pela Organização dos Estados Americanos e o Ministério do Interior, para debate sobre a Política Urbana. Cf. SERFHAU (1971).

³⁴ SERFHAU - **Considerações sobre necessidade e conveniência de uma Política Nacional de Desenvolvimento urbano e Local**, p. 16.

³⁵ TOLOSA, Hamilton Carvalho - **Política nacional de desenvolvimento urbano: uma visão econômica**.

³⁶ GEISEL, Ernesto Beckmann - **Discursos de Ernesto Geisel - 1974-1977**, p. 18.

³⁷ TOLOSA, Hamilton Carvalho - Polos de crescimento: Teoria e Política econômica. Em ROBERTO, P. (Ed.) - **Planejamento regional: métodos e aplicação ao caso brasileiro**.

³⁸ FAISSOL, Speridião - **A organização espacial do sistema urbano brasileiro: relações entre a estrutura das cidades e as relações entre elas**.

³⁹ GEIGER, Pedro Pinchas; DAVIDOVICH, Fany - **Reflexões sobre a evolução da estrutura espacial do Brasil, sob efeito da industrialização**, p. 9.

tidas como *temas e conceitos associados, ao mesmo tempo em que os dois são proximamente relacionados ao processo de desenvolvimento econômico*⁴⁰.

Ainda assim, havia razões que sugeriam uma ênfase econômica nos momentos iniciais da PNDU. Tolosa – em seu estudo para proposição de uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano⁴¹ – expôs algumas dessas sugestões: *a existência de um sistema nacional de planejamento econômico [...]; a maior facilidade de quantificação do fenômeno econômico e, portanto, maior precisão na definição de objetivos e instrumentos de uma política de desenvolvimento urbano*⁴².

Tal atenção governamental de raiz econômica repercutiu intensamente na forma dos debates sobre a PNDU⁴³. Baseado na perspectiva econômica, Leven (apud Tolosa), afirmou que havia quatro variáveis do processo de desenvolvimento urbano: 1) *tamanho absoluto ou escala de cada cidade, medido se possível pela renda urbana ou, na ausência desta, pela população urbana*; 2) *organização espacial intra-urbana, ou seja, padrões intra-urbanos de uso da terra*; 3) *distribuição de frequências de tamanhos de cidades*; e 4) *distribuição espacial de cidades em um sistema urbano nacional*⁴⁴. Para Tolosa⁴⁵, os planejadores urbanos teriam focado nas duas primeiras variáveis e no caráter físico das cidades, mas o ideal seria que uma PNDU abrangesse todas elas e um esquema global que servisse de base para o planejamento local.

Considerando a necessidade de um enfoque de equilíbrio geral para um PNDU, Tolosa⁴⁶ elaborou algumas proposições, que partiram da crítica à alocação ineficiente de recursos escassos em programas sociais. A título de ilustração, ele citou os casos da Grande Rio e da Grande São Paulo, em que se constatava perdas consideráveis de recursos na tentativa de erradicar favelas e absorver melhor os influxos de migrantes. Assim, nestes casos, não foram identificados os focos de atração e repulsão migratória, bem como não foi definida uma política para o sistema urbano que envolvesse a reordenação quantitativa e qualitativa da migração. As políticas atuavam *sobre os efeitos sem realmente resolver as causas do problema*⁴⁷.

Foi neste contexto que as cidades médias foram inseridas nos debates no início dos anos 1970. Afinal, conforme estatística do Censo Demográfico do IBGE de 1970, foi possível notar que os centros pequenos mostravam uma tendência declinante. Por sua

⁴⁰ FAISSOL, Speridião - **A organização espacial do sistema urbano brasileiro: relações entre a estrutura das cidades e as relações entre elas**, p. 16.

⁴¹ A pesquisa pode ser considerada pioneira ao apontar não somente a necessidade de uma PNDU, no início de 1972, como também por indicar caminhos na forma como essa Política poderia ser implantada.

⁴² TOLOSA, Hamilton Carvalho - **Política nacional de desenvolvimento urbano: uma visão econômica**, p. 144.

⁴³ Nota-se, também, mais complexificação na forma como o tema é tratado, na medida em que o campo econômico no interior da PNDU e do CPM é atravessado por debates da política social. Demo (1978) é um exemplo importante no debate sobre a Política Social nas cidades médias.

⁴⁴ *ibid.*, p. 144.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ *ibid.*, p. 146.

vez, os centros de porte intermediário apresentam o comportamento mais interessante. Tomadas individualmente, as classes médias inferior e superior mostram participação levemente crescentes. Porém, quando tomadas em conjunto a sua participação torna-se mais significativa, [...] para isto contribuem, de maneira espacial, os centros médios-superiores com taxas anuais médias as mais altas de todo o sistema⁴⁸.

Neste trecho, observa-se a primeira referência concreta e embasada técnico-cientificamente às cidades médias, em que as ações político-administrativas foram vinculadas às eventuais contribuições das cidades médias.

Outra contribuição de Tolosa⁴⁹ à CNPU foi a incorporação de Berry⁵⁰, cujos artigos eram tidos por ele como já amplamente conhecidos. As proposições de Berry também foram mobilizadas pela argumentação de Andrade e Lodder⁵¹, bem como pela de Pereira, quando afirmou que *os padrões de desenvolvimento de uma economia primário-exportadora, ao originar e reforçar a importância desmensurada de uns poucos centros urbanos brasileiros, foram os responsáveis pelo enquadramento do nosso processo de urbanização no modelo de cidade primaz*⁵².

A forma *primaz* caracteriza-se pela predominância das grandes metrópoles e a deficiência quantitativa de centros de porte intermediário. Para Pereira⁵³, havia evidências empíricas demonstrando que a cidade *primaz* não ocorreria de forma pronunciada⁵⁴. Não seria possível que apenas uma cidade fosse responsável pelo desenvolvimento do país, mas o que era evidente é que o crescimento acelerado de São Paulo havia criado um hiato entre a metrópole e a cidade pequena.

Devido a esse desajustamento do sistema urbano, segundo Tolosa⁵⁵, haveria uma clara demonstração da importância dos centros médios, especialmente os superiores, no contexto da PNDU⁵⁶. Tal demonstração apareceu no relatório de Faissol⁵⁷ – coordenado

⁴⁸ *ibid.*, p. 148.

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ Berry foi um influente geógrafo britânico-americano que contribuiu para a formação do pensamento sobre o tamanho das cidades no Brasil.

⁵¹ ANDRADE, Thompson Almeida; LODDER, Celsius Antônio - **Sistema urbano e cidades médias no Brasil**.

⁵² PEREIRA, Waltraud Rodrigues Pereira - **Cidades médias: uma opção no desenvolvimento urbano**, p. 55.

⁵³ *ibid.*

⁵⁴ Pereira toma por base Vilmar Faria (1976), importante teórico que debatia a questão das cidades primazes à época.

⁵⁵ TOLOSA, Hamilton Carvalho - **Política nacional de desenvolvimento urbano: uma visão econômica**.

⁵⁶ Segundo Tolosa: *Do ponto de vista da política econômica, esses resultados vêm mais uma vez demonstrar a importância dos centros médios, especialmente os superiores, no contexto de uma PNDU*. TOLOSA, Hamilton Carvalho - **Política nacional de desenvolvimento urbano: uma visão econômica**, p. 152.

⁵⁷ Tornado público por Jorge Francisconi, em: <<http://www.jorgefrancisconi.com.br/p/miniplan-pndu-jorge-guilherme.html>>.

por Francisconi e Souza⁵⁸ e que consubstanciava o II PND e a PNDU –, apontando a seguinte condição das cidades médias: *a principal característica da periferia é a ocorrência de baixos níveis de urbanização nas cidades de tamanho médio e pequeno, cidades de tamanho médio aí entendidas como abaixo do nível das metrópoles e capitais de Estado. Na realidade estes baixos níveis de urbanização estão também associados a tamanhos pequenos, refletindo uma forte assimetria tanto no tamanho das cidades como em seu nível de urbanização*⁵⁹.

Na mesma linha de proposição e no mesmo estudo coordenado por Francisconi e Souza, D'Alessio⁶⁰ evidenciou o papel dos centros médios no crescimento populacional e na diversificação da estrutura econômica nacional, ao afirmar que *a estrutura bastante diversificada setorialmente, dos centros intermediários, é aqui de certa forma confirmada*⁶¹.

Ainda no âmbito do mesmo estudo, Villaça defendeu o tratamento a ser dado às cidades médias no âmbito da PNDU, já que ela *é que definirá o papel, função, importância, etc. de cada núcleo e quais os estímulos ou desestímulos que serão a eles imprimidos*⁶².

Outro destaque importante desse estudo foi formulado por Steinberger ao revelar que as ações legadas do SERFHAU não vinham ignorando as cidades médias, ainda que fossem ações insuficientes. Para a autora, na época, *os municípios ressentem-se de uma estrutura de apoio e o SERFHAU ressentem-se de condições para oferecê-la*⁶³.

Para trazer uma resposta às demandas apresentadas pelos consultores dos estudos mencionados, Jorge Guilherme Francisconi e Maria Adélia Aparecida de Souza elaboraram amplos estudos e proposições para a PNDU durante 45 dias, em meados de 1975. Para eles, a PNDU deveria *acionar uma série de mecanismos específicos, de forma a alcançar dois objetivos básicos: atenuar os desequilíbrios que se verificam entre as diferentes regiões do País e conter a concentração urbana em algumas regiões*⁶⁴.

Para alcançar os objetivos básicos, o sistema urbano não deveria mais ser tratado de modo homogêneo. As peculiaridades regionais deveriam ser levadas em conta. Eles

⁵⁸ FRANCISCONI, Jorge Guilherme; SOUZA, Maria Adélia de - **Estudos e Proposições Alternativas para uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano.**

⁵⁹ FAISSOL, Speridião - **O sistema urbano brasileiro: uma análise e interpretação**, p. 37.

⁶⁰ D'ALESSIO, Pedro - Fluxos de Investimentos (1969-1973) e concentração espacial da indústria no Brasil. In FRANCISCONI, Jorge Guilherme - **Diretrizes gerais para uma política de desenvolvimento urbano.**

⁶¹ *ibid.*, p. 23.

⁶² VILLAÇA, Flávio - **Política Nacional de Uso do Solo Urbano**, não paginado.

⁶³ STEINBERGER, Marília - **Avaliação dos resultados objetivos em Planejamento Urbano Local**, p. 61.

⁶⁴ FRANCISCONI, Jorge Guilherme; SOUZA, Maria Adélia de - **Estudos e Proposições Alternativas para uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano**, p. 181.

consideraram o importante trabalho de Faissol⁶⁵ para problematizar tais peculiaridades e para dividir o sistema urbano em um modelo centro-periferia.

Em 1976, a PNDU foi consolidada no II Plano Nacional de Desenvolvimento – II PND⁶⁶ apontando diversas intervenções no sistema urbano brasileiro, sintetizado por diretrizes e pelo mapa que consta adiante. Nesta PNDU, não se partiu de um sistema econômico autorregulado pela livre iniciativa empresarial. Ao contrário, previa-se uma PNDU vinculada ao sistema nacional de planejamento, no sentido de resolver as assimetrias urbanas e sociais. Tal situação foi defendida antes por Tolosa ao afirmar que *qualquer política de desenvolvimento urbano deve ser coordenada a nível nacional, embora possa ser executada a nível regional por diferentes Agências Regionais*⁶⁷.

De acordo com Andrade⁶⁸, não se esperava que a ocorrência desses efeitos nas cidades médias se desse de forma natural ou automática. Estava claro que, no momento em que o mercado sinalizasse situações adversas, esperava-se que a economia das cidades médias daria melhor resposta, por elas estarem melhor preparadas. Nesse sistema, o papel do governo enquanto agente regulador do território e da economia seria primordial. Ele desempenharia a função prévia de provocar transformações, suprimindo a infraestrutura econômica e social, inclusive produzindo bens e serviços não atendidos espontaneamente pelo mercado. Ainda, o papel governamental seria evitar ou minimizar os efeitos negativos evidenciados até então nas grandes cidades. Todas essas ações deveriam ser controladas por meio de uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano.

Considerações finais

Na década de 1970 tornou-se claro que era preciso tomar medidas corretivas capazes de reduzir os desajustamentos do sistema urbano e que o Governo deveria criar ou aumentar o potencial de atração para as cidades médias, buscando reordenar os fluxos de investimentos e fluxos migratórios. Não se desvinculavam as preocupações em coadunar os objetivos nacionais aos regionais, em especial aqueles relacionados ao crescimento nacional, absorção de mão de obra, diminuição de desigualdades regionais e integração nacional. Outra preocupação era a de garantir o crescimento das cidades médias sem repetir os problemas econômicos das metrópoles.

Na interlocução com a PNDU, a cidade média, portanto, seria uma resposta à rápida urbanização evidenciada ao longo das décadas de 1960 e, especialmente, uma resposta ao acúmulo de males bastante evidentes nos centros metropolitanos. As cidades médias

⁶⁵ FAISSOL, Speridião - **A Estrutura Urbana Brasileira: Uma Visão do Processo Brasileiro de Desenvolvimento Econômico.**

⁶⁶ Diferentemente, no I PND não houve uma política urbana nacional, a partir de um ponto de vista espacial, com orientações básicas para integração nacional e fortalecimento de um mercado interno.

⁶⁷ TOLOSA, Hamilton Carvalho - Polos de crescimento: Teoria e Política econômica. Em ROBERTO, P. (Ed.) - **Planejamento regional: métodos e aplicação ao caso brasileiro**, p. 214.

⁶⁸ ANDRADE, Thompson Almeida - **As cidades médias e a política nacional de desenvolvimento urbano: Projeto de Pesquisa.**

trariam benefícios frente às evidências de que elas vinham participando decisivamente da economia nacional e do sistema urbano nacional – e poderiam estar mais presentes.

O apontamento dos males da urbanização confluiu para consolidar a visão das cidades médias como medida para limitar o crescimento das cidades grandes. Esse contexto foi essencial para a institucionalização do planejamento urbano na década de 1970 e, por consequência, dos programas de cidades de porte médio nos governos federal e estaduais durante 10 anos de planejamento urbano-regional do Regime Militar.

Nesse processo, houve avanços notórios quanto ao entendimento do que é uma cidade média. Efetivamente o Governo Federal se empenhava em desenvolver estudos, que do ponto de vista socioeconômico, posicionou as cidades médias como elemento importante para a economia nacional e, consequentemente, para as ações governamentais no campo social. Do ponto de vista teórico, desde 1970, as cidades médias passaram a ganhar uma robusta classificação para sua identificação. Mesmo que tais avanços não tenham se efetivado nos documentos consultados até 1976, foi possível perceber que eles lançaram as bases para que, nos anos seguintes, a identificação das cidades fosse mais precisa.

Por fim, estes estudos no Brasil estabelecem um novo contexto de discussão para a articulação entre o planejamento urbano e o planejamento regional – outrora produzidos setorial e independentemente. Assim, promovendo a institucionalização de diversos órgãos e conduzindo além da política nacional, o planejamento estadual e municipal.

Bibliografia

AMORIM FILHO, Oswaldo; SERRA, Rodrigo Valente - Evolução e perspectivas do papel das cidades médias no planejamento urbano e regional. In ANDRADE, Thompson Almeida; SERRA, Rodrigo Valente - **Cidades médias brasileiras**. Rio de Janeiro : IPEA, 2001. p. 1–34.

ANDRADE, Thompson Almeida - **As cidades médias e a política nacional de desenvolvimento urbano: Projeto de Pesquisa**. Rio de Janeiro : IPEA/INPES, 1976.

ANDRADE, Thompson Almeida; LODDER, Celsius Antônio - **Sistema urbano e cidades médias no Brasil**. Rio de Janeiro : IPEA/INPES, 1979.

AZEVEDO, Eurico de Andrade - **Avaliação do planejamento municipal no Estado de São Paulo: relatório de pesquisa**. São Carlos : USP/EESC, 1976.

BARAT, Josef - Política de investimento públicos: considerações sobre problemas atuais. **Pesquisa e Planejamento Econômico**, Rio de Janeiro. 7:3 (1977) 707-716.

BRASIL - **II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975-1979)**. Brasília : Brasil, 1974.

CINTRA, Antonio Octavio; HADDAD, Paulo Roberto - **Dilemas do planejamento**

urbano e regional no Brasil. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.

D’ALESSIO, Pedro - Fluxos de Investimentos (1969-1973) e concentração espacial da indústria no Brasil. In FRANCISCONI, Jorge Guilherme - **Diretrizes gerais para uma política de desenvolvimento urbano.** São Paulo : IPEA, 1974.

DEMO, Pedro - **Programa de Cidades de Porte Médio: uma nova estratégia de política urbana?** Brasília : IPEA, 1978.

FAISSOL, Speridião - A Estrutura Urbana Brasileira: Uma Visão do Processo Brasileiro de Desenvolvimento Econômico. **Revista Brasileira de Geografia.** Rio de Janeiro. 34:3 (1972) 19–123.

FAISSOL, Speridião - A organização espacial do sistema urbano brasileiro: relações entre a estrutura das cidades e as relações entre elas. **Revista Brasileira de Geografia.** Brasília. 36:3 (1974) 75–90.

FAISSOL, Speridião - **O sistema urbano brasileiro: uma análise e interpretação.** Rio de Janeiro : Jorge Guilherme Francisconi, 1973.

FARIA, Rodrigo Santos de - O planejamento urbano no Brasil entre a democracia e o autoritarismo: uma interpretação em quatro dimensões. In LEME, Maria Cristina da Silva - **Urbanismo e política no Brasil dos anos 1960.** São Paulo : Annablume, 2019. p. 396.

FARIA, Vilmar - O sistema urbano brasileiro: um resumo das características e tendências recentes. **Estudos CEBRAP.** São Paulo. 18 (1976) 91–116.

FISHLOW, Albert - Entrevista com Albert Fishlow. In D’ARAUJO, Maria Celina; FARIAS, Ignez Cordeiro de; HIPOLITO, Lucia - **IPEA 40 anos: uma trajetória voltada para o desenvolvimento.** Rio de Janeiro : FGV, 2005. p. 50–56.

FRANCISCONI, Jorge Guilherme; SOUZA, Maria Adélia de - **Estudos e Proposições Alternativas para uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano** [Em linha]. Brasília : IPEA/MINIPLAN, 1973 [Consult. 26 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.jorgefrancisconi.com.br/p/%0D%0Aminiplan-pndu-jorge-guilherme.html%0D%0A>>.

FRANCISCONI, Jorge Guilherme; SOUZA, Maria Adélia de - **Política nacional de desenvolvimento urbano: estudos e proposições alternativas.** Rio de Janeiro : IPEA/INPES, 1976.

GEIGER, Pedro Pinchas; DAVIDOVICH, Fany - Reflexões sobre a evolução da estrutura espacial do Brasil, sob efeito da industrialização. **Revista Brasileira de Geografia.** Rio de Janeiro. 36:3 (1974) 3–29.

GEISEL, Ernesto Beckmann - **Discursos de Ernesto Geisel - 1974-1977**. Brasília : Presidência da República, 1975.

IBGE - **Divisão do Brasil em Regiões Funcionais Urbanas**. Rio de Janeiro : IBGE, 1972.

NUNES, Orlando Vinicius Rangel - **O Programa Cidades de Porte Médio: Planejamento e Política Urbano-Regional no Brasil (1976-1986)**. Brasília: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2020. 446 p. Tese de Doutorado.

PEREIRA, Waltraud Rodrigues Pereira - **Cidades médias: uma opção no desenvolvimento urbano**. Brasília : Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de Brasília, 1977. 126 p. Dissertação de mestrado.

SERFHAU - **Considerações sobre necessidade e conveniência de uma Política Nacional de Desenvolvimento urbano e Local**. Brasília : SERFHAU, 1971.

STEINBERGER, Marília - **Avaliação dos resultados objetivos em Planejamento Urbano Local**. Brasília : Jorge Guilherme Francisconi, 1973.

STEINBERGER, Marília; BRUNA, Gilda Collet - Cidades médias: elos do urbano-regional e do público-privado. In ANDRADE, Thompson Almeida; SERRA, Rodrigo Valente - **Cidades médias brasileiras**. Rio de Janeiro : IPEA, 2001. p. 35–77.

TOLOSA, Hamilton Carvalho - Política nacional de desenvolvimento urbano: uma visão econômica. **Pesquisa e Planejamento Econômico**. Rio de Janeiro. 2:1 (1972) 145–156.

TOLOSA, Hamilton Carvalho - Polos de crescimento: Teoria e Política econômica. In ROBERTO, P. (Ed.) - **Planejamento regional: métodos e aplicação ao caso brasileiro**. Rio de Janeiro : IPEA, 1972.

VILLAÇA, Flávio - **Política Nacional de Uso do Solo Urbano**. São Paulo : Flávio Villaça; Dalmo do Valle Nogueira Filho, 1973.

O centro de Brasília: permanências e transformações da monofuncionalidade modernista no Setor Comercial Sul

Erika Castanheira Quintans

Universidade de Brasília – UnB

erikaquintans@yahoo.com.br

Carolina Pescatori Candido da Silva

Universidade de Brasília – UnB

pescatori@unb.br

Resumo

O presente trabalho descreve as características físicas do Setor Comercial Sul (SCS), área fundamental na conformação do centro urbano de Brasília, com foco no projeto de urbanismo da década de 1960. É apresentada, também, análise da legislação de uso e ocupação do solo, de 1967, em comparação à realidade que se estabelecia - entre os anos de 1960 a 1974 - por meio de consulta a edições do principal jornal da cidade, o Correio Braziliense. A dissertação buscará construir ainda uma historiografia do SCS, tendo por base um olhar sobre os usos que para lá foram permitidos e os que se desenvolveram desde seu início até a década de 2010. Utilizaremos como fontes históricas os projetos de urbanismo e os quatro maiores projetos ditos de revitalização, bem como as legislações para o SCS. Subsidiariamente e com o objetivo de complementar uma leitura da consolidação daquele espaço, consultaremos notícias relativas ao setor em exemplares de jornal ao longo de cinco décadas. Assim, visamos refletir sobre o modo como o espaço do SCS foi sendo percebido e repensado em diferentes momentos. Intencionamos não somente identificar marcos que nos permitam estabelecer uma periodização e criar uma narrativa da efetivação do setor, mas também questionar, por meio da narrativa histórica, a setorização das atividades constante no receituário modernista.

Palavras-chave

Brasília; SCS; setorização, monofuncionalidade

Introdução

O objetivo da pesquisa é construir uma historiografia do Setor Comercial Sul (SCS), área fundamental na conformação do centro urbano de Brasília. Teremos por base um olhar sobre os usos (ou uso, como leva a crer o nome do Setor) que para lá foram permitidos e os que se desenvolveram desde seu início até a década de 2010.

Seguindo os preceitos do zoneamento modernista, baseado na separação de funções, o SCS deveria abrigar usos comerciais de bens e serviços. Apesar de a monofuncionalidade ser ampla e unanimemente questionada pela teoria urbanística pós-moderna e contemporânea, ela ainda é reconhecida como característica definidora não apenas do setor, mas também do Conjunto Urbanístico de Brasília (CUB), área tombada da cidade e patrimônio mundial pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), sendo reproduzida e em larga medida mantida pela legislação urbanística. No entanto, desde as primeiras incursões nas fontes históricas da pesquisa, percebemos que outros usos, inclusive o residencial, já fizeram - e, extra oficialmente, ainda fazem - parte do setor. Assim, acreditamos que a pesquisa histórica possa contribuir trazendo leitura mais complexa de como a população se apropriou desse espaço ao longo do tempo, permitindo outros olhares para o centro da cidade.



Figura 1: À esquerda, vista aérea do SCS, da quadra 5 em direção à quadra 1 e, à direita, foto da galeria de pedestres

Fonte: Correio Braziliense [Consult. 28 ago 2020]
e Site Brasília por Flavio R. Cavalcanti [Consult. 28 ago 2020]

O SCS é fundamental na dinâmica do centro urbano de Brasília. Assim como os demais setores da zona central, contrasta com o restante do CUB por sua verticalidade, abrigando edifícios de até 15 pavimentos, e sua alta densidade de ocupação do solo. Desde o início, concentrou grande número de postos de trabalho. Mesmo atualmente, em que dados da Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação do Distrito Federal (SEDUH) apontam processo de decadência, estimando em 25% a vacância de imóveis no local¹ consiste em uma das áreas de maior circulação de pessoas na capital, principalmente, de segunda a sexta-feira, já que, em razão da segregação de funções, é um setor que se esvazia bastante nos fins de semana.

¹ SEDUH. **Página institucional.** Política Habitacional. Brasília-DF, [2017] [Consult. 3 Jul. 2019] Disponível em [www:<URL: http://www.seduh.df.gov.br/politica-habitacional-2/](http://www.seduh.df.gov.br/politica-habitacional-2/)

Utilizaremos como fontes históricas, sob o ponto de vista formal-legalista, os projetos de urbanismo e os quatro maiores projetos ditos de revitalização², bem como as legislações para o SCS. Subsidiariamente a eles, lançaremos mão de consulta a exemplares do Correio Braziliense³, principal jornal da cidade, com o objetivo de complementar uma leitura da consolidação daquele espaço. O intuito não é pormenorizar cada um dos projetos nem criar uma cronologia completa, mas sim, evidenciar critérios e elementos ora recorrentes, ora ausentes, reconhecendo continuidades e rupturas na forma de projetar e de enxergar o setor. Buscaremos refletir, assim, sobre o modo como o espaço do SCS foi sendo percebido e repensado em diferentes momentos. Com isso, intencionamos: identificar marcos que nos permitam estabelecer uma periodização e criar uma narrativa da consolidação daquele espaço; elaborar, por meio da narrativa histórica, um questionamento da setorização das atividades constante no receituário modernista.

Dentro desse amplo escopo de pesquisa, o trabalho aqui apresentado se propõe, primeiramente, a constituir uma descrição das características físicas do objeto de estudo, com foco no projeto de urbanismo da década de 1960. Em seguida, fazer a análise da legislação de uso e ocupação do solo, de 1967, em comparação à realidade que se consolidava, entre os anos de 1960 a 1974, tendo por base consulta aos já mencionados jornais.

O Plano Piloto de Brasília e o centro urbano

Nosso objeto de estudo, o Setor Comercial Sul (SCS), está inserido no centro urbano do CUB a que também nos referiremos como Plano Piloto de Brasília (PPB).



Figura 2: Imagem de satélite com indicação da poligonal do CUB e da localização do SCS
Fonte: imagem do Google Earth adaptada pela autora

² Foram propostos entre 1998 e 2018, respectivamente: Revitalização do Setor Comercial Sul, de 1998; Programa de Revitalização dos Setores Centrais, de 2009; Novos projetos, de 2017; Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília (PPCUB), versão de 2018.

³ O jornal Correio Braziliense iniciou com Brasília e até hoje consiste no mais importante periódico de circulação local. Os exemplares foram obtidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BN), e a pesquisa foi realizada utilizando as palavras-chave: "setor comercial sul".

A nova capital federal resultou de um concurso de projetos realizado em 1956. Os 26 projetos apresentados, aí incluído aquele que seria o vencedor, de Lucio Costa, foram produtos de seu tempo⁴. Pautavam-se, em regra, por uma lógica de distribuição espacial setorizada e de ordenamento excessivo - paradigmas modernos que buscavam dar resposta ao caos identificado com a cidade pré-industrial. Frequentemente, explica-se a concepção urbanística do Plano Piloto de Brasília como sendo a transposição da teoria para a prática desse modernismo funcionalista prescrito pelos CIAM, mais especificamente, pela Carta de Atenas, de 1933. De todo modo, embora já se fizesse, à época, críticas a esse modo de pensar urbano, foi ele que prevaleceu. Assim, em 1957, iniciou-se a construção da nova capital. Em 1960, Brasília, a que Yves Bruand (1981) chamou de "apoteose do urbanismo brasileiro", foi oficialmente inaugurada.

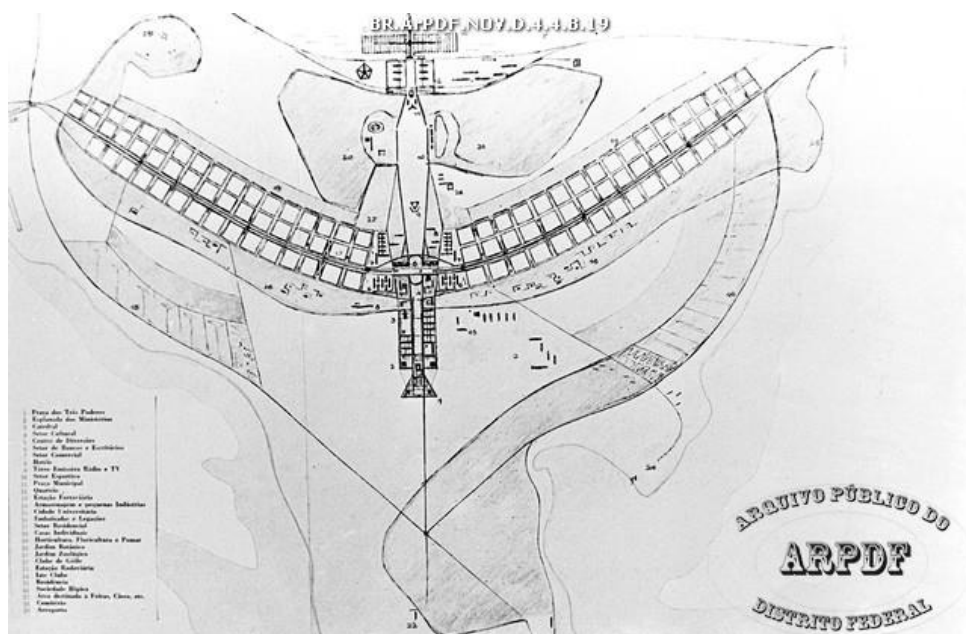


Figura 3: Planta geral do Relatório do Plano Piloto de Brasília (RPPB), projeto vencedor de Lucio Costa
Fonte: Relatório do Plano Piloto de Brasília. Fotografia obtida no Arquivo Público do DF (ArPDF)

Ainda jovem, e com o objetivo de proteger o testemunho do projeto original, o Conjunto Urbanístico de Brasília (CUB) tornou-se patrimônio. Foi inscrito nos Livros de Tombo Históricos, em âmbito distrital, por meio do decreto nº 10.829/1987, e federal, pela Portaria nº 314/1992⁵, do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em dezembro de 1987, foi listado como Patrimônio Mundial, em reconhecimento à excepcionalidade de sua concepção como exemplar do urbanismo modernista. Tratava-se de fato extraordinário, uma vez que foi o primeiro

⁴ Não entraremos em questionar a historiografia acerca do edital, do processo de escolha ou de seu resultado e suas implicações e controvérsias. Para fins do contexto que aqui nos interessa explorar, basta dizer que o projeto vencedor, como os demais, calcava-se nessa lógica de distribuição urbana setorizada.

⁵ A primeira Portaria federal de proteção do CUB foi a nº 4/1990 do, à época, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Entretanto, esta logo foi substituída pela Portaria nº 314/1992-IBPC, que se tornou o instrumento legislativo emblemático e amplamente referenciado de tombamento federal. Esta Portaria foi recentemente complementada pelas Portarias nº 166/2016 e 421/2018, do IPHAN.

sítio moderno sob proteção da UNESCO. Não entraremos, aqui, nas implicações que o debate patrimonial comporta. Por enquanto, tenhamos em mente que a polêmica acerca da flexibilização de usos nos setores encontra uma de suas maiores barreiras na questão da proteção patrimonial. Há corrente que enxerga na diversificação do escopo de usos permitidos, em particular no uso residencial nas áreas centrais, a descaracterização do CUB e um risco à manutenção do tombamento.

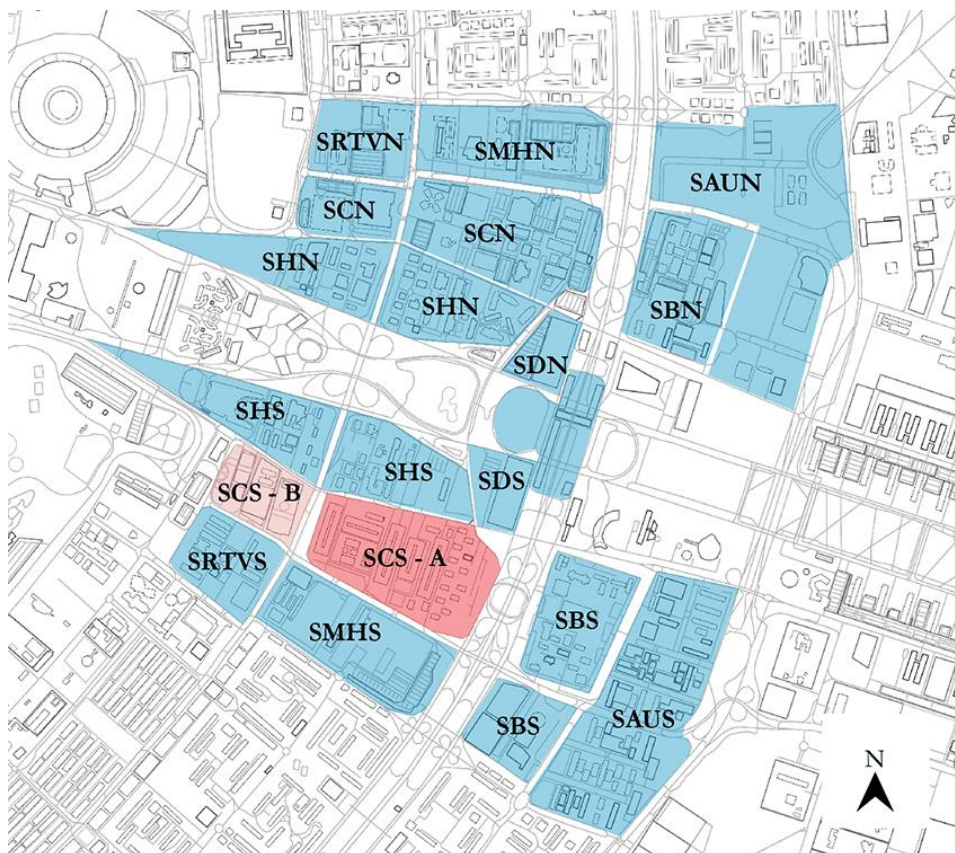


Figura 4: Centro urbano em azul. Destaque do SCS-A em vermelho e SCS-B em rosa claro
Fonte: Elaborada pela autora

É interessante observar que lugares comuns que ainda se vêem ao tratar do Plano Piloto dizem respeito aos grandes vazios, às baixíssimas densidades - consubstanciadas nas superquadras residenciais, com suas faixas verdes e seus blocos de seis pavimentos sobre pilotis e na solene amplidão da Esplanada dos Ministérios - e à falta de pessoas nas ruas, como descreveu James Holston (1993) na década de 1980. Nesse cenário, não somente o PPB, como também e principalmente o centro dele surpreendem e, em certa medida, contradizem, o imaginário coletivo. No centro, conformado pela Plataforma da Rodoviária e, a Sul e a Norte, pelos Setores Bancário, Comercial, de Rádio e TV, de Diversões e de Autarquias, estão as maiores densidades e os gabaritos mais altos.

Aproximando nosso olhar nessa zona central, chegamos ao SCS, um setor descontínuo, dividido em partes A e B. Nosso estudo restringe-se apenas à parte A, a que chamaremos, aqui, simplesmente, de SCS⁶.

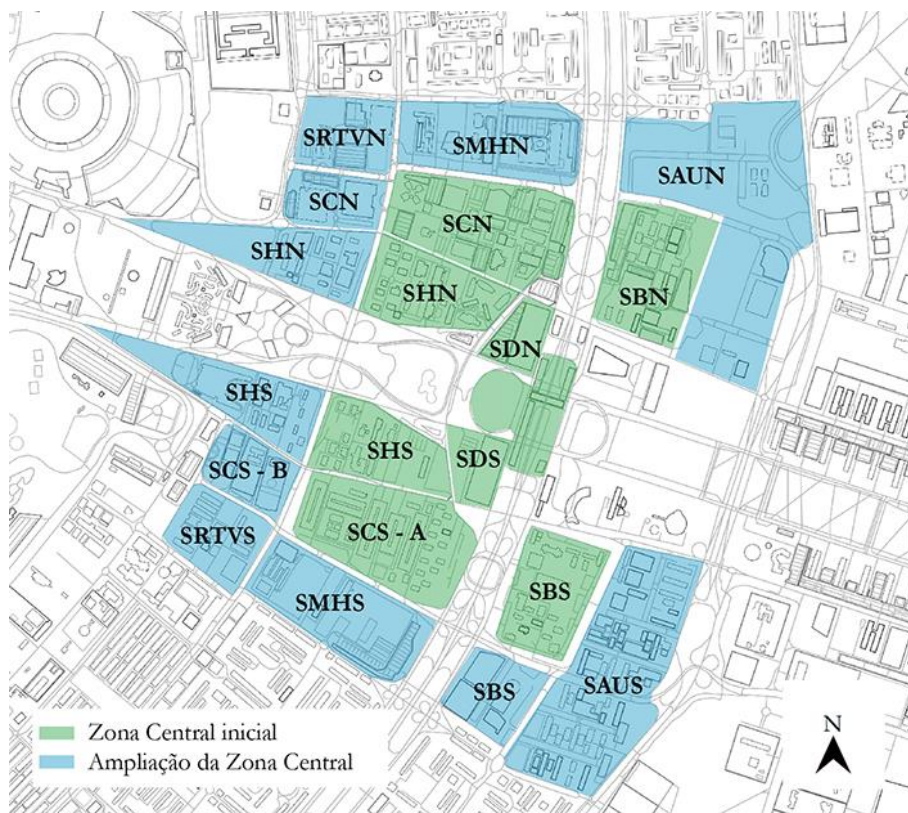


Figura 5: Centro Urbano (inicial, em verde; ampliação em relação ao Relatório do Plano Piloto, em azul)
Fonte: Adaptado do livro Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro, p. 56-57

Descrição do objeto de estudo: o SCS

Concepção e projeto

A proposta de um setor comercial aparece desde o início no projeto, composto de memorial e desenho, elaborado por Lucio Costa, para o Plano Piloto de Brasília. É necessário destacar que, do projeto à cidade, muito mudou. Nesse sentido, e tratando apenas a área central, já de início, a análise do PPB nos mostra que o centro se pretendia muito menor em área. Todo o centro urbano foi ampliado já em um primeiro momento, "(...) decorrente do deslocamento do conjunto para leste e da pressão por parte de órgãos do estado"⁷.

Aqui, não entraremos na descrição da investigação acerca de quando se tomou a decisão de partir para um projeto distinto do Relatório do Plano Piloto nem das razões que levaram a um desenho com soluções urbanísticas mais complexas para o SCS,

⁶ Remissões ao SCS-B serão devidamente explicitadas.

⁷ LEITÃO, Francisco - **Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília, 1957-1964**. Brasília-DF: UnB, 2003. 165 p. Dissertação de Mestrado. p. 13

tampouco trataremos das questões relacionadas à autoria desse novo projeto. Isso, contudo, compõe o escopo da pesquisa. Embora, para não criar suspense, adiantamos que as descobertas foram pouco reveladoras em todas as frentes.

De todo modo, a solução para o SCS está consubstanciada, principalmente, em um projeto urbanístico composto de duas plantas, a saber: SCS-2 2-8 (fig. 6), que se refere aos pavimentos térreos dos blocos e está datada de 30/3/1960, e SCS-2 3.10 (fig. 7), relativa aos pavimentos-tipo e datada de 31/3/1960. Segundo o dossiê da Companhia Imobiliária de Brasília (Terracap), o loteamento original da parte A foi a registro em 20/4/1961, por meio de ambas as plantas⁸. Para dar mais fluidez à leitura deste texto, chamaremos essas duas plantas oficiais, respectivamente, de Planta de Térreo e Planta de Pavimento-tipo.

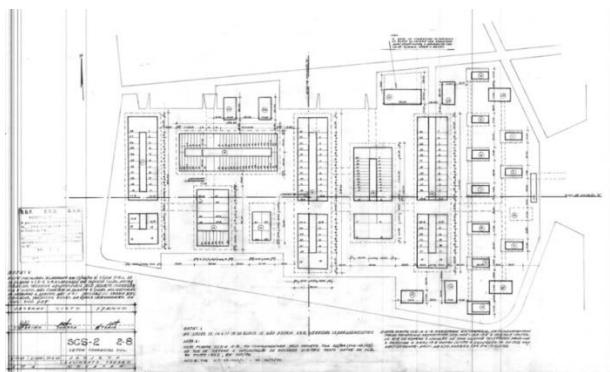


Figura 6: Projeto urbanístico do SCS - Planta de Térreo

Fonte: sítio eletrônico do Sistema de Documentação Urbanística e Cartográfica (SISDUC) - Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação do Distrito Federal (SEDUH), [Consult. 21 nov. 2019]

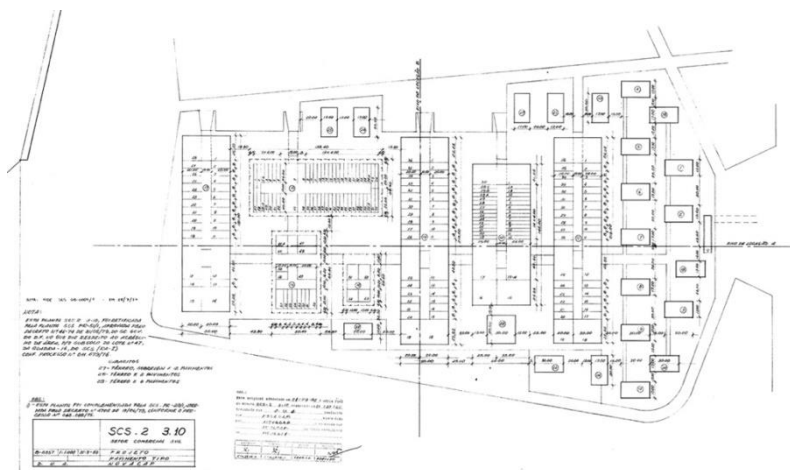


Figura 7: Projeto urbanístico do SCS - Planta de Pavimento-tipo

Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 21 nov. 2019]

⁸ Posteriormente, outras 15 plantas foram registradas, alterando alguns lotes e projeções do SCS pontualmente. Entretanto, observamos que as modificações foram pouco expressivas em relação à concepção do projeto urbanístico que foi delineado pelas plantas PR SCS-2 2-8 e SCS-2 3.10, que, por permanecerem como referências fundamentais, serão as consideradas neste trabalho. Uma listagem acompanhada de breve explicação das demais plantas e das alterações que elas trouxeram comporão o trabalho final.

Além dessas plantas, compõem a legislação-projeto referente ao setor as pranchas SC-S CE 1/1, 2/1, 3/1, 5/1, 6/1 e 7/1. Tratam-se de desenhos-gabarito denominados "Código de Edificações de Brasília - CE" que trazem, por meio de plantas baixas e cortes longitudinais e transversais, determinações das tipologias a serem adotadas. Há descrição de altura máxima, número de pavimentos, dimensões de galerias, pés-direitos, entre outras. As CE obtidas junto à base de dados da SEDUH datam de dias muito próximos entre si, de 7/12/1966 a 9/12/1966. Em razão das datas, especulamos que tenham sido fabricadas - ou passadas a limpo - a posteriori, mais como transcrição de uma realidade já determinada, que servisse para embasar a análise de modificações futuras, do que como proposta normativa.

O SCS, em sua totalidade, está localizado entre as vias ERW sul (eixinho sul) e W4 sul. Trata-se, como já dito, de um setor descontínuo, seccionado pela via W3 sul. A leste desta via, situa-se a parte A. O trecho A delimita-se, a sul, pelo Setor Médico-Hospitalar Sul (SMHS) e, a norte, pelo Setor Hoteleiro Sul (SHS). A parte A, atualmente, divide-se em quadras, numeradas de 1 a 6⁹ (a partir do eixinho, em direção à via W3). A oeste da avenida W3, está o SCS-B, composto pelas quadras 7 a 9. As quadras são delimitadas por vias locais que cruzam o Setor no sentido norte-sul.



Figura 8: À esquerda, planta esquemática do SCS, quadras 1 a 6. À direita, foto de satélite da área
Fonte: Adaptada de PINHEIRO, 2018, p. 88 e Google Earth

A parte A forma uma figura geométrica assemelhada a um trapézio irregular, que tem sua base mais estreita próxima à avenida W3 e mais larga próxima ao Eixo Rodoviário. É, possivelmente, o setor mais bem servido de transporte público do Plano Piloto. Na extremidade junto à W3, há pontos de ônibus em que circulam grande número de linhas, tanto internas ao PPB quanto de ligação com as demais Regiões Administrativas e com a Rodoviária do Plano Piloto. Já no extremo junto ao Eixo Rodoviário, há a estação de metrô Galeria e a Galeria dos Estados, uma passagem subterrânea com presença de pequenos comércios, cuja proposta central é permitir o deslocamento a pé entre o SCS e

⁹ A lógica da numeração de todo o setor era contínua e crescente, partindo do ERW sul até a via W3. O endereçamento foi alterado, passando para o padrão atual, em data que ainda não foi possível precisar. Entretanto, por compreender que a divisão em quadras simplifica a leitura do setor, é este padrão de nomenclatura que utilizaremos.

o Setor Bancário Sul. O SCS-A compõe-se, basicamente, de dois tipos de macrounidades: lotes isolados¹⁰ e blocos de lotes geminados¹¹.

Cada uma das atuais quadras conforma uma espécie de quarteirão. Analisando o SCS com base nelas, temos a seguinte estrutura. As quadras pares, 2, 4 e 6, são muito similares entre si. O conjunto principal dos edifícios que formam cada uma delas nos fornecem a leitura de um único grande bloco, que, em planta nos seis pavimentos superiores, produzem um retângulo vazado (um "O" alongado e com quinas). No perímetro externo do bloco, os pavimentos superiores projetam-se em cinco metros sobre térreo e sobreloja, criando, neste nível uma galeria de circulação de pedestres externa em todo o perímetro do bloco. Nessa galeria externa, os pilares seguem modulação de oito metros. Além disso, térreo e sobreloja são seccionados transversalmente, para criar uma outra franca galeria de pedestres, que atravessa todo o setor no sentido leste-oeste.

Esses blocos formam-se, em verdade, de uma sequência de lotes geminados, com apenas quatro diferentes tamanhos. Em nível de térreo e sobreloja, em duas das quinas dos blocos, temos módulos de 15 metros por 20,25 metros; nas outras duas, lotes de 25 metros por 20,25 metros; no meio junto à galeria central, os lotes têm 15 metros por 12 metros; nos demais lotes de meio, 15 metros por 8 metros. Nos pavimentos superiores, as dimensões que avançam para criar a galeria perimetral são acrescidas em 5 metros.

A diferença no comprimento dos lotes das extremidades do bloco equivale exatamente à largura do vazio (e da via de serviço). Isso ocorre porque um dos lotes em cada uma das pontas se projeta sobre a via de serviço, fechando a leitura visual do conjunto, como se fosse um lote isolado. Isso confere ao bloco a vantagem de possuir, como um lote isolado, quatro fachadas principais. Ao mesmo tempo, o miolo vazado para o qual se voltam os fundos dos lotes mantém a ventilação cruzada natural em todas as unidades imobiliárias. Apesar de serem apenas quatro tipologias de lotes, cria-se uma miríade de possibilidades para tamanhos de lojas e salas, uma vez que os lotes geminados podem ou não ser agrupados, o que dinamiza o conjunto.

A distinção entre as quadras pares dá-se por conta de dois elementos: existência ou não de lotes isolados, complementarmente ao bloco de lotes geminados; variação na maior extensão do bloco de lotes geminados, o que permite às quadras, por um lado, melhor se adequarem ao alargamento do trapézio, por outro, manter a espinha dorsal que é a galeria de pedestres central, no sentido leste-oeste.

As quadras 2 e 4 possuem blocos com lotes geminados idênticos e se diferenciam pela existência, na quadra 2, de quatro lotes isolados, ao passo que não há lote para edifício isolado na quadra 4. Já a quadra 6 conta com o bloco de lotes geminados mais curto e não possui lotes isolados. Nos blocos de lotes geminados, os quatro lotes das pontas não variam de uma quadra para outra. Assim, para conformar a galeria central, altera-se o número de lotes de meio entre as quadras 2, 4 e 6.

¹⁰ Nas CE 1/1 a 7/1 são chamados de edifícios.

¹¹ Nas CE 1/1 a 7/1 são denominados de quadras.

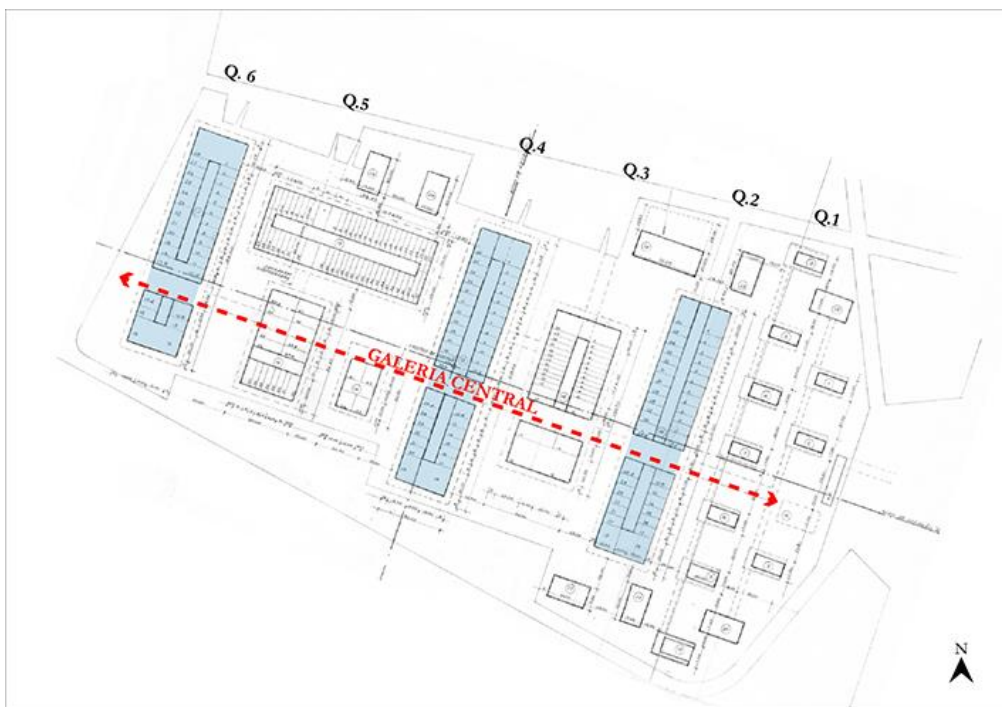


Figura 9: Mapa-chave do SCS com os blocos geminados das quadras pares e Galeria de pedestres central em destaque

Fonte: Elaborada pela autora com base na Planta de Térreo

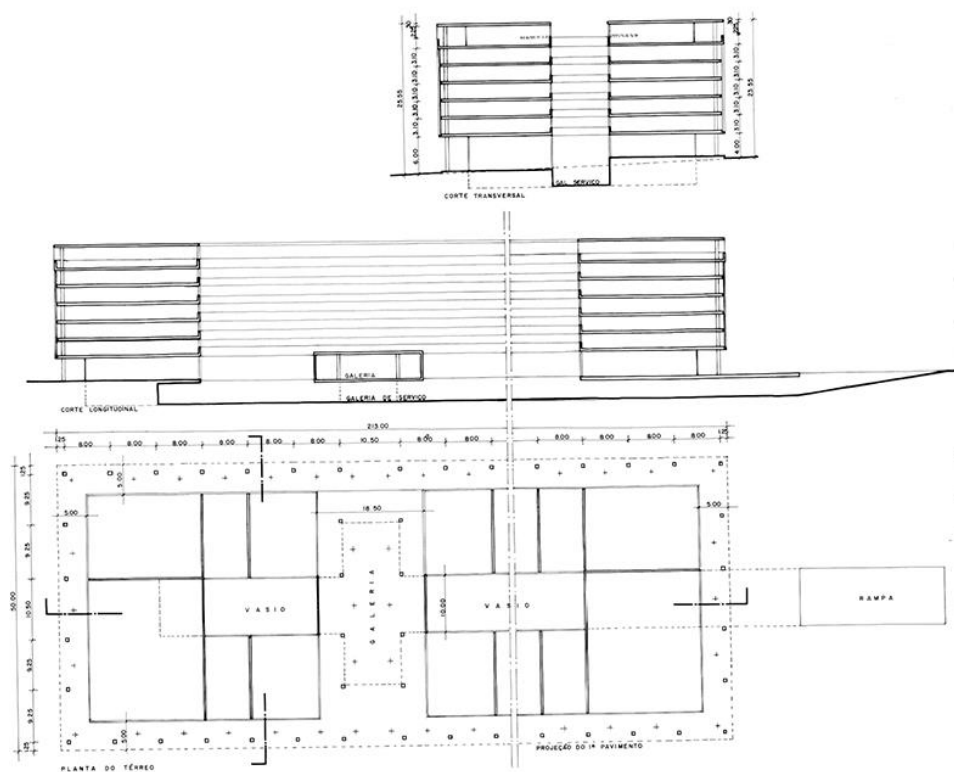


Figura 10: Recorte extraído da prancha CE 2/1, que traz o padrão construtivo dos blocos de lotes geminados das quadras pares

Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 15 jun. 2020]

Como se vê no corte longitudinal, na galeria central das quadras pares, o projeto utilizou de um recurso interessante para tornar despercebidas as ruas de serviço aos pedestres: foram erguidas paredes laterais nas galerias, criando um túnel.



Figura 11: Fotos do setor: Galeria de pedestres central
Fonte: Fotos de Pedro Ventura/Agência Brasília [Consult. 28 ago. 2020]

As quadras ímpares, 1, 3, e 5, por sua vez, são não apenas muito distintas das quadras pares, como também entre si.



Figura 12: Mapa-chave do SCS com os blocos das quadras ímpares em destaque
Fonte: Elaborada pela autora com base na Planta de Térreo

A quadra 1 é formada apenas por edifícios em altura. Seus prédios têm o gabarito afixado, por meio da CE 1/1, em térreo, sobreloja, 12 pavimentos superiores, mais cobertura. Nela, os blocos contam com galerias para circulação de pedestres em três dos lados. Estava previsto, como se pode observar na Planta de Térreo, um sistema de galerias, formado por marquises, interligando os blocos dessa quadra. Entretanto, poucas delas foram executadas.

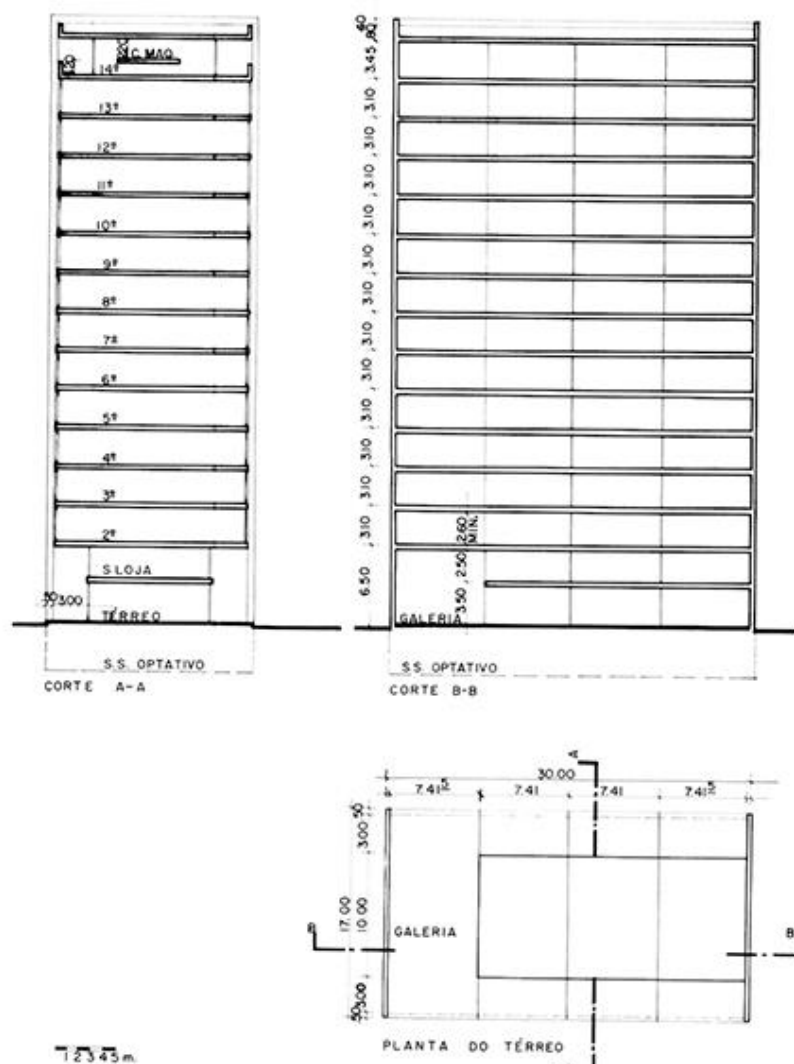


Figura 13: Recorte da prancha CE 1/1, referente ao gabarito de blocos da quadra 1
 Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 15 jun. 2020]

A quadra 3 segue o mesmo conceito do bloco de lotes geminados das quadras pares, no entanto, os lotes são mais estreitos, e o gabarito é de apenas 2 pavimentos superiores, como se vê na CE 3/1. Embora o bloco da quadra 3 componha o sistema peatonal, nele não foi utilizado o recurso da parede. O projeto previa a conformação do túnel, contudo, ele não foi executado. Somente em 2012 foi acrescentada uma passarela sobre a via de serviço desta quadra, completando a integração da quadra 6 até a quadra 1.

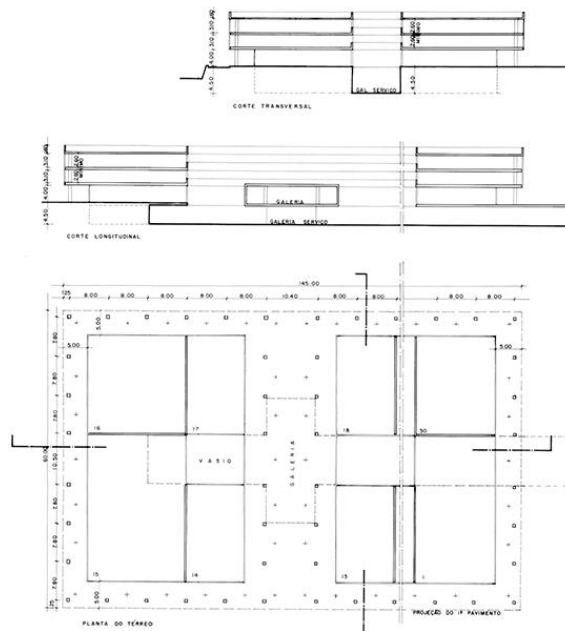


Figura 14: Recorte da prancha CE 3/1, que traz o padrão construtivo do bloco de lotes geminados da quadra 3

Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 15 jun. 2020]

Já a quadra 5 é ao mesmo tempo a maior em área e a menos densa. É formada por tipos diferentes de lotes, com diferentes dimensões, todos, porém, com apenas térreo e sobreloja, cujo padrão é dado nas CE 5/1, 6/1 e 7/1. Nesse trecho mais horizontalizado do SCS, há as menores lojas, conformando galerias comerciais.

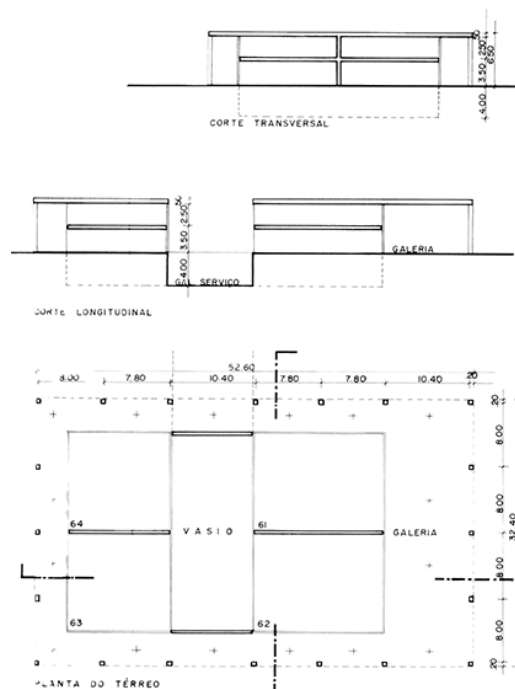


Figura 15: Recorte CE 5/1, que traz o padrão construtivo de um dos blocos da quadra 5

Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 15 jun. 2020]

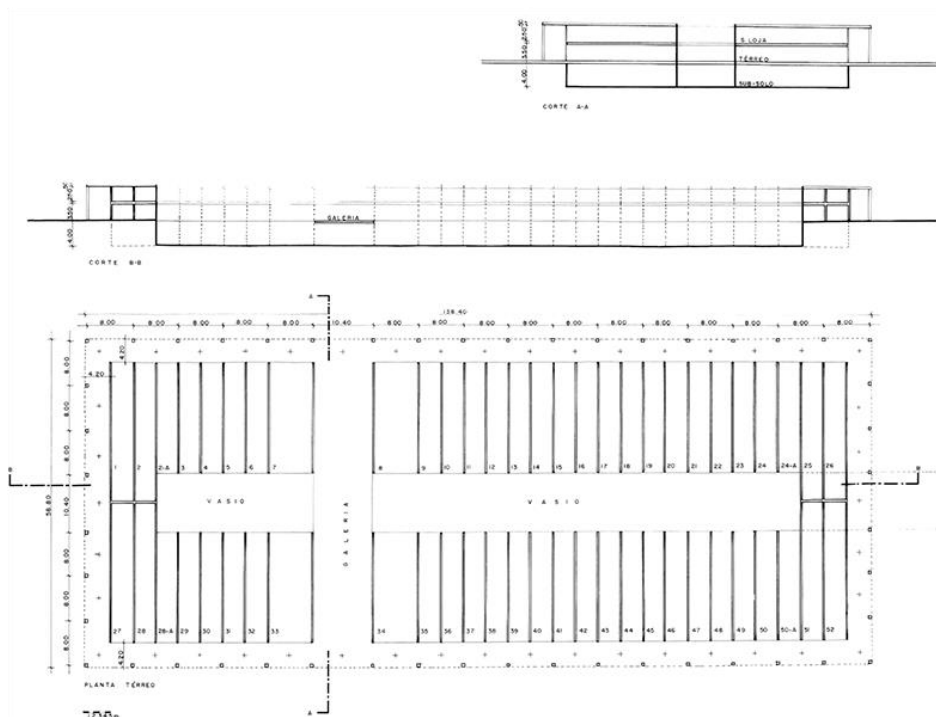


Figura 16: Recorte CE 6/1, que traz o padrão construtivo de um dos blocos da quadra 5
 Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 15 jun. 2020]

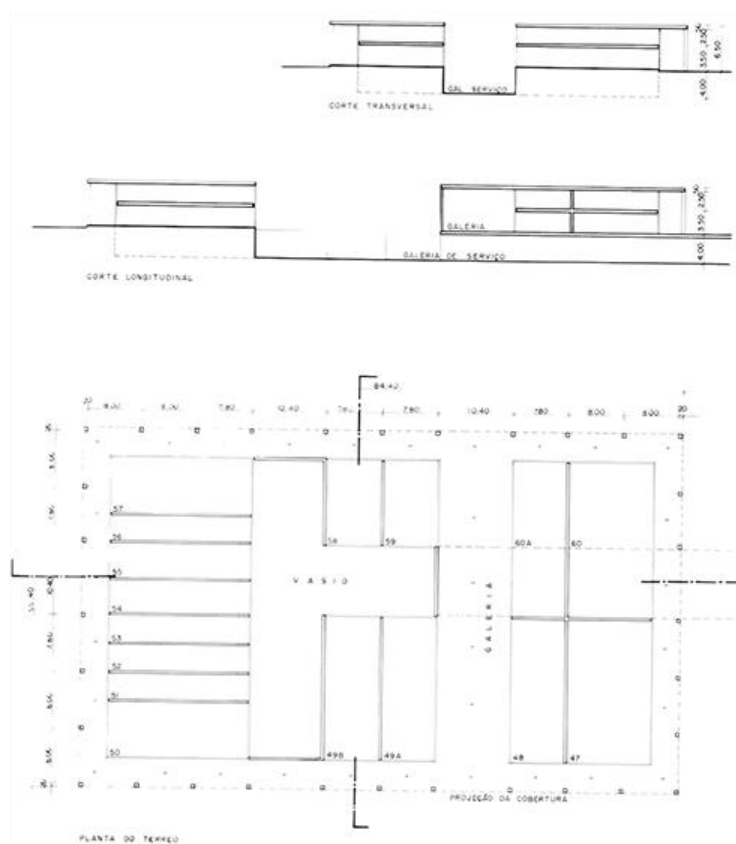


Figura 17: Recorte CE 7/1, que traz o padrão construtivo de um dos blocos da quadra 5
 Fonte: sítio eletrônico SISDUC-SEDUH [Consult. 15 jun. 2020]

Por fim, destacamos mais um ponto do projeto de urbanismo: a qualidade da implantação das quadras e dos edifícios. Acompanhando a declividade da área em que se insere o setor, as seis quadras acomodam-se na área. É possível perceber que há significativo desnível a ser vencido desde a avenida W3 até o Eixo Rodoviário, e a solução de projeto do setor faz isso de forma deliberada e até certo ponto eficiente. Assim, as quadras assentam-se a favor das curvas, formando espécie de platô em cada uma delas. Os platôs mais estreitos formam as quadras pares; os mais largos, as ímpares. Em nível de subsolo, cada quadra conta com uma rua de serviço, cujo propósito é o de garantir o abastecimento das lojas e os acessos às garagens dos prédios. Mas, é interessante reparar também que nos blocos de lotes geminados há dois grandes níveis, separados pelas vias de serviço, o que pode ser percebido na CE 2/1 (fig. 10). Para resolver esse desnível mantendo o nivelamento dos pavimentos superiores, as lojas na parte mais baixa do terreno têm térreo e sobreloja, ao passo que aquelas na soleira mais alta não têm sobreloja. Já o espaço entre as quadras é destinado à implantação de rampas, escadas, calçadas e estacionamentos dos espaços de uso público e se prestam a resolver o desnível entre as quadras, de modo a garantir acessibilidade desde a W3 até o Eixo Rodoviário.

Projeto e prática

Há três elementos que merecem ser destacados do projeto em relação ao que se consolidou na prática: as vias locais, os estacionamentos e os espaços de estar. Estava presente, de forma clara, na Planta de Térreo, o princípio da separação das circulações de pedestres e de veículos motorizados, para garantir segurança e salubridade, seguindo o receituário da Carta de Atenas. Mas, na realidade, há conflito pedestre e veículo. Isso ocorre porque foram abertas as vias de circulação local, separando as quadras, que não estavam previstos no projeto. Outra mudança, atrelada à abertura das vias foi a criação de estacionamentos ao longo dessas ruas, que, segundo a mesma Planta de Térreo, ficariam restritos às bordas externas do setor. O deslocamento do pedestre entre as quadras foi parcialmente resolvido com travessias em nível semaforizadas ou com faixas de pedestres, em que a prioridade é conferida a este, em complementaridade ao sistema de galerias.

Apesar da clara intenção projetual de priorizar o fluxo de pedestres e dos generosos espaços destinados a eles (fig. 8), as soluções foram consideravelmente bem resolvidas dentro do setor. Contudo, o deslocamento norte-sul, que garantiria integração com setores lindeiros, Médico-Hospitalar e Hoteleiro, acontece de forma pontual e precária, e é dificultado pelos desníveis existentes entre eles e o SCS e pela posição dos estacionamentos, quase tampões que obstruem esse fluxo do deslocamento a pé. Outro vetor importante de atração de pessoas, no sentido leste-oeste, está no conjunto Setor de Diversões Sul (SDS) e Rodoviária, mas a articulação peatonal se dá de forma tímida.

Em todas as quadras, há espaços públicos (praças, áreas de pavimentação, estacionamentos etc.), embora careçam, em parte, de adequada manutenção. Entretanto, o projeto de 1960 não traz previsão de praças. Na realidade implantada, o SCS conta com três praças, importantes espaços previstos de estar, que estão localizadas apenas nas quadras ímpares. Na quadra 1, temos a praça do metrô; na quadra 3, a praça do povo; na quadra 5, a praça dos artistas. As quadras pares não contam com espaços de estar formalmente constituídos, no entanto, com alguma regularidade, estacionamentos

nessas quadras são interditados e utilizados como espaços de convivência para eventos pontuais.

Monofuncionalidade na teoria *versus* multifuncionalidade na prática

O primeiro marco legal da Nova Capital foi a Lei nº 3.751, de 13 de abril de 1960. Ela foi seguida pelo Decreto nº 7, de 13 de junho de 1960, que aprovou a consolidação das normas para as construções em Brasília. No capítulo II, de acordo com o Plano Urbanístico da cidade, foi definido que as construções em Brasília deveriam obedecer a determinados zoneamentos, que seguiam os nomes dos setores. No caso dos Setores Comerciais, a regra de uso estava, portanto, dada.

Relembrando, em 1960, foram elaborados, as Plantas de Térreo e Pavimentos-tipo; em 1966, os desenhos CE 1/1 a 7/1. Esses instrumentos definiram o padrão tipomorfológico de ocupação que deveria ser implementado. Para complementar o rol legislativo, foi aprovado o Código de Edificações de Brasília, por meio do Decreto “N” nº 596, em 8 de março de 1967. No que concerne ao SCS, este Decreto estabeleceu, no artigo 25, os usos e as atividades permitidas.

Art. 25. O Setor Comercial Norte e o Setor Comercial Sul compreendem os edifícios de lojas e salas para fins comerciais para as seguintes finalidades:

I — Lojas de departamentos;

II — Lojas especializadas;

III — Escritórios e consultórios;

IV — Pequenos laboratórios;

V — Oficinas de artesanato;

VI — Clubes urbanos;

VII — Cursos de aperfeiçoamento e treinamento relacionados com atividades comerciais;

VIII — Academias de ginástica, saunas, mediante aprovação prévia da DLFO;

IX — Pequenas agências bancárias;

X — Agências de órgãos de serviços públicos, cafés, bares, restaurantes, barbearias, engraxaterias, bancas de jornais e revistas, papelarias¹²

Contrariamente à monofuncionalidade implícita, percebe-se da leitura do artigo 25 que já não havia previsão apenas de atividades comerciais. Nesse sentido, destacamos a presença no rol acima de: oficinas de artesanato; clubes urbanos; academias de ginástica e saunas.

Corroborando o argumento de que a interpretação restritiva da setorização não encontra sustentação na prática o fato de que, desde o início do setor, a gama de atividades existentes mostrou-se, inclusive, muito maior do que previa a letra da lei, sem gerar

¹² DISTRITO FEDERAL. Decreto "N" nº 596, de 8 de março de 1967. **Código de Edificações de Brasília**. Brasília-DF, 1967.

questionamento acerca de uma apropriação indevida ou de uma inadequação de usos por parte das autoridades responsáveis pelo planejamento urbano. Na consulta aos jornais, foi possível verificar que, já na década de 1960, órgãos do governo distrital e federal, sedes de partidos políticos, associações e entidades de classe, atividades de ensino de línguas, galerias de arte, entre outros, instalaram-se no setor. Na década de 1970, o espectro ampliou-se, passando o SCS a abrigar, por exemplo, atividades religiosas, diversas representações de Estados e algumas embaixadas.

Não podemos perder de vista que o contexto político brasileiro, mergulhado em uma ditadura de 1964 a 1985, não favorecia o ambiente para questionamentos. Ademais, sublinhe-se que vários cargos de protagonismo junto aos governos e entidades eram ocupados por militares ou por civis alinhados ao regime. Contudo, a ausência de questionamento pode ser indício de que, mesmo após a formalização dos usos e atividades, por meio do Decreto “N”, a literalidade de interpretação da legislação tenha sido preterida em detrimento de uma interpretação mais abrangente, que se entendia como inerente ao dinamismo do *core* da área central.

Em um viés que nos interessa investigar mais a fundo, chama atenção que a presença de habitações tenha ocorrido de forma explícita. Foram encontrados alguns anúncios de unidades para moradia. Os primeiros registros desses anúncios datam de 5/7/1962, em que uma propaganda – depois repetida em outras edições do jornal –, anunciava:

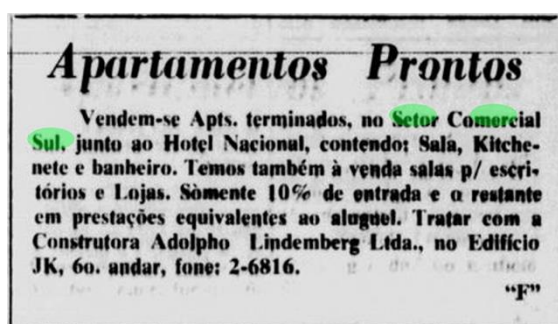


Figura 18: Propaganda de apartamentos no SCS

Fonte: Correio Braziliense, edição nº 0660, 2º caderno, p.2. [Consult. 20 ago. 2020]

Somente em 12/3/1963, veio um questionamento no mesmo jornal. O jornalista Ari Cunha, em sua coluna "Visto, Lido e Ouvido" foi, com efeito, o único a posicionar-se contra a instalação de moradias no SCS, até o período examinado, de 1974. Escreveu ele:

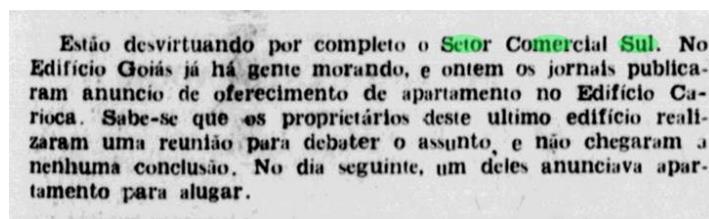
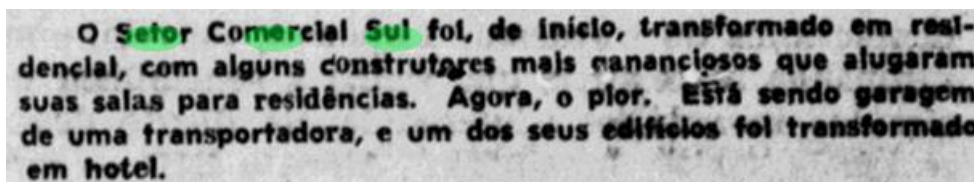


Figura 19: Crítica às moradias no SCS

Fonte: Correio Braziliense, edição nº 0866, Coluna 'Visto, lido e ouvido', de Ari Cunha. [Consult. 20 ago. 2020]

Mais de três anos depois, em 5/8/1965, o mesmo jornalista expôs outra crítica alegando utilização incompatível com o SCS, o que incluiria residências e hotel.



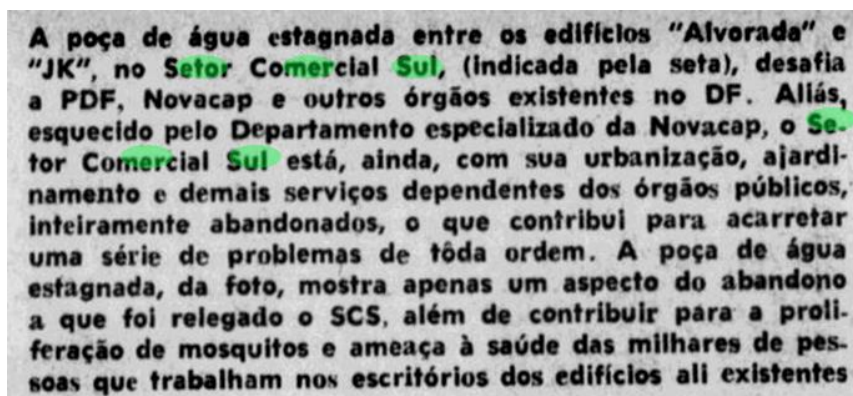
O Setor Comercial Sul foi, de início, transformado em residencial, com alguns construtores mais afortunados que alugaram suas salas para residências. Agora, o pior. Está sendo garagem de uma transportadora, e um dos seus edifícios foi transformado em hotel.

Figura 20: Crítica às moradias no SCS

Fonte: Correio Braziliense, Coluna 'Visto, lido e ouvido', de Ari Cunha, edição nº 1589, 1º caderno, p.3. [Consult. 20 ago. 2020]

Embora não se encontrem outros registros de expressa oposição no jornal, foi possível perceber mudanças em alguns anúncios. A título de exemplificação, um deles que em maio de 1963 divulgava "salas com kitinete" (edição 928) para alugar no Edifício São Luiz, passou em junho seguinte a incluir a observação "exclusivamente para escritórios e consultórios" (edição 931). Variados anúncios de salas com kitenetes repetiram-se, mas as raras menções a apartamentos cessaram. A última localizada ocorreu em 9 de junho de 1969 (edição nº 2906). Isso não significa que as habitações tenham deixado de existir.

A despeito dos dois únicos posicionamentos contrários e de os anúncios de residências terem findado, é possível dizer que a questão das moradias no SCS não ganhou qualquer protagonismo. Foi discussão evitada, talvez por dissimulação, talvez por desinteresse. Não percamos de vista que a prioridade era a própria consolidação do setor, ainda incipiente na primeira década. Desse modo, o foco voltava-se para outros contratemplos que se avolumavam nesse período. Destacamos, principalmente, a urbanização do setor, alvo de críticas e reivindicações constantes. De dezembro de 1962 (edição 807), até dezembro de 1974, foram 31 reportagens tratando da questão, a maior parte delas para apontar a lentidão e o abandono das obras no setor comercial.



A poça de água estagnada entre os edifícios "Alvorada" e "JK", no Setor Comercial Sul, (indicada pela seta), desafia a PDF, Novacap e outros órgãos existentes no DF. Aliás, esquecido pelo Departamento especializado da Novacap, o Setor Comercial Sul está, ainda, com sua urbanização, ajardinamento e demais serviços dependentes dos órgãos públicos, inteiramente abandonados, o que contribui para acarretar uma série de problemas de toda ordem. A poça de água estagnada, da foto, mostra apenas um aspecto do abandono a que foi relegado o SCS, além de contribuir para a proliferação de mosquitos e ameaça à saúde das milhares de pessoas que trabalham nos escritórios dos edifícios ali existentes

Figura 21: Crítica às obras de urbanização do SCS

Fonte: Correio Braziliense, Edição nº 1512, de 4/5/1965, sem autoria, 2º caderno, p.5. [Consult. 21 ago. 2020]

Em decorrência da falta de urbanização no Setor Comercial Sul, onde muitas obras ainda não foram feitas, vários são os métodos empregados pelos transeuntes para atingirem seu destino. Para quem vai do Edifício do Banco Central para o prédio onde funciona a Companhia de Telecomunicações de Brasília, a opção que se apresenta é passar pelo lado da mureta que separa aqueles dois edifícios, pondo em risco sua segurança pessoal. O perigo maior é representado pelas crianças que transitam no local, sendo que três delas já sofreram ferimentos, ao cair quando utilizavam essa passagem improvisada

Figura 22: Falta de urbanização do SCS

Fonte: Correio Braziliense, Edição nº 03956, de 12/10/1972, sem autoria, p.23.
[Consult. 21 ago. 2020]

O problema da urbanização coexistiu e foi suplantado por queixas reiteradas de falta de estacionamento. Em abril de 1966 (edição 1786), já se reclamava de vagas insuficientes. Desde então até 1974, quase 100 reportagens abordaram o tema, a maior parte delas para apontar a deficiência do SCS nesse quesito.

As áreas de estacionamento de automóveis localizadas no Setor Comercial Sul estão sendo estudadas pelo Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Prefeitura do Distrito Federal para melhor aproveitamento.

Os locais até agora destinados em frente aos edifícios daquele setor são considerados insuficientes e um reestudo sobre a matéria deverá ser concluído nos próximos dias, para execução pela NOVACAP.

O setor será beneficiado, também, com a construção de um "bambolê" entre o Distrital e o Edifício União, para disciplinar o trânsito naquele local e evitar a contra-mão na qual incidem todos os que procuram os edifícios União, Alvorada, JK e Central, vindos da W-3.

Figura 23: Estacionamento insuficientes no SCS

Fonte: Correio Braziliense, Edição nº 1786, 31/3/1966, sem autoria, sem número pág. [Consult. 21 ago. 2020]

A medida que novos edifícios vão sendo construídos no Setor Comercial Sul, vai se agravando o problema de estacionamento. Os motoristas estacionam seus veículos em locais proibidos e, para alcançá-los, trafegam pela passarela destinada a pedestres, danificando-as. Por enquanto, nada está sendo feito para impedir tal irregularidade, apesar de diversas reclamações já feitas nesse sentido. Algumas pessoas temem que acidentes, envolvendo populares, possam ser registrados. Eles pedem também, que as autoridades encontrem uma solução para o problema de estacionamento que está se verificando no SCS

Figura 24: Problemas de estacionamento do SCS

Fonte: Hemeroteca BN, Correio Braziliense, Edição nº 4080A, de 15/2/1973, sem autoria, p.15.
[Consult. 21 ago. 2020]

Considerações finais

De toda sorte, de 1960 até 1974, ao examinar o SCS cotejando legislação e apropriação cotidiana dos espaços, nos parece que o entendimento de setorização estava mais nos instrumentos do que no imaginário da população, mas, mesmo naqueles, estavam longe da austeridade que se vê nos dias de hoje. A setorização que tomou forma em Brasília foi inspirada na Carta de Atenas, mas ganhou contornos próprios, e a legislação de uso e ocupação do solo no SCS não acompanhou esse recrudescimento. Basta reparar que toda a legislação mencionada data da década de 1960 e ainda vigora, essencialmente, idêntica.

A Carta de Atenas traz a separação dos lugares de trabalho dos de moradia, mas também traz também a necessidade de se reduzir distâncias e promover justiça socioterritorial. Identificava-se o caos da cidade como subproduto da industrialização. Primeiro, levou poeira e ruídos para áreas residenciais; depois, levou as indústrias para longe, obrigando os trabalhadores a longos deslocamentos, gerando perda de valioso tempo de lazer. Ao longo da Carta, o princípio de garantir boas condições e qualidade de vida - sol, vegetação, espaço - para a população, atuando o Estado e o planejamento urbano para esse fim, domina o discurso. Na prática, contudo, a setorização funcional em Brasília, que deveria ser meio para se atingir a melhor qualidade de vida, fez-se imperativa. Assim, perdeu progressivamente a característica de ferramenta para consolidar-se como objetivo urbano em si. E, essa noção parece ter se cristalizado ao longo do tempo, amplificada, posteriormente, pelos instrumentos de preservação e pelo discurso de proteção patrimonial.

Bibliografia

- BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. Portaria nº 314 de 8 de outubro de 1992. IPHAN, 1992.
- BRASIL. Portaria nº 166 de 11 de maio de 2016. IPHAN, 2016.
- BRASIL. Portaria nº 421 de 31 de outubro de 2018. IPHAN, 2018.
- COSTA, Lucio - Brasília Revisitada 1985/87: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana. In: **Plano Piloto 50 anos: Cartilha de preservação - Brasília**. Brasília-DF: IPHAN, 2007. p. 71-99.
- CORREIO BRAZILIENSE [Em linha] [Consult. 1 mai. 2020 a 24 jul. 2020]. Disponível em [www:<URL: http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=028274&Pesq=](http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=028274&Pesq=)
- DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 7, de 13 de junho de 1960. **Consolidação das normas em vigor para as construções em Brasília**. Brasília-DF, 1960.
- DISTRITO FEDERAL. Decreto "N" nº 596, de 8 de março de 1967. **Código de Edificações de Brasília**. Brasília-DF, 1967.
- DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 10.829 de 14 de outubro de 1987. **Preservação da concepção urbanística de Brasília**, Brasília-DF, 1987.

- HOLSTON, James - **A cidade modernista**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1993.
- LEITÃO, Francisco (Org.)... [et al.] - **Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro**. Brasília-DF: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.
- LEITÃO, Francisco - **Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília, 1957-1964**. Brasília-DF: UnB, 2003. 165 p. Dissertação de Mestrado.
- LEITÃO, Francisco; FICHER, Sylvia - A infância do Plano Piloto: Brasília, 1957-1964. In: PAVIANI, Aldo. (Org.) - **Brasília 50 anos: da capital à metrópole**. Brasília-DF: Editora UnB. p. 97-135.
- LEPETIT, Bernard - **Por uma nova história urbana**. São Paulo, SP: EDUSP, 2001.
- MUMFORD, Eric Paul - **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960**. London, England: The MIT Press, 2000.
- OLIVEIRA, Rômulo Andrade de - **Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atraso**. São Paulo-SP: USP, 2008. 195 p. Dissertação de Mestrado.
- PINHEIRO, Julyana Sangaleti - **Dinamismo e deterioração nas cidades: estudo da configuração dos setores comerciais centrais do plano piloto**. Brasília-DF: UnB, 2018. 172 p. Dissertação de Mestrado.
- REIS, C. M.; VASQUES, C. M.; RIBEIRO, S. B. (Org.) - **Brasília, cidade que inventei**. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília-DF: IPHAN, 2014.
- SEDUH. **Página institucional**. Política Habitacional. Brasília-DF, [2017]. [Consult. 3 Jul. 2019]. Disponível em [www:<URL: http://www.seduh.df.gov.br/politica-habitacional-2/](http://www.seduh.df.gov.br/politica-habitacional-2/).

O Processo do Projecto do Mosteiro de Santa Maria do Mar: do “guião” à “realização do filme”¹

Hugo Casanova

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa
DINÂMIA'CET-ISCTE
hugo_casanova@iscte-iul.pt

Paula André

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa
DINÂMIA'CET-ISCTE
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

O projecto do Mosteiro de Santa Maria do Mar (Sassoeiros) foi realizado, a partir de 1958, pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), Nuno Portas (n.1934), Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) e com a colaboração do paisagista Júlio Moreira (n. 1930), para a congregação religiosa das Irmãs Beneditinas da Rainha dos Apóstolos. Partindo da vasta documentação relativa ao projecto, existente no Arquivo do Forte de Sacavém, avança-se para a análise das diferentes fases do projecto, com o objectivo de revelar a narrativa do processo, enquanto co-relação entre a equipa de arquitectos e a congregação cliente. O diálogo de Nuno Teotónio Pereira com as irmãs beneditinas, resultou num programa arquitectónico funcional de excepção, que parte do estudo prévio elaborado como um “guião” (1958-1959) para a elaboração do projecto. Numa segunda fase, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida concretizaram o desenho da forma do edifício, como se fosse a “realização de um filme” (1960-1962). Inserido no contexto do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (1954-69), o Mosteiro de Santa Maria do Mar é um mosteiro moderno que atesta o espírito de diálogo entre a congregação religiosa e o atelier de Nuno Teotónio Pereira, num processo de arquitectura participada ao qual atribuímos valor patrimonial.

Palavras chave

Mosteiro de Santa Maria do Mar, Beneditinas da Rainha dos Apóstolos, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida

¹ Estudo desenvolvido no âmbito da Vertente Teórica de Projecto Final de Arquitectura, entregue como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, sob a orientação da Professora Doutora Paula André: CASANOVA, Hugo - **Mosteiro de Santa Maria do Mar: processo (em) aberto** [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2019. Dissertação de mestrado. Disponível na Internet: <URL:<http://hdl.handle.net/10071/19838>>.

Introdução

Partindo da vasta documentação existente no Arquivo do Forte de Sacavém, relativa ao projecto do Mosteiro de Santa Maria do Mar (Sassoeiros), realizado a partir de 1958, pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), Nuno Portas (n.1934), Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) e com a colaboração do paisagista Júlio Moreira (n. 1930), para a congregação religiosa das Irmãs Beneditinas da Rainha dos Apóstolos (Beneditinas Missionárias), avança-se para a leitura da relação entre cliente e arquitecto e para a análise das diferentes fases do projecto, com o objectivo de revelar a narrativa do processo do projecto.

Por processo entende-se o caminho que conduziu à concretização de uma pequeníssima parte do projecto original (c.1962-1968), ampliada posteriormente (c.1978-1981) por Nuno Teotónio Pereira. A partir da obra construída, de um conjunto de entrevistas (realizadas a Nuno Portas, Júlio Moreira e Pedro Botelho, que veio a ser colega dos arquitectos que trabalharam no projecto) e da documentação existente no arquivo do Forte de Sacavém (correspondência, esquemas, esboços, desenho técnico, memórias descritivas, cadernos de encargos, fotografias de maquete e de obra), consideramos ser possível descortinar e revelar o projecto como um processo.



Figura 1 - BELO, Duarte – Um arquivo como uma cidade. **Cidade Infinita** (8/11/2016) [Em Linha].
Viseu: s.n. [Consult.: 08/11/2019]. Disponível na Internet: <URL: <https://cidadeinfinita.blogspot.com/>>

O processo do projecto do novo mosteiro de Sassoeiros constitui-se como uma correlação entre a equipa arquitectos e a congregação cliente. O cerne deste processo durou cerca de dez anos (1958-1968) nos quais trabalharam Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, liderados por Nuno Teotónio Pereira, que estabeleceu um diálogo frutífero com a congregação cliente. Esse diálogo é visível no programa funcional, que é como um “guião” apresentado em dois estudos prévios (1958-1959), menos presente no desenho da forma do edifício, elaborado numa segunda fase, como se fosse a “realização do filme” (1960-1962). Ao avançar para essa segunda fase do projecto,

Nuno Teotónio Pereira passou parte do controlo da linguagem arquitectónica para as mãos de Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida. No entanto, assumiu o projecto, com os seus méritos e as suas consequências², entre as quais a necessidade da interrupção da obra e da sua finalização precária, para a qual veio a elaborar um novo projecto.

Para o presente estudo tomamos de empréstimo a ideia do arquitecto e fotógrafo Duarte Belo (n.1968) de que “um arquivo é uma cidade, construída sem argamassa nem tijolos”³, já que resume o modo como os arquivos nos abrem a oportunidade de visitar edifícios que não existem, e de sermos conduzidos pelas anotações e reflexões dos arquitectos, especialmente na correspondência trocada entre Nuno Teotónio Pereira e a Congregação das Irmãs Beneditinas.

Processo de Projecto (do “guião” à “realização do filme” produzido por Nuno Teotónio Pereira)

Antecedentes

A Congregação Beneditina da Rainha dos Apóstolos foi fundada no ano de 1921⁴, em Loppem, Bruges (Bélgica), onde as monjas começaram a construir o mosteiro de Nossa Senhora de Betânia como casa mãe, segundo projecto neo-românico (1924 e 1957⁵) do arquitecto Joseph Viérin (1872-1949). Em 1935, a congregação pretendeu estender-se a Portugal motivada pela necessidade de apoio à missão em Angola. Após alguma incerteza decidiu-se pela construção de um Mosteiro em Roriz, numa quinta pertencente à Abadia de Singeverga⁶ de monges beneditinos. Para a construção desse mosteiro foi chamado o arquitecto Raul Lino (1879-1974), recomendado pelos monges de Singeverga, por ser considerado “o melhor arquitecto do país”⁷. Raul Lino elaborou o projecto do Mosteiro de Roriz ao mesmo tempo que um projecto para a Abadia de Singeverga. Os dois projectos⁸ apresentavam o aparelho de pedra nos seus alçados e desenho de carácter medievalizante, que em Singeverga tinha referências neo-românicas e em Roriz, neo-góticas. O projecto da Abadia de Singeverga não teve seguimento, mas o do Mosteiro de Roriz foi parcialmente construído. A sua configuração final apresenta apenas dois dos lados do quadrilátero que o formava, terminados em 1939⁹ e em 1955¹⁰.

² Carta à Comunidade de Santa Maria do Mar (18/04/1978). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00185]

³ Apresentação do número seis da Revista Património por Duarte Belo (6/11/2019)

⁴ ROCCA, G. - Benedittine della Regina degli Apostoli. In PELLICCIA, Guerrino, dir., ROCCA, Giancarlo, dir. - **Dizionario degli istituti di perfezione**. Roma: Ed. Paoline, 1974-2003. Vol.I. p. 1278

⁵ AGENTSCHAP ONROEREND ERFGOED 2016 - **Viérin, Joseph** [Em Linha]. Bruxelas: Agenschap Onroerend Erfgoed. [Consult. 08.02.2019]. Disponível na Internet: <URL:https://id.eritage.net/persons/5855 >

⁶ **Histoire des Moniales Bénédictines de la Reine des Apôtres: Des Anées Laborieuses 1930-1945**. Rixensart: Editions du Centre «Le Chemin», 2006. Tomo IV. p. 79;

⁷ **Histoire des Moniales Bénédictines de la Reine des Apôtres: Des Anées Laborieuses 1930-1945**. Rixensart: Editions du Centre «Le Chemin», 2006. Tomo IV. p. 79; Raul Lino nasceu em Lisboa em 1879. In ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M. - **História da Arte em Portugal: A arquitectura moderna**. Lisboa: Publicações Alfa, 1993. Vol. 14. p. 81

⁸ Acessíveis em Col. Espólio Raul Lino [RL 384] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos e Col. Espólio Raul Lino [RL 387] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos

⁹ **Família Beneditina Portuguesa**. Roriz: Edições Ora et Labora, 2018, p. 10

¹⁰ **Família Beneditina Portuguesa**. Roriz: Edições Ora et Labora, 2018, p. 24

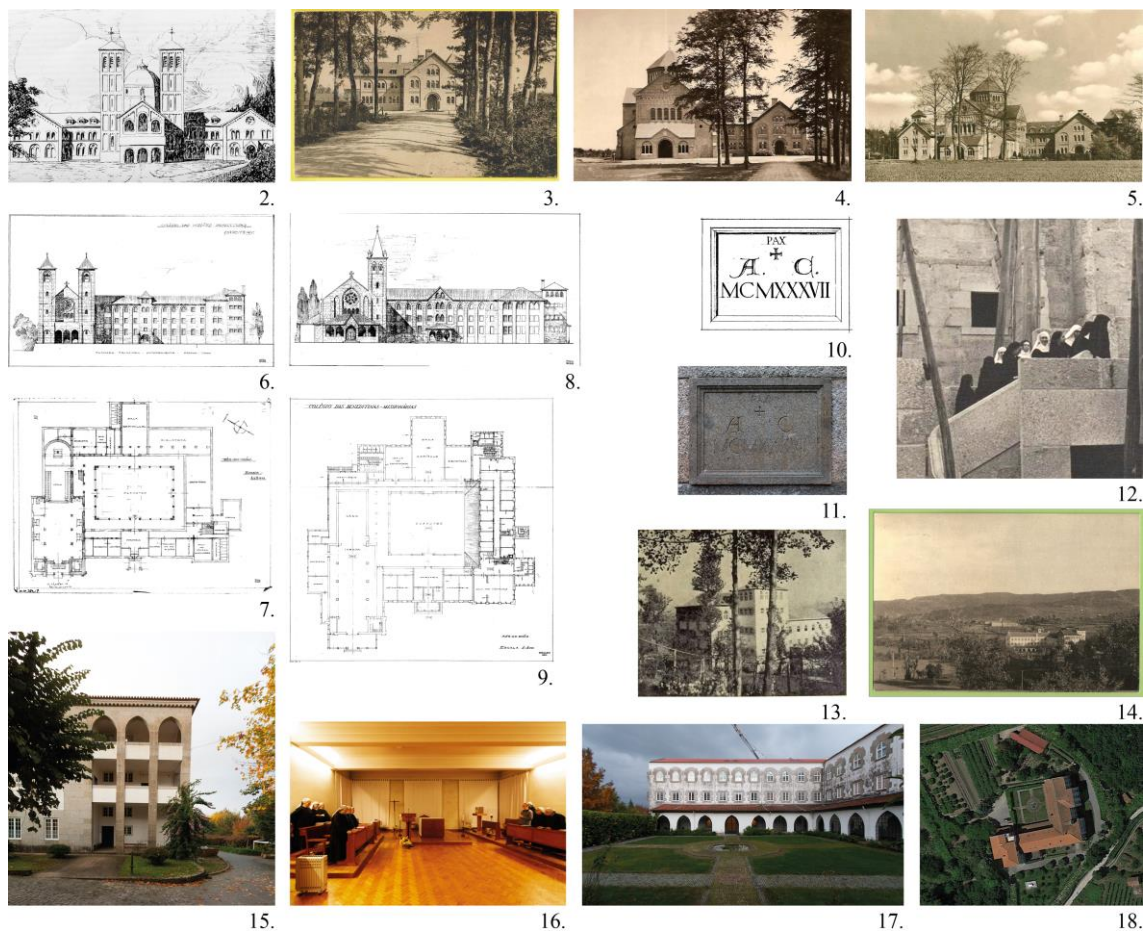


Figura 2 - Mosteiro de Betânia, Arq. Joseph Viérin, 1924. In *Histoire des Moniales Bénédictines de la Reine des Apôtres: Benedictines et Apôtres*. Rixensart: Editions du Centre «Le Chemin», 2006. Tomo III

Figura 3 - Mosteiro de Notre Dame de Béthanie, primeira fase. Postal Ilustrado

Figura 4 - Mosteiro de Notre Dame de Béthanie, primeira fase e igreja. Postal Ilustrado

Figura 5 - Mosteiro de Notre Dame de Béthanie na sua versão final. Postal Ilustrado

Figura 6 - Alçado Poente para o Colégio das Missões Beneditinas (Mosteiro de Singeverga), Raul Lino. In Col. Espólio Raul Lino [RLDA 384.4] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivo

Figura 7 - Planta para o Colégio das Missões Beneditinas (Mosteiro de Singeverga), Raul Lino. In Col. Espólio Raul Lino [RLDA 384.14] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivo

Figura 8 - Alçado para o Colégio das Beneditinas-Missionárias, Raul Lino. In Col. Espólio Raul Lino [RLDA 384] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivo

Figura 9 - Planta para o Colégio das Beneditinas-Missionárias, Raul Lino. In Col. Espólio Raul Lino [RLDA 384.27] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivo

Figura 10 - 1ª Pedra do Mosteiro de Roriz, Raul Lino. Col. Espólio Raul Lino [RLDA 387.31]

Figura 11 - Fotografia da Primeira Pedra na parede exterior do mosteiro. Fotografia: Hugo Casanova

Figura 12 - Inauguração do Mosteiro de Roriz em construção. Acessível no Arquivo do Mosteiro de Roriz

Figuras 13 e 14 - Evolução do Mosteiro de Roriz. Postais Ilustrados

Figuras 15-17 - Mosteiro de Roriz. Fotografia: Hugo Casanova, Novembro de 2019

Figura 18 - Vista aérea do mosteiro de Roriz. In Google Earth [Em Linha]. [s.l.]:[s.n.] [consult. 2019]. Disponível na Internet: <URL: <https://maps.google.com/>>.

Estudos Prévios - 1958-59 (o “guião”)

Em 1957, a congregação pretendeu instalar um grupo de irmãs perto capital de Portugal¹¹. As monjas escolheram o terreno de uma antiga quinta em Sassoeiros (Cascais), procurando o isolamento numa zona rural próprio da vida monástica. Para a elaboração do projecto do novo mosteiro de Sassoeiros, em 1958, a congregação recorreu ao arquitecto Nuno Teotónio Pereira, que nesse momento se empenhava na luta por uma nova arquitectura religiosa no âmbito do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR - 1954-69)¹², e já era reconhecido pelo projecto da Igreja de Águas, em Penamacor (1949-1957).¹³



Figura 18 – Terreno já delimitado com contorno aproximadamente trapezoidal em carta de 1843-1846. In COMISSÃO PARA OS TRABALHOS DE TRIANGULAÇÃO GERAL E LEVANTAMENTO DA CARTA COROGRÁFICA DO REINO - **Carta dos Arredores de Lisboa, Folha 2 (Oeiras- Cascais)** [Documento Icónico]. s.l., s.n., 1843-1846. Escala: 1:10 000 In BOIÇA, Joaquim – **Cartografia de Oeiras**. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2003. p. 78

Figura 19 - Fotografia aérea do terreno de forma aproximadamente trapezoidal antes da construção do mosteiro (1958) rodeado de quintas sem construções. Imagem manipulada a partir de ortofoto. In OEIRAS, Câmara Municipal - **Geo Portal Município de Oeiras** [Em Linha]. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras. [consult. 31.01.2019]. Disponível em WWW: <URL: <http://geoportal.cm-oeiras.pt/ver/mapas>>

Figura 20 - Igreja de Águas, Penamacor (1949-1957), Arq. Nuno Teotónio Pereira. In PORTAS, Nuno – **Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal**. **Arquitectura**. nº 60, (Outubro de 1957). p. 20-34

Em Junho de 1958, Nuno Teotónio Pereira dispôs-se a fazer o *ante-projecto* sem cobrar mais do que as despesas do *atelier*.¹⁴ Para começar o trabalho, o arquitecto pediu às irmãs a “planta do terreno e o programa com a descrição das necessidades, enumeração das peças e compartimentos necessários, na respectiva lotação ou dimensões aproximadas e nas ligações entre si”, solicitando também às irmãs “documentação sobre mosteiros antigos ou modernos”.¹⁵ para melhor informar o seu projecto. Com essas

¹¹ 8/ Setembro “Memória da Fundação começada em Lisboa em 1957” In **Família ...** p. 24

¹² CUNHA, João Alves da - O MRAR e os anos de ouro na arquitectura religiosa em Portugal no século XX: a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960 [Em linha]. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014. Tese de Doutoramento. Disponível na Internet <URL: <http://hdl.handle.net/10400.5/8099>>;

¹³ PORTAS, Nuno – **Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal**. **Arquitectura**. nº 60, (Outubro de 1957). p. 20-34

¹⁴ Carta à Ir. Maria Alberto (09/06/1958). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

¹⁵ Carta à Ir. Maria Alberto (09/06/1958). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172];

indicações, apenas cinco dias depois, as irmãs ou o arquitecto dactilografaram um programa provisório¹⁶. Quanto a referências arquitectónicas, em Setembro, as irmãs enviaram a Nuno Teotónio Pereira uma lista de edifícios beneditinos¹⁷ que o arquitecto poderia visitar, e que incluía, sobretudo, arquitectura historicista.



21.

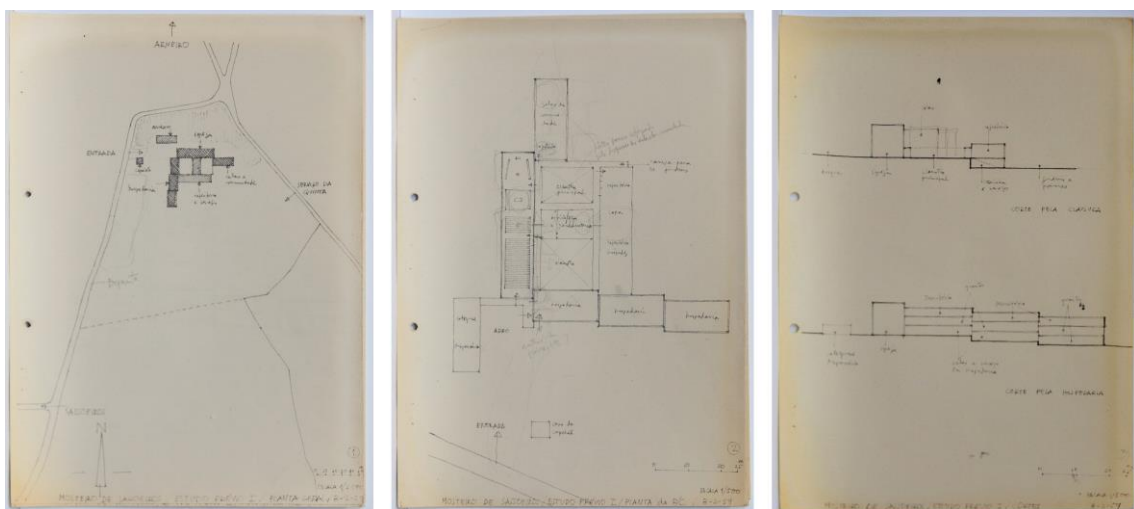
22.

23.

Figura 21 - Carta à Ir. Maria Alberto (09/06/1958) acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00172]

Figura 22 - Programa Dactilografado, redigido por Nuno Teotónio Pereira ou enviado pelas irmãs (14/06/1958) acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00176]

Figura 23 - Carta da Ir. Maria Alberto (18/09/1958) acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00172]



24.

Figura 24 - Estudo Prévio I (8/2/1959) acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00175]]

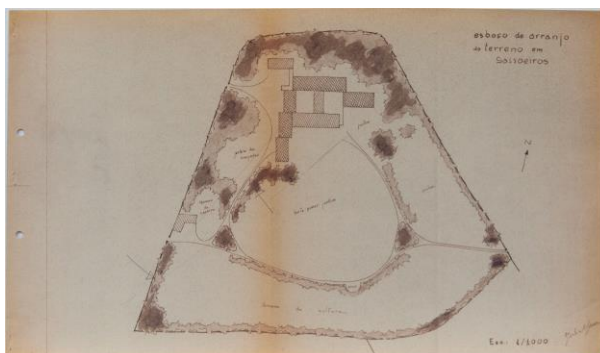
Nuno Teotónio Pereira elaborou a primeira fase de trabalho com a consultoria do engenheiro agrónomo e paisagista Júlio Moreira. Esta fase preparatória corporizou-se

¹⁶ DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira, SIPA [PT NTP TXT 00176];

¹⁷ Carta da Ir. Maria Alberto (18/09/1958). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172];

no Estudo Prévio I, resultado de uma primeira troca de impressões.¹⁸ e no Estudo Prévio II, que corrigia o anterior e sintetizava o programa e a proposta¹⁹. No Forte de Sacavém, encontram-se os apontamentos e os esquemas desenhados por Nuno Teotónio Pereira para esta fase, com base em informação recolhida numa série de reuniões com as irmãs entre 1958 e 1959. Destas anotações apreendemos a informação necessária à organização do espaço, à definição das linhas gerais da intervenção a realizar e à concepção de um programa. São abordadas a privacidade e a abertura dos espaços, as ligações entre eles, as acções que se desenrolam em cada um, a liturgia, a rotina da congregação, as questões programáticas do seu carisma e as questões da paisagem e da envolvente.

Da área total do terreno (cerca de 5 hectares.²⁰) apenas 6%²¹ seria ocupada por construção, por isso Nuno Teotónio Pereira considerou que a organização do solo era um aspecto “fundamental”, a planear por um “técnico da especialidade”, de forma interdependente do projecto dos edifícios²². O Engenheiro Júlio Moreira elaborou um estudo, logo na primeira fase, onde propunha compartimentar o terreno para proteger as culturas, plantar uma “cortina” arbórea e arbustiva para defesa contra o vento Norte e também um conjunto de sebes. Sugeria ainda que as culturas hortícolas, frutícolas e agrícolas representassem o necessário para a alimentação de cerca de 40 pessoas, sem descurar o arranjo do terreno numa “solução harmónica”²³.



25.



26.

Figura 25 - Esboço de arranjo de terreno em Sassoeiros, Júlio Moreira, s.d. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00174]

Figura 26 - Planta Geral - Estudo Prévio II. Acessível no Arquivo Técnico de Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais [Caixa nº 3851]

¹⁸ Estudo Prévio I - Notas explicativas de Nuno Teotónio Pereira (arquitecto) (09/02/1959) e Júlio Moreira (Eng. Agrónomo) (07/02/1959). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00713]

¹⁹ Memória descritiva do Estudo Prévio II (23/9/1959). Acessível no Arquivo Técnico de Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais [Caixa nº 3851]

²⁰ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

²¹ Memória descritiva do Estudo Prévio II ... [Caixa nº 3851]

²² Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira (31/01/1959). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00175]

²³ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

Os desenhos de conjunto, elaborados por Nuno Teotónio Pereira, incorporaram o desenho de paisagem²⁴ feito por Júlio Moreira. Nestes desenhos, eram definidos dois sentidos de abertura ao exterior, que revelam a dicotomia da actividade deste mosteiro. No quadrante Poente-Norte ficava a ligação à povoação, traduzindo a abertura da vida religiosa ao contacto com o mundo, através da prestação de vários serviços à comunidade²⁵. Como em Sassoeiros não existia igreja, a igreja do mosteiro deveria servir a população²⁶, compondo este primeiro sentido de abertura. A Nascente-Sul, junto às “dependências do mosteiro propriamente dito”, desenhava-se um “espaço recolhido do mundo profano, mas amplamente aberto à natureza”. Haveria jardins, hortas e pomares, para criar um ambiente propício ao silêncio, oração e trabalho.²⁷

Para a organização do programa no espaço, Nuno Teotónio Pereira registou detalhadamente o “horário provável” do mosteiro, em particular das orações,²⁸ e salientou alguns pontos do programa: a separação entre a clausura e o espaço acessível a visitantes, a complexidade de circulações resultante dessa separação e a grande importância da hospedaria e das actividades exteriores²⁹. A diferença de funções entre as várias áreas poderia ser expressa exteriormente separando-as em vários volumes: os blocos “hospedaria” e “igreja e clausura” como dominantes e os restantes mais baixos.³⁰ Nos seus apontamentos o arquitecto estudou dois modos para resolver a expressão, a organização e a construção dos volumes. O primeiro modo propunha o mosteiro como “uma construção estática, acabada, completa, fechada e envolvente” que poderia ser alcançada fazendo “um plano tão completo quanto possível” para construir faseadamente, de modo que as primeiras construções não parecessem um edifício inacabado. O segundo modo apresentava o mosteiro como uma construção “dinâmica em crescimento contínuo”. O projecto deveria permitir a possibilidade de ampliações “mesmo para além do plano total”³¹. Em complemento, Teotónio Pereira desenhava nos seus apontamentos o “esquema tradicional de crescimento” que tinha sido usado na construção do Mosteiro de Roriz, com uma legenda onde explica que segundo este sistema os serviços ficam instalados demasiado tempo em espaços provisórios inadequados.

Por isso, o arquitecto decidiu que no novo mosteiro, se deveriam construir primeiro as áreas essenciais, ao centro, ficando “susceptíveis de construção por fases e ampliações futuras”, apenas a hospedaria e a residência, nos extremos do edifício, e os serviços anexos exteriores, em edifícios independentes³².

Na fase inicial do projecto Nuno Teotónio Pereira planeava utilizar no mosteiro um sistema construtivo misto, em alvenaria da região com caiação nas construções baixas e em betão armado e tijolo nas construções altas. Como exemplo mencionava a casa da

²⁴ MOREIRA, Júlio - **Esboço de arranjo de terreno em Sassoeiros**. s.d. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00174]

²⁵ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

²⁶ Memória descritiva do Estudo Prévio II ... [Caixa nº 3851]

²⁷ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

²⁸ Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira (20/02/1959). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00175]

²⁹ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

³⁰ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

³¹ Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira (31/01/1959) ... [PT NTP TXT 00175]

³² Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

Praia das Maças que Nuno Portas tinha acabado de projectar no *atelier*.³³ (1957 - 1959).³⁴, com alvenaria de pedra e lintéis de betão à vista. A referência a esta obra mostra, tal como refere Pedro Botelho, que “os projectos eram uma espécie de experiências únicas, mas que se encadeavam umas nas outras e havia uns procedimentos, umas maneiras, uns pensamentos, que iam evoluindo”³⁵. Nas fases seguintes do projecto o sistema construtivo evoluiu, mas, das propostas iniciais de Teotónio Pereira, manteve-se a *omnilite* (aglomerado de aparas de madeira com cimento), também utilizada na Casa da Praia das Maças, como material de revestimento para os tectos, que resolve problemas acústicos “sem sacrifício da rudeza e da austeridade”, enquanto que “os outros absorventes dão demasiado conforto”³⁶, para um espaço monástico.

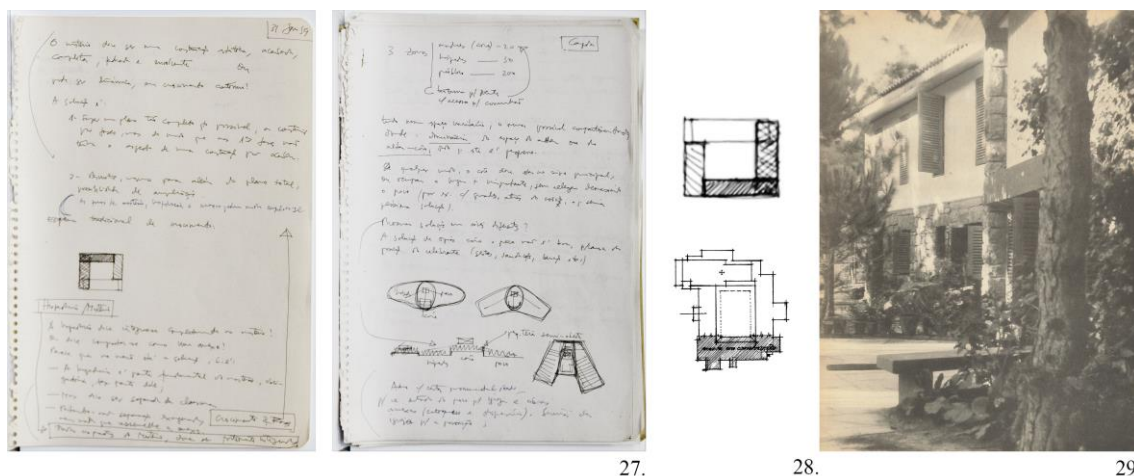


Figura 27 - Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira para o Estudo Prévio I (31 Jan 1959) acessíveis no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00175]

Figura 28 - “Esquema tradicional de crescimento” adaptado de Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira para o Estudo Prévio I (31 Jan 1959) acessíveis no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00175]; esquema da 1ª fase do mosteiro de Roriz adaptado de Col. Espólio Raul Lino [RLDA 384] | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivo

Figura 29 - Casa na Praia das Maças In PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno - Habitação na Praia das Maças (1957-59) (sítio do Alto da Salada). **Arquitectura**. nº 79, (Julho de 1963). p. 11-14

A atenção à tradição monástica esteve presente desde o início do projecto, manifestando-se em elementos como a cultura dos solos e os claustros, que Nuno Teotónio Pereira propunha que ficassem “à margem do trânsito corrente”, devendo um claustro ser reservado às procissões diárias e à meditação, e outro ao recreio.³⁷

³³ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

³⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno - Habitação na Praia das Maças (1957-59) (sítio do Alto da Salada). **Arquitectura**. nº 79, (Julho de 1963). p. 11-14

³⁵ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

³⁶ Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira (31/01/1959) ... [PT NTP TXT 00175]

³⁷ Apontamentos de Nuno Teotónio Pereira (31/01/1959) ... [PT NTP TXT 00175]

No entanto, a referência central à tradição monástica, reside num conjunto de “constantes” que o arquitecto identifica na arquitectura monástica beneditina, e que vêm a acompanhar todo o projecto a partir daí: a importância volumétrica da igreja, uma acentuada monumentalidade e mesmo grandeza de dimensões, um volume fortemente concentrado e bem hierarquizado, estático e acabado, sem qualquer nota de espontaneidade ou improvisação, e uma harmoniosa integração na paisagem, traduzindo um amplo contacto com a natureza³⁸.

Para concluir o trabalho exploratório inicial, Nuno Teotónio Pereira traduziu os seus apontamentos em texto e em desenhos muito simples usando formas rectangulares. Assim estabeleceu, mas ainda sem forma concreta, as bases do projecto de um complexo monástico beneditino no século XX, em consonância com as constantes da tradição. Segundo a leitura do arquitecto Pedro Botelho, neste trabalho a importância de Nuno Teotónio foi a de fazer “uma espécie de guião com todas as alternativas”³⁹. Numa analogia com o cinema, Nuno Teotónio Pereira seria “um produtor à americana, um produtor que intervém, que é interventivo, como se fosse um curador”⁴⁰. No entanto, este tipo de “trabalho de programa arquitectónico”, é algo que Pedro Botelho desconhecia no historial do *atelier*.⁴¹ Assim, este projecto destaca-se pela sua “aproximação inicial semi-teórica (...) com três ou quatro pontos (...), (incluindo uma curta avaliação do que é Roriz) muito interessantes do ponto de vista da maneira como se equaciona um problema”⁴².

A “realização do filme” (1960-1962)

Mudança no *Atelier* – Ante-projecto – 1960

Depois dos estudos prévios, foi iniciada a fase de ante-projecto juntando-se a Nuno Teotónio Pereira, os arquitectos Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida (colaborador) que também assinaram o trabalho. Na leitura do arquitecto Pedro Botelho, Nuno Teotónio Pereira, não teria disponibilidade para continuar o projecto e sabia “medir até onde ir”. Por isso entrega o projecto a outros, mas “confia que os outros fazem bem” e essa atitude caracteriza o seu *atelier*.⁴³ O próprio Nuno Teotónio Pereira testemunhou que, chegando ao fim da tarde do emprego na “Federação das Caixas de Previdência – Habitações Económicas” (1948-1972.⁴⁴), se habituou “a partilhar o trabalho com colaboradores que haviam estado a riscar sobre o estirador durante todo o dia, deixando assim, muitas vezes, o desenho entregue a mãos alheias”⁴⁵. Segundo Pedro Botelho, Teotónio Pereira traduzia esta ideia na máxima “«quem está ao estirador manda mais», no sentido em que tem de decidir, não pode ficar à espera de discutir tudo”⁴⁶. Assumindo alguma dificuldade em “dar forma às ideias”, Nuno Teotónio Pereira afirma

³⁸ Estudo Prévio I ... [PT NTP TXT 00713]

³⁹ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (22/10/2018)

⁴⁰ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁴¹ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (22/10/2018)

⁴² Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁴³ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁴⁴ TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – **Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira**. 1ª ed. Lisboa: Quimera, 2004. ISBN 9725891279. p. 289-290

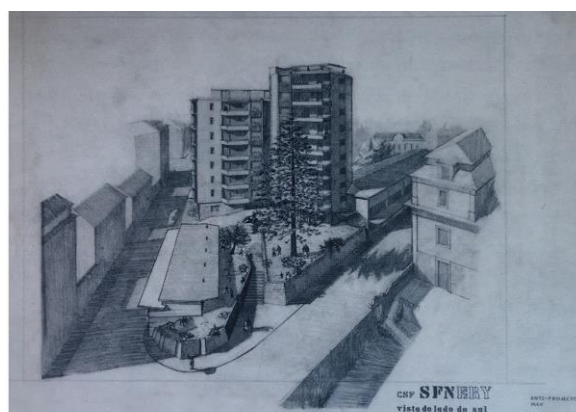
⁴⁵ PEREIRA, N. T. - Um Testemunho pessoal in TOSTÕES, A. (coord.) [et al.] – **Arquitectura** ... p. 45

⁴⁶ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

que Nuno Portas veio completar essa limitação com “uma facilidade de concepção e criação muito ricas” quando, em 1957, entrou para a equipa⁴⁷. Para Pedro Botelho⁴⁸, o papel deste arquitecto no *atelier* é tão relevante que se distinguem os períodos antes, durante e depois de Nuno Portas e se reconhece claramente o momento sua entrada, no projecto de um bloco para a Rua de São Filipe Néri⁴⁹. Em entrevista, Nuno Portas reconhece a marca que deixou nesse projecto: “o Nuno Teotónio desenhou tudo muito rectilíneo e depois eu dei-lhe a volta”⁵⁰. Esta explicação é tão simples como a que dá para a mudança no ante-projecto de Santa Maria do Mar: “Ele [Nuno Teotónio Pereira] fez isto (o estudo prévio) porque era da geração anterior, mas sabia muito bem o que estava a fazer,” “e depois, nós, começámos a virar ...”⁵¹.



30.



31.

Figuras 30 e 31 - Edifício de Habitação Escritórios e Comércio, Rua de São Filipe Nery, Lisboa (1951, 1955-1957). In TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. 1ª ed. Lisboa: Quimera, 2004. ISBN 9725891279, p. 158-159 e 261

30 - Perspectiva da versão inicial do anteprojecto (1955) de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto Freitas.

31 - Perspectiva da segunda versão do anteprojecto (1957) de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas.

A entrada de Nuno Portas no *atelier* tal como a parceria que estabelece com Pedro Vieira de Almeida são muito relevantes. Os dois trabalharam “intensamente” na casa de Vila Viçosa⁵² e na casa de Sesimbra⁵³, mas nesses dois projectos não teriam “um pré-projecto” feito por Nuno Teotónio Pereira como no caso do mosteiro⁵⁴. Assim, e continuando a analogia cinematográfica, em que Pedro Botelho aponta Nuno Teotónio Pereira como o produtor do filme, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida seriam como uma “dupla de realizadores (...) que produzem a forma”⁵⁵.

⁴⁷ PEREIRA, Nuno Teotónio - Um Testemunho... p. 47

⁴⁸ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁴⁹ TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – *Arquitectura* ... p. 261

⁵⁰ Entrevista ao Arq. Nuno Portas realizada por Hugo Casanova (23/10/2019)

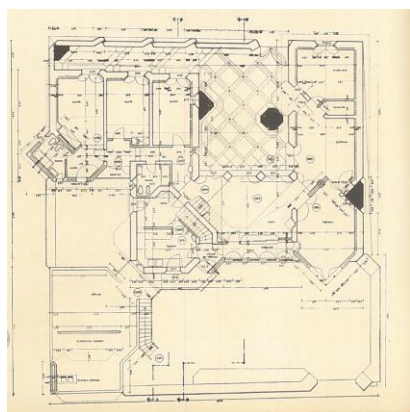
⁵¹ Entrevista ao Arq. Nuno Portas realizada por Hugo Casanova (23/10/2019)

⁵² PEREIRA, N.T., PORTAS, N. - "Moradia em Vila Viçosa". *Arquitectura*. nº 79, (Julho 1963). p. 3

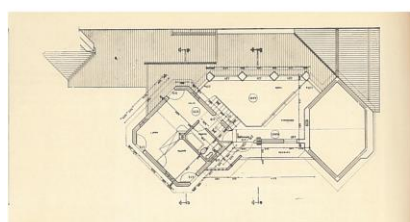
⁵³ PEREIRA, N.T., PORTAS, N. - "Habitação em Sesimbra". *Arquitectura*. nº 93, (Junho 1966). p. 114

⁵⁴ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁵⁵ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)



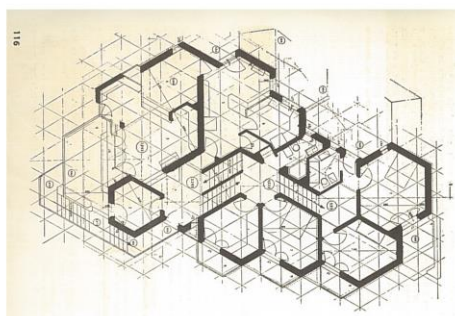
32.



33.



34.



35.



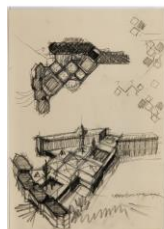
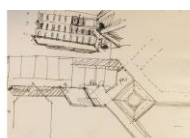
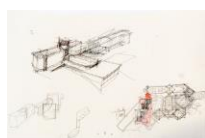
36.

Figura 32 e 33 - Casa de Vila Viçosa, Planta do Piso Principal e Planta do Piso Elevado. In PEREIRA, N.T., PORTAS, N. - "Moradia em Vila Viçosa". Arquitectura. nº 79, (Julho 1963). p. 3

Figura 34 - Casa de Vila Viçosa, Alçado. In ROSÁRIO, Gordalina - Casa de Francisco Barata dos Santos / Casa Dr. Barata dos Santos / Casa do Arquitecto Nuno Portas [Em Linha]. Sacavém: SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico) / DGPC (Direcção Geral do Património Cultural) [Consult: 26/07/2019] Disponível na internet:

<URL:http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24921>

Figuras 35 e 36 - Casa de Sesimbra, Planta do Piso Superior e Fotografia de Leonor Mau. In PEREIRA, N.T., PORTAS, N. - "Habitação em Sesimbra". Arquitectura. nº 93, (Junho 1966). p. 114



37.

38.

Figura 37 - Esquissos de Nuno Portas (com base no testemunho do Arq. Pedro Botelho). Acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00173 (1 e 2); Documento PT NTP-DES 00370 (PT NTP DES.05263; 05264; 05265; 05266)]

Figura 38 - Perspectiva de Nuno Portas (com base no testemunho do Arq. Nuno Portas e do Arq. Pedro Botelho), 25 de Maio de 1960. Acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP DES 05313]

O grande *apport* de Nuno Portas terá sido algo a que podemos chamar um *storyboard*, pequenos cartões com desenhos e uma grande perspectiva (encontrada no arquivo), estabelecendo, em alguns *fotogramas*, um objectivo formal a perseguir. Segundo Pedro Botelho, também nos projectos do Sagrado Coração de Jesus e de Vila Viçosa, Nuno Portas “fez uns postalinhos com umas ideias e uns desenhos e depois o Pedro desenhava”. Deste modo, Pedro Vieira de Almeida seria o “esgalhante”, ou seja, “a pessoa que estava a trabalhar no *atelier*”⁵⁶. Pedro Botelho recorda que sempre se disse no *atelier* que Pedro Vieira de Almeida foi muito importante em Sassoeiros⁵⁷ e Nuno Portas reforça: “O Pedro teve um grande papel”⁵⁸. No arquivo há um recado⁵⁹ ao colaborador Romeu Pinto da Silva assinado “PC” (“Pedro César” Vieira de Almeida)⁶⁰, que aponta neste sentido, e um outro recado⁶¹ que lhe é dirigido, e que vem completar a ideia de que “há uma pessoa central neste projecto que se chama Pedro César e que, ou dá recados, ou recebe, mas está a tomar conta”, não como um “colaborador”, mas como “alguém que está dentro do projecto”⁶².

Não pretendemos identificar a participação de cada autor por si só, mas sim revelar o processo do *making of* do projecto. A documentação que existe em arquivo possibilita a leitura do *modus operandi* do *atelier*, da “super riqueza” e do que se passava lá⁶³. O trabalho era realizado em equipa e a autoria era partilhada, por isso, na opinião de Pedro Botelho, mais do saber quem fez cada desenho, é fundamental saber que havia nas obras um objectivo partilhado entre todos, que era “uma convicção sobre a forma de habitar e sobre a maneira de pensar o espaço e de o relacionar com o exterior e de enriquecer os pavimentos e de trabalhar com os materiais, de usar o betão e a madeira”⁶⁴.

Os arquitectos recém-chegados *começaram a virar* o projecto com nova linguagem arquitectónica, que Nuno Portas reconhece como “formas italianas (...) e alguma coisa alemã...”⁶⁵. As referências para esta mudança estariam sobretudo na obra de Ludovico Quaroni (1911-1987) e de Carlo Scarpa (1906-1978) que Nuno Portas visitou e divulgou na revista *Arquitectura*⁶⁶, ou também do *atelier* BBPR (1932-199?- Torre Velasca) e de Franco Albini (1905-1977 - Armazém “La Rinascente”)⁶⁷, e no ramo “alemão”, de Werner Moser (1896-1970 - Igreja de Kornfeld, Riehen)⁶⁸.

⁵⁶ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁵⁷ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

⁵⁸ Entrevista ao Arq. Nuno Portas realizada por Hugo Casanova (23/10/2019)

⁵⁹ DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00173]

⁶⁰ Entrevista realizada por Hugo Casanova ao Arq. Pedro Botelho (22/10/2018)

⁶¹ Esquisso com recado dirigido a “Pedro” Acessível em DGPC/Arquivo ... [PT NTP TXT 00173]

⁶² Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (22/10/2018)

⁶³ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

⁶⁴ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

⁶⁵ Entrevista ao Arq. Nuno Portas realizada por Hugo Casanova (23/10/2019)

⁶⁶ PORTAS, Nuno – *Arquitectura Religiosa* ... p. 20-34; PORTAS, Nuno - Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza. *Arquitectura*. 3ª série, nº 59, Lisboa, 1957. p. 23-29

⁶⁷ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (22/10/2018)

⁶⁸ “tinha ido fazer umas visitas a igrejas na Alemanha e na Suíça e havia um belíssimo projecto de um discípulo do Frank Lloyd Wright, acho que era suíço, em Zurique, para públicos protestantes. A ideia do envolver é muito tirada daí”. In FILIPE, Fátima - *Arquitectura religiosa: reflexões em torno do espaço religioso no século XXI* [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2014. Dissertação de mestrado. [Consult. 10/10/2018] Disponível na Internet: < <http://hdl.handle.net/10071/8765> >



Figura 39 - Tor Velasca, BBPR, 1956-1958. Fotografia de Hugo Casanova

Figura 40 - Franco Albini 1957 - Fotografia de Maquete do projecto para a loja Rinascente. In TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco – **Modern Architecture/2**. Trad. de Robert Erich Wolf. New York: Rizzoli International Publications, 1986. ISBN: 0 8478 0761 4

Figura 41 - Carlo Scarpa, 1956, Aula Magna da Universidade Ca' Foscari em Veneza. In PORTAS, Nuno - Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza. **Arquitectura**. 3ª série, nº 59, Lisboa, 1957. p. 23-29

Figura 42 - Werner Moser, Igreja de Kornfeld, Riehen. In **Rektorat für Religionsunterricht der Evangelisch-reformierten Kirche Basel-Stadt: Kornfeldkirche Riehen** [Em Linha]. Basel: s.n.,s.d. Disponível na Internet: <URL: <https://erkbs.rpz-basel.ch/fotos-der-reformierten-kirchen-bs/kornfeldkirche-riehen/>>

Figuras 43 e 46 - Igreja de San Vincenzo de Paoli, La Martella (Ludovico Quaroni, 1951-54). In PORTAS, Nuno – Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal. **Arquitectura**. nº 60, (Outubro de 1957). p. 20-34

Figuras 44 e 45 - Fotografias da Maquete, onde se revela a volumetria da igreja. Acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP FOTO 12091-12125]

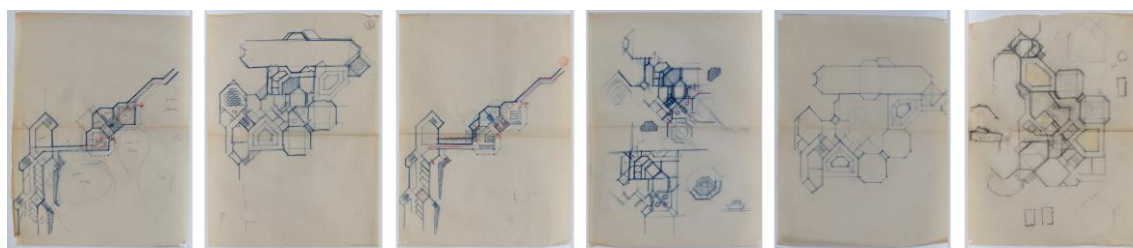
Figura 47 - Corte da Igreja (anteprojecto), acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00177]

Figuras 48 e 49 - Igreja da Sagrada Família (Chiesa Sacra Famiglia), Génova, Itália (Ludovico Quaroni, 1956-59). In **Visita Guiada - Igreja do Sagrado Coração de Jesus**. Lisboa: RTP, 2017

Figuras 50 e 51 - Esquissos para o Janelão da Escada, provavelmente de Pedro Vieira de Almeida. Acessíveis no Arquivo Pessoal do Arq. Nuno T. Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00173]

Da obra de Ludovico Quaroni, Nuno Portas destacou a visita a “duas igrejas muito importantes, uma delas lindíssima, em Génova”, que serviu para si como exemplo⁶⁹. Facilmente podemos reconhecer a influência destas duas obras no projecto do mosteiro. O “janelão da escada” e outros vãos em esquina, são quase uma transposição da Igreja da Sagrada Família, em Génova, e a volumetria proposta para o interior e exterior da igreja evoca a visita à Igreja de La Martella, que Nuno Portas apresentou na revista *Arquitectura* em 1957.

A transformação do desenho partiu da sobreposição de uma malha quadrangular com uma rotação de 45° em relação à planta em *L* (aberto a Nascente-Sul), proposta por Nuno Teotónio Pereira. Depois, dentro de uma lógica de módulo e variações, os espaços eram subdivididos ou unidos para conformar as áreas do programa que acabavam por se articular entre elas de forma oblíqua⁷⁰. A expressão “orgânica” resultante é característica de “uma arquitectura moderna mais «solta» dos dogmas do «estilo internacional»”⁷¹, que caracterizavam o estudo prévio. O projecto de paisagem foi adaptado à nova linguagem organicista, assinalando Júlio Moreira que do ponto de vista da paisagem, a adaptação consistiu na geometrização do anterior desenho, verdadeiramente orgânico⁷². O desenvolvimento deste trabalho foi sendo apresentado em esbocetos⁷³, enviados às irmãs para pronunciamento, discussão e alteração, até à apresentação em 1960 do *ante-projecto* à escala 1:200⁷⁴. Durante este período, o faseamento da obra foi repensado e decidiu-se construir três corpos da hospedaria cujas salas teriam funções provisórias. Quando o *ante-projecto* está finalmente a ser terminado, a congregação pede ao atelier que a primeira pedra seja colocada ainda em 1960⁷⁵.



52.

Figura 52 - Esquissos que mostram a procura de uma planta geral. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00173]

⁶⁹ Transcrição de excertos da entrevista de Fátima Filipe ao Arquitecto Nuno Portas, acessível em FILIPE, Fátima - *Arquitectura* ...

⁷⁰ Entrevista de Nuno Portas sobre o Mosteiro de Santa Maria do Mar In BAÍA, Pedro (ed.);

PROVIDÊNCIA, Paulo (ed.) - **Nuno Portas: 18 Obras Partilhadas**. Porto: Circo de Ideias. 2019. p.96

⁷¹ FERNANDES, José Manuel – **Igrejas do Século XX: Arquitecturas na Região de Lisboa**. 1ª ed.

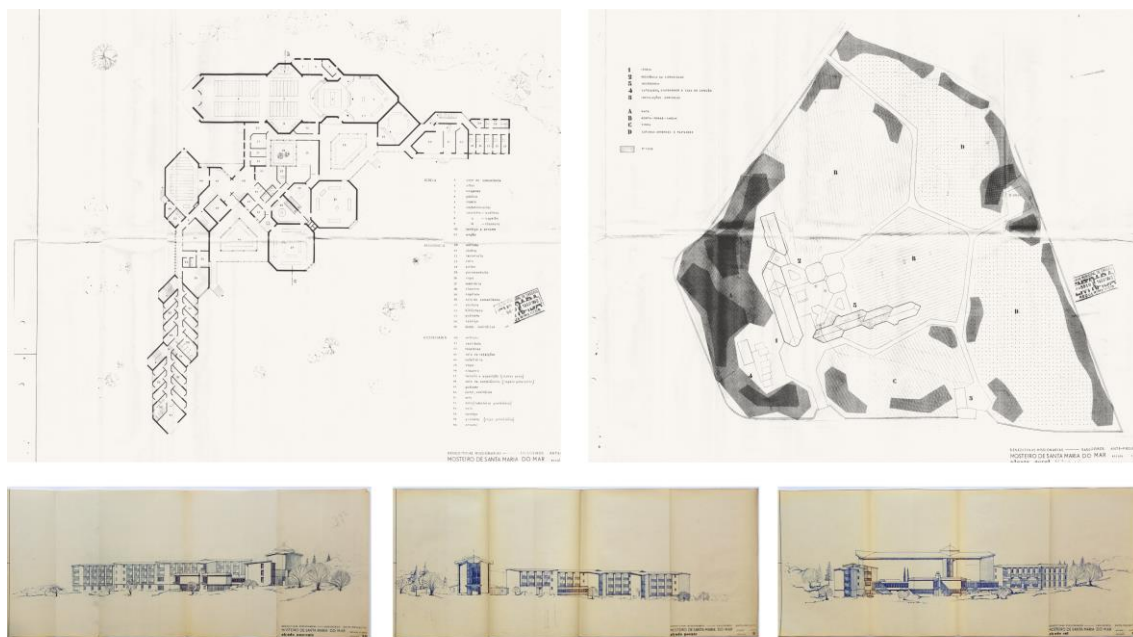
Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014. ISBN 978-989-658-265-4. p. 51

⁷² Entrevista ao Eng. Júlio Moreira realizada por Hugo Casanova (31/01/2019)

⁷³ Carta à Madre Maria Alberto (25/05/1960). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]; Apontamentos de “Reunião em Sassoeiros” (08/1960) acessível no DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00178 1/3]; Carta à Madre Maria Alberto (13/09/1960). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

⁷⁴ Memória descritiva do *ante-projecto* (06/10/1960) ... [Caixa nº 3851]

⁷⁵ Carta a Nuno Teotónio Pereira (Ir. Maria Alberto 16/09/1960) Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]



53.

Figura 53 - Peças do *Ante-Projecto* (1960). Plantas acessíveis no Arquivo Técnico de Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais [Caixa nº 3851]; Alçados acessíveis no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00177].

A apresentação do *ante-projecto* foi feita com uma memória descritiva mais extensa do que as anteriores, em que apesar das mudanças formais no projecto, as quatro “constantes” da arquitectura monástica são reafirmadas, porque não se referem à linguagem usada, mas à “expressão (volumétrica) do conjunto”⁷⁶. A comparação visual dos desenhos e maquetes do mosteiro de Santa Maria do Mar com as abadias de St. Gall ou de Cluny⁷⁷ confirma essa identidade, marcada na organização do conjunto. No texto do *ante-projecto*, são também descritas em detalhe a arquitectura e a vida que ela viria a conter, como se se tratasse de um manual de utilização do edifício e, ao mesmo tempo, de um manual de vida monástica, que explica as actividades na interacção com os espaços, criando uma imagem em movimento. A minúcia com que os arquitectos explicam a adequação dos espaços ao programa de vida monástica, idealizando a vida no mosteiro e fazendo observações não estritamente arquitectónicas, identifica-os como alguém inserido na Igreja. Sobre o espaço de culto, os arquitectos realçam a redução da “separação entre fiéis e monjas, em relação ao modelo com “largas tradições”, que “não tinha já qualquer justificação”⁷⁸. Esta concepção tem por base a ideia de que “a participação de um mesmo espaço e a orientação centrada no altar traduzem um sentido de unidade e comunhão que parece corresponder, por um lado, à maior abertura da própria actividade das religiosas e, por outro, à valorização do laicado na vida da Igreja”⁷⁹.

⁷⁶ Memória descritiva do *ante-projecto* (06/10/1960) ... [Caixa nº 3851]

⁷⁷ ROTH, Leland – **Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, ISBN 84-252-1700-8, p. 293, 294

⁷⁸ Memória descritiva do *ante-projecto* (06/10/1960) ... [Caixa nº 3851]

⁷⁹ Memória descritiva do *ante-projecto* (06/10/1960) ... [Caixa nº 3851]. p. 7

Esta reflexão é também sinal do dinamismo do trabalho do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR - 1954-69). O mosteiro terá sido apresentado numa reunião do Movimento, a 25 de Outubro de 1960, na qual Nuno Teotónio Pereira registou os comentários feitos ao projecto⁸⁰, embora tal reunião não conste dos trabalhos de investigação realizados sobre o MRAR⁸¹, por não serem conhecidas as actas das reuniões 4, 5 e 6 (1958-1961).

Do desenho à construção (1961-1962)

O estudo da primeira fase de construção só ficou fechado em Junho de 1961, dando-se início ao projecto de execução. Seguindo o que era pedido pelas irmãs⁸², houve o cuidado de adaptar a “qualidade” dos “ambientes” dos espaços, às suas funções provisórias, “através de um adequado tratamento de tectos, pavimentos e iluminação natural”⁸³. Para o efeito, eram propostos materiais simples como o betão (à vista), a madeira e a *omnilite*, mosaico, ferro e vidro, detalhados de forma original e específica. É algo a que se pode chamar um luxo austero, ou uma nobre simplicidade⁸⁴.

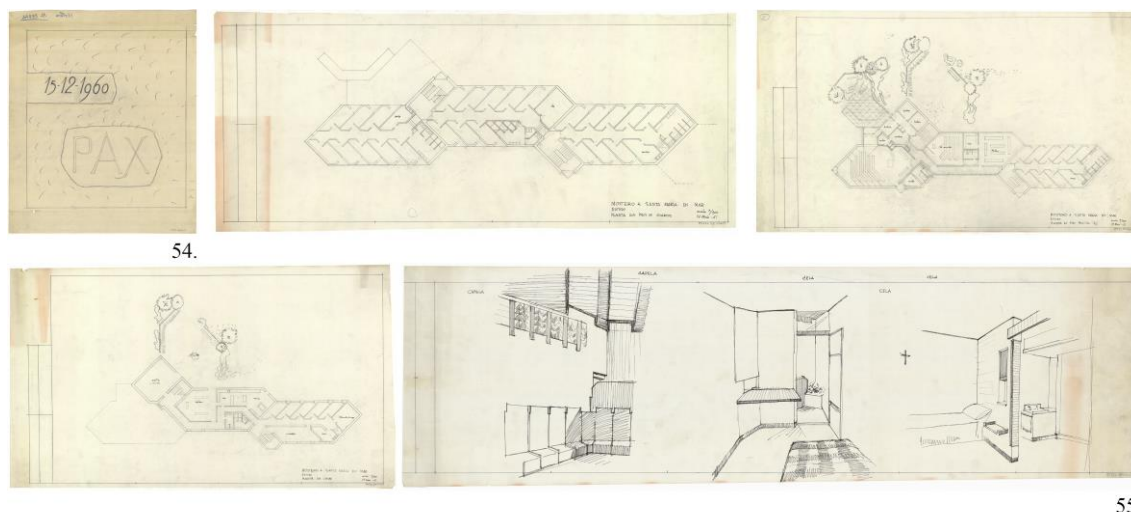


Figura 54 – Desenho da primeira pedra (15/12/1960). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira
 Figura 55 – “Estudo” para a primeira fase (14/5/1961); Perspectivas da capela provisória (1) e de um quarto (2 e 3). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira

⁸⁰ Apontamentos de Reunião do MRAR, Nuno Teotónio Pereira, 25/10/1960. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00178]

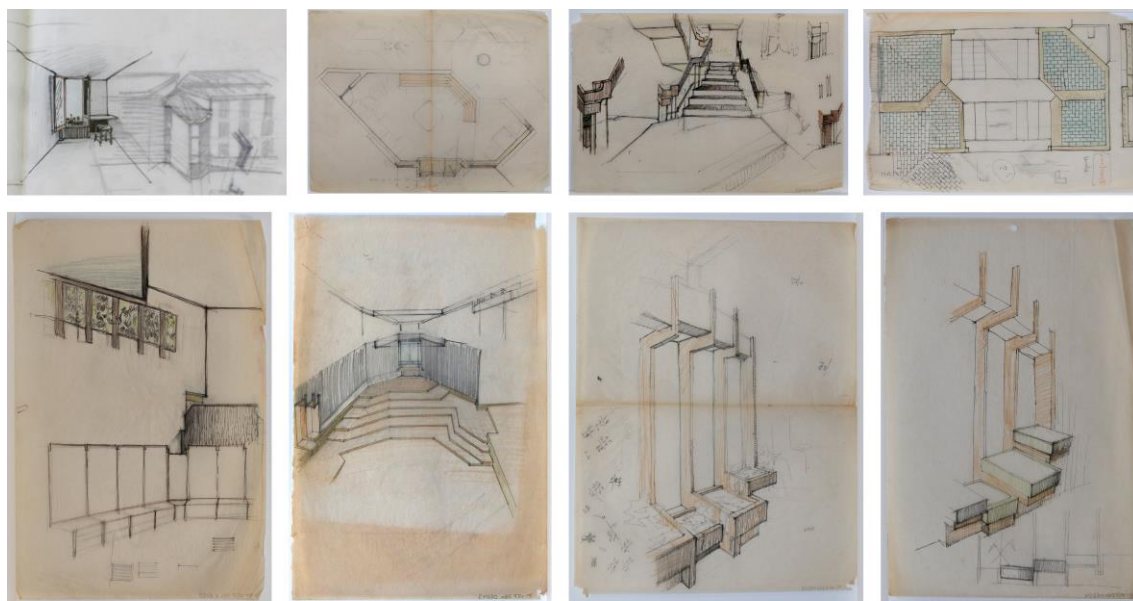
⁸¹ CUNHA, João Alves da - **O MRAR ...**;

MARQUES, João Luís Rebelo Ferreira – **A Igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975** [Em Linha]. Porto: Repositório Aberto da Universidade do Porto, 2017. Tese de Doutoramento. Disponível na Internet < URL: <http://hdl.handle.net/10216/110753>> . p. 687

⁸² “carácter monástico da hospedaria”; “carácter sacro à capela provisória” In Reunião a 18/04/1961 acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00178 1/3]

⁸³ Memória descritiva da 1ª Fase (30/08/1962) acessível no Arquivo Técnico de Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais [Caixa nº 3851]

⁸⁴ Constituição Conciliar “Sacrosanctum Concilium” sobre a Sagrada Liturgia. Roma, 1963, nº 34. In CONCÍLIO ECUMÉNICO VATICANO II – **Documentos do Concílio vaticano II: Constituições, Declarações e Decretos**. Apelação: PAULUS Editora, 2014. ISBN: 978-972-30-1750-2.



56.

Figura 56 – Esquissos para o desenvolvimento em pormenor da primeira fase. Acessíveis no Arquivo Pessoal do Arq. Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA.

Os esquissos⁸⁵ do desenvolvimento desta fase, mostram um trabalho intenso de detalhe em múltiplos elementos, nomeadamente dos vãos, que são tratados com a centralidade que pede a luz natural, uma das matérias com mais significado. Também se destacam os complexos elementos em betão (paredes, varandas, bancos e floreiras), o desenho das estereotomias, as guardas em ferro e em madeira, várias peças de mobiliário integrado e os remates do pavimento de tijoleira com madeira de kambala. As anotações anexas ao projecto, relatam o esclarecimento das dúvidas de Pedro Vieira de Almeida, provavelmente, em reuniões “com NTP” (Nuno Teotónio Pereira)⁸⁶ e “com Jaime” [de Oliveira], engenheiro que elabora o projecto de estabilidade⁸⁷. O detalhar culminou em Agosto de 1962 com o projecto à escala 1:100 e 1:20⁸⁸, apesar de inúmeros desenhos serem feitos depois, durante a obra, e de se ter decidido que um dos três corpos a construir, só teria afinal um piso - a capela.

Na fase de detalhe, o espaço da capela foi talvez o que ganhou densidade plástica e trabalho da luz, nomeadamente com a introdução de um requintado vão filtrado por planos de betão, esquisado repetidamente. De entre outros elementos introduzidos, há um painel central em azulejo e madeira, que se prolonga nos rodapés em torno do espaço, que é exemplar da integração das artes. Os primeiros esquissos propunham azulejos com folhagens, intercalados com ripas de madeira verticais. No entanto, o desenho definitivo apresenta um padrão não figurativo, de triângulos brancos e verdes.

⁸⁵ DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00173]

⁸⁶ Apontamentos de Reuniões. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00178 – 1/3]

⁸⁷ Memória descritiva e justificativa – 8/1962 - Eng. Civil Jaime de Oliveira. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00178]

⁸⁸ Memória descritiva da 1ª Fase (30/08/1962) ... [Caixa nº 3851]

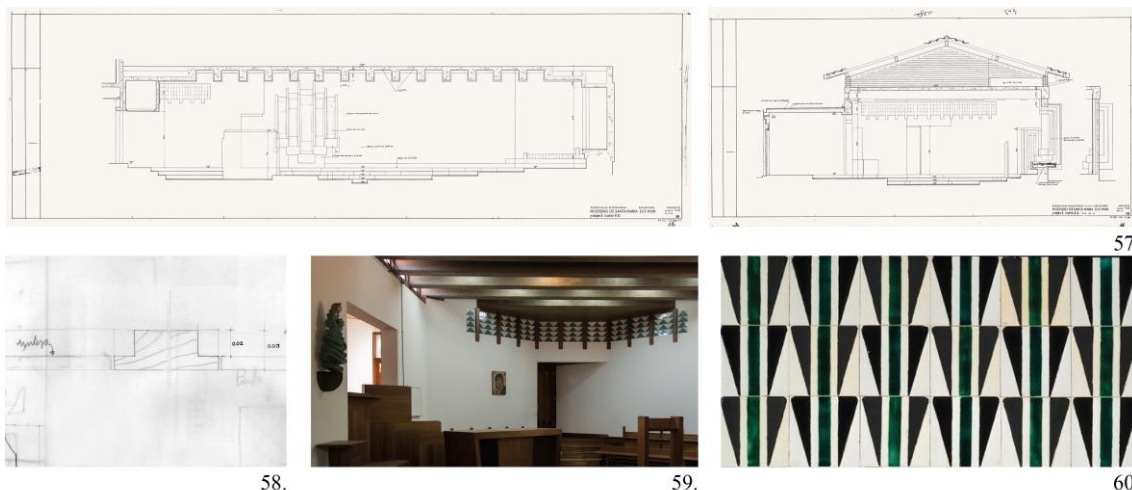


Figura 57 - Capela no Projecto da 1ª Fase (escala 1:20) desenhos. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP DES.00374].

Figura 58 - Pormenor da união do azulejo com a madeira. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP DES 00374]

Figura 59 - Pannel de azulejo e madeira na Capela do Mosteiro. Fotografia de Hugo Casanova

Figura 60 - Pannel de azulejos, 1915, replica 1970. Acessível em MATRIZNET - Lino, Raul (Lisboa, 1879 - Lisboa, 1974) - Pannel de azulejos, nº inventário 175, Museu Nacional do Azulejo. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural.

Deduz-se que este pannel seja da autoria dos arquitectos, porque surge nos esquisos desde cedo, mas é de salientar a proximidade entre o seu desenho e um padrão apresentado na exposição retrospectiva da obra de Raul Lino que Pedro Vieira de Almeida organizou na Fundação Gulbenkian em 1970. Pedro Vieira de Almeida apresenta os azulejos na obra de Raul Lino, como elemento que “se liga profundamente à arquitectura”, utilizado como “instrumento para um controle mais efectivo do espaço e do ambiente”⁸⁹.

É relevante a coincidência temporal deste projecto com a selecção do *atelier* no concurso de projectos para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Julho de 1962⁹⁰. Foi também no final de 1962 que Pedro Vieira de Almeida, entregou o seu trabalho de CODA, na Escola de Belas Artes do Porto, onde analisava algumas casas realizadas no *atelier*: *Ensaio sobre o espaço da arquitectura: Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam*.⁹¹

⁸⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira, FRANÇA, José-Augusto, PIMENTEL, Diogo Lino, [et al.] - **Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. p. 115-116

⁹⁰ CUNHA, João Alves da - **O MRAR** ... p. 254;

⁹¹ ALMEIDA, Pedro César Vieira de - **Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam**. [em linha]. Porto, 1962. CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto). [Consult. 29/11/2018] Disponível na Internet: <URL: <http://hdl.handle.net/10405/48199>>

Interrupção e ampliação: dois acidentes



61.

Figura 61 – Fotografias do edifício habitado pelas monjas desde 1965, apesar da interrupção da obra durante a primeira fase de construção [Irene Buarque, 1978]. 4ª fotografia: monja trabalhando a horta. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira.

Em 1965⁹², três anos depois da entrega do projecto de execução, as monjas puderam começar a habitar o edifício, do qual estavam construídos um corpo residencial e o corpo da capela. Pesando o elevado custo da obra, nesse momento as monjas equacionavam a hipótese da sua interrupção sem o terceiro corpo⁹³. Meses mais tarde, numa altura em que Teotónio Pereira já tinha assumido que “a solução projectada” não se podia “classificar de económica”, não correspondendo, “por isso às indicações” recebidas⁹⁴, a Priora de Roriz, escreveu ao arquitecto: “Estamos “enterradas” por longos anos sem poder dar solução a esta penosa situação”. Por causa de “graves preocupações materiais”⁹⁵, a construção ficou interrompida. Nuno Portas explica que “era um problema do *atelier*” fazer coisas “muito complexas” e confessa que foi “uma pena não se ter podido fazer”⁹⁶.

⁹² Família Beneditina Portuguesa ... p. 21

⁹³ Carta a Nuno Teotónio Pereira (15/10/1965). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

⁹⁴ Carta à Priora de Roriz (11/04/1966). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

⁹⁵ Carta a Nuno Teotónio Pereira (14/04/1966). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

⁹⁶ Entrevista ao Arq. Nuno Portas realizada por Hugo Casanova (23/10/2019)

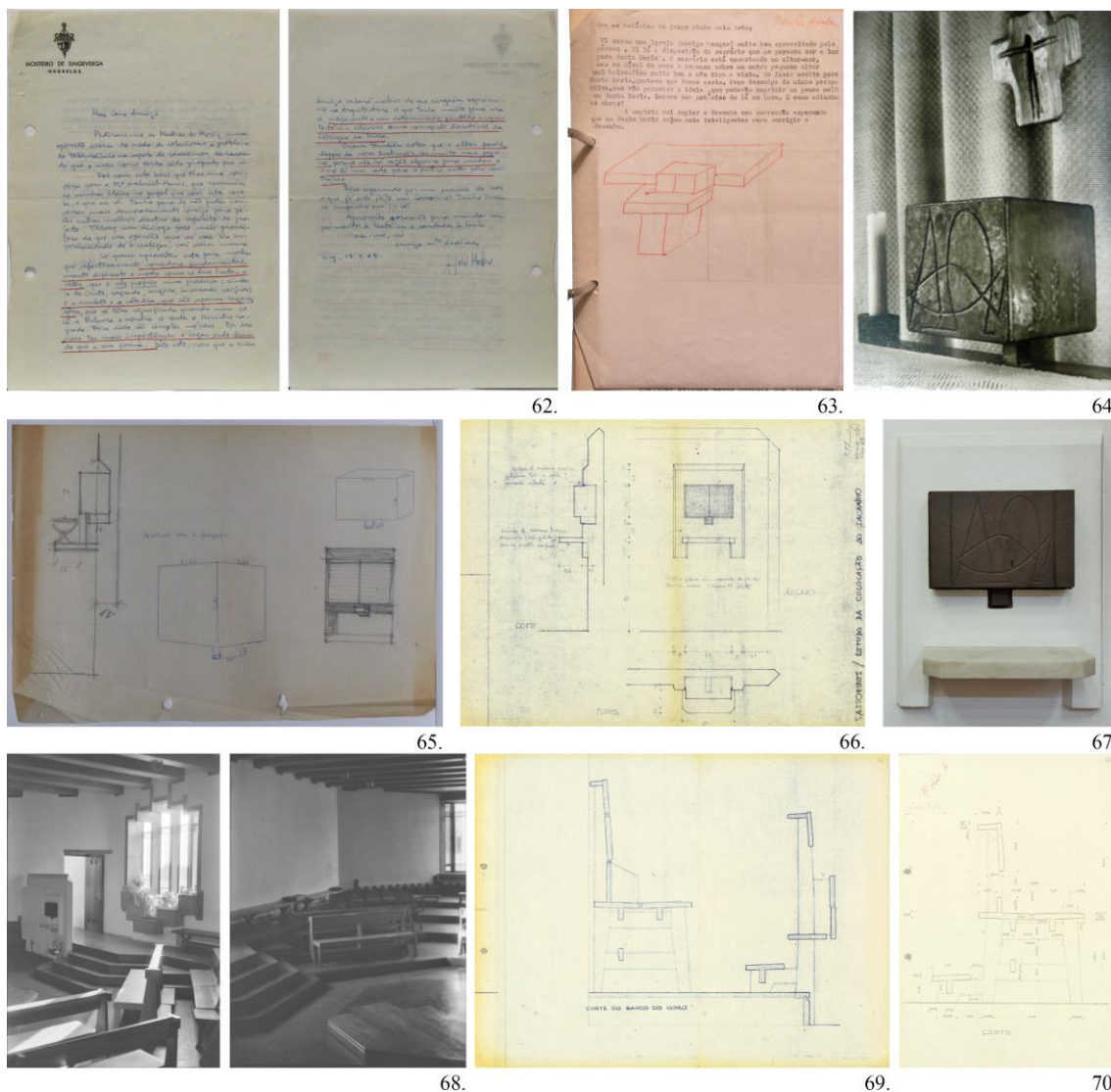


Figura 62 – Carta do Padre Frei José Mattoso (Beneditino do Mosteiro de Singeverga) a Nuno Teotónio Pereira sobre o Sacrário e a organização da capela (17/01/1965). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172].

Figura 63 – Desenho de Sacrário encastrado no altar visto no Congo por uma monja e enviado para Roriz como proposta para Santa Maria do Mar que permitia celebrar-se a missa de frente para a assembleia, segundo a nova liturgia, mantendo o sacrário no lugar anterior, o altar. Arquivo do Mosteiro de Roriz.

Figura 64 – Capela de Hem (Hermann Baur - 1958). Escultor Eugène Doidegne. Postal Ilustrado

Figura 65 – Desenho de sacrário com medidas enviado pelas monjas a Nuno Teotónio Pereira, com esboços do arquitecto para a sua colocação encastrado na parede. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172].

Figura 66 – Estudo da colocação do sacrário. Acessível em Espólio do Mosteiro de Santa Maria do Mar, Arquivo Municipal de Cascais.

Figura 67 – Sacrário do Mosteiro de Santa Maria do Mar. Fotografia de Hugo Casanova

Figura 68 – Fotografias da Capela com bancos provisórios [Irene Buarque, 1978]. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira.

Figura 69 e 70 – Cortes dos bancos da capela, entregues às irmãs para encomenda a um carpinteiro. Acessível em Espólio do Mosteiro de Santa Maria do Mar, Arquivo Municipal de Cascais.

Mesmo habitado, o interior ficou por acabar, em particular peças de mobiliário, como os bancos da capela que foram tema de correspondência e apontamentos até 1983⁹⁷. Devido à incerteza gerada pela provisoriedade e pelas alterações à liturgia católica introduzidas pelo Concílio Vaticano II (11/10/1962 a 8/12/1965), mesmo depois de consultados⁹⁸ como especialistas o Padre Arquitecto João de Almeida (1927-2020) e o Padre Frei José Mattoso (Benedictino do Mosteiro de Singeverga, n.1933)⁹⁹, o “estudo da colocação do sacrário” só surgiu em 1968, tendo-se instalado uma porta igual à que Eugène Doidegne esculpiu para a Capela de Hem (Hermann Baur - 1958)¹⁰⁰, e o desenho da estante de leitura só foi feito em 1994¹⁰¹.

Considerando que a interrupção do edifício foi um grande acidente no projecto, o arquitecto Pedro Botelho assinala que a sua ampliação também o foi¹⁰². Após a suspensão da obra, o arquitecto Nuno Teotónio Pereira propôs a sua continuação em “construção extremamente económica”¹⁰³ e chegou a elaborar um “Estudo Prévio” em 1968¹⁰⁴. No entanto, só dez anos mais tarde “perante a viabilidade de uma fonte de financiamento”¹⁰⁵, foi possível ampliar o mosteiro, já com um circunstancialismo muito diferente do *atelier*. De acordo com o depoimento de Pedro Botelho, este “é um trabalho muito desamparado; o *atelier* não está a funcionar, está reduzido a uma pessoa sozinha”¹⁰⁶.

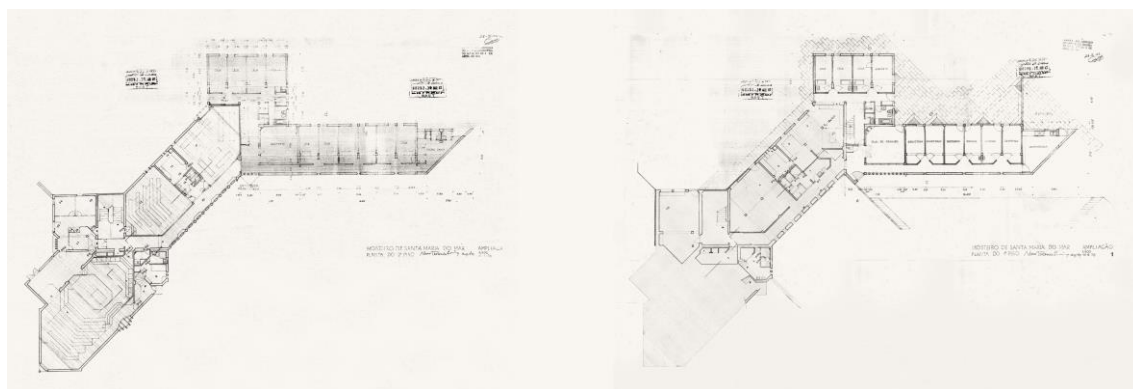


Figura 71 – 10/081978 – projecto de ampliação. Desenhos acessíveis no Arquivo Técnico de Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais [Caixa nº 3851]

⁹⁷ Nota de Honorários (7/4/1983) e apontamentos. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00185]

⁹⁸ DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

⁹⁹ Deixaram o ministério sacerdotal. João de Almeida dedicou-se à arquitectura e José Mattoso à história.

¹⁰⁰ PLATEFORME OUVERTE DU PATRIMOINE - **autel latéral nord, tabernacle et croix d'autel** [Em Linha]. S.L.: Monuments historiques. [Consult: 29/07/2020; Actual: 2019/02/08] Disponível na Internet: <URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM59006516>>

¹⁰¹ Estudo de Colocação do Sacrário; Estante de Leitura. Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTPDES 00374]

¹⁰² Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

¹⁰³ Carta à Priora de Santa Maria do Mar (10/08/1967). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

¹⁰⁴ Carta de Nuno Teotónio Pereira à Madre Maria Alberto (14/11/1968). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

¹⁰⁵ Carta à comunidade de Santa Maria do Mar (18/4/1978). Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00185]

¹⁰⁶ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

A ampliação realizada para residência das irmãs, é diferente “tanto do ponto de vista do volume como da construção, como ainda do tratamento das fachadas”¹⁰⁷. O projecto foi elaborado apenas à escala 1:100 e a memória descritiva admite a “simplificação do programa e o emprego de processos de construção correntes e baratos” (...) “com vista a uma solução extremamente económica”¹⁰⁸. Em contrapartida, a construção terá sido mais breve (1978 – 1979)¹⁰⁹ sendo possível um cuidado no desenho de objectos, como os candeeiros e o mobiliário do oratório e das celas, e completar pormenores do edifício da primeira fase.¹¹⁰ Em 1983, o espaço do oratório foi pontuado por um altar, um ambão e um sacrário¹¹¹, desenhados por Nuno Teotónio Pereira em madeira e *inox*, mostrando que os elementos sacros do espaço podem ser valorizados, não pela riqueza dos materiais, mas pela riqueza do desenho.



Figura 72 - Pormenores para a execução dos candeeiros do oratório. 1989. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP-DES 00374]

Figura 73 - Candeeiro do oratório das irmãs. Fotografia de Hugo Casanova

Figura 74 - Altar, sacrário e Ambão, hoje no mosteiro de Roriz, fotografias de Hugo Casanova

Figura 75 – Desenhos de detalhe para construção do Altar do oratório. Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira

Figura 76 e 77 - Candeeiros para o mosteiro. Esquissos. Acessíveis no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP TXT 00185]; Fotografia de Hugo Casanova

Figura 78 - Candeeiro, corredor e armário numa cela. Fotografia de Hugo Casanova

¹⁰⁷ Memória descritiva do Projecto de Ampliação (20/08/1978) acessível no Arquivo Técnico de Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais [Caixa nº 3851]

¹⁰⁸ Memória descritiva do Projecto de Ampliação (20/08/1978) ... [Caixa nº 3851]

¹⁰⁹ DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira

¹¹⁰ Notas de honorários do projecto do campanário (14/1/1986), das bancadas da capela, de arranjos no R/c e do desenho da mesa eucarística e do sacrário (7/4/1983). Acessíveis em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00185]

¹¹¹ Estas três peças de mobiliário encontram-se hoje no Mosteiro de Roriz.

Apesar de este “remate” poder ser considerado “uma espécie de assassinato do processo”¹¹², através dele Nuno Teotónio Pereira pretendeu preencher lacunas funcionais, “equilibrando formalmente todo o conjunto” de acordo com as condições da realidade.¹¹³ Com esta construção foi atingida a forma que o mosteiro teve até hoje, mas a sua venda em 2017 abriu portas à continuação do processo.



Figura 79 - Diapositivos fotografados depois da construção da ampliação, com referência a Nuno Teotónio Pereira e a Pedro Vieira de Almeida na legenda. Acessível no Arquivo Pessoal do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, Forte de Sacavém, SIPA [PT NTP FOTO 12187 - 12198]

Considerações finais

No processo do projecto de Santa Maria do Mar, Nuno Teotónio Pereira levou a cabo um longo estudo que ultrapassou o contexto específico do projecto e assumiu uma dimensão tratadística. A reflexão programática realizada consistiu na tradução arquitectónica – e moderna - de um plano de vida ritualizado baseado na regra de São Bento e transmitido pela Congregação a Nuno Teotónio Pereira, desde o nível individual ao nível comunitário, com uma nova abordagem da clausura e maior aproximação à comunidade local. Tudo isso aponta para o reconhecimento de um programa funcional-arquitectónico de excepção neste caso de estudo.

O atraso e a derrapagem orçamental que motivaram a não finalização da primeira fase de construção do mosteiro de Sassoeiros foram compensados pela assumpção das dificuldades pelo arquitecto e pelas irmãs da Congregação, o que levou a um diálogo sempre frutífero, não perturbando a confiança que estas depositavam no trabalho do *atelier*. Embora não totalmente clarificadas as razões iniciais da encomenda do mosteiro a Nuno Teotónio Pereira, resulta evidente que as irmãs beneditinas valorizavam arquitectura de qualidade, e tinham um enorme respeito pelo trabalho do arquitecto, que se traduzia em que não se colocasse “uma coisa na parede sem lhe perguntar!”¹¹⁴

¹¹² Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (24/10/2018)

¹¹³ Memória descritiva do Projecto de Ampliação (20/08/1978) ... [Caixa nº 3851]

¹¹⁴ Entrevista à Irmã Bernardette e à Irmã Cristina realizada por Hugo Casanova (Novembro 2018)

O percurso do projecto, entre o que era para ser, o que foi, o que nunca foi e o que passou a ser, é demonstrativo da participação de vários arquitectos e da forte ligação da arquitectura com muitas condicionantes topográficas, urbanas, construtivas, económicas, institucionais e pessoais. Considerando que no *Atelier* de Nuno Teotónio Pereira, “os projectos eram uma espécie de experiências únicas, mas que se encadeavam umas nas outras”¹¹⁵, Santa Maria do Mar, o primeiro de três projectos marcantes desenvolvidos com a dupla Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas (Igreja do Sagrado Coração de Jesus e Igreja de Almada), terá constituído um ensaio, no que se refere à renovação da arquitectura religiosa, mas também à escolha dos sistemas construtivos e outras “características do projecto” que, no caso do mosteiro, “contribuíram para as dificuldades financeiras que impediram o prosseguimento da obra”¹¹⁶.

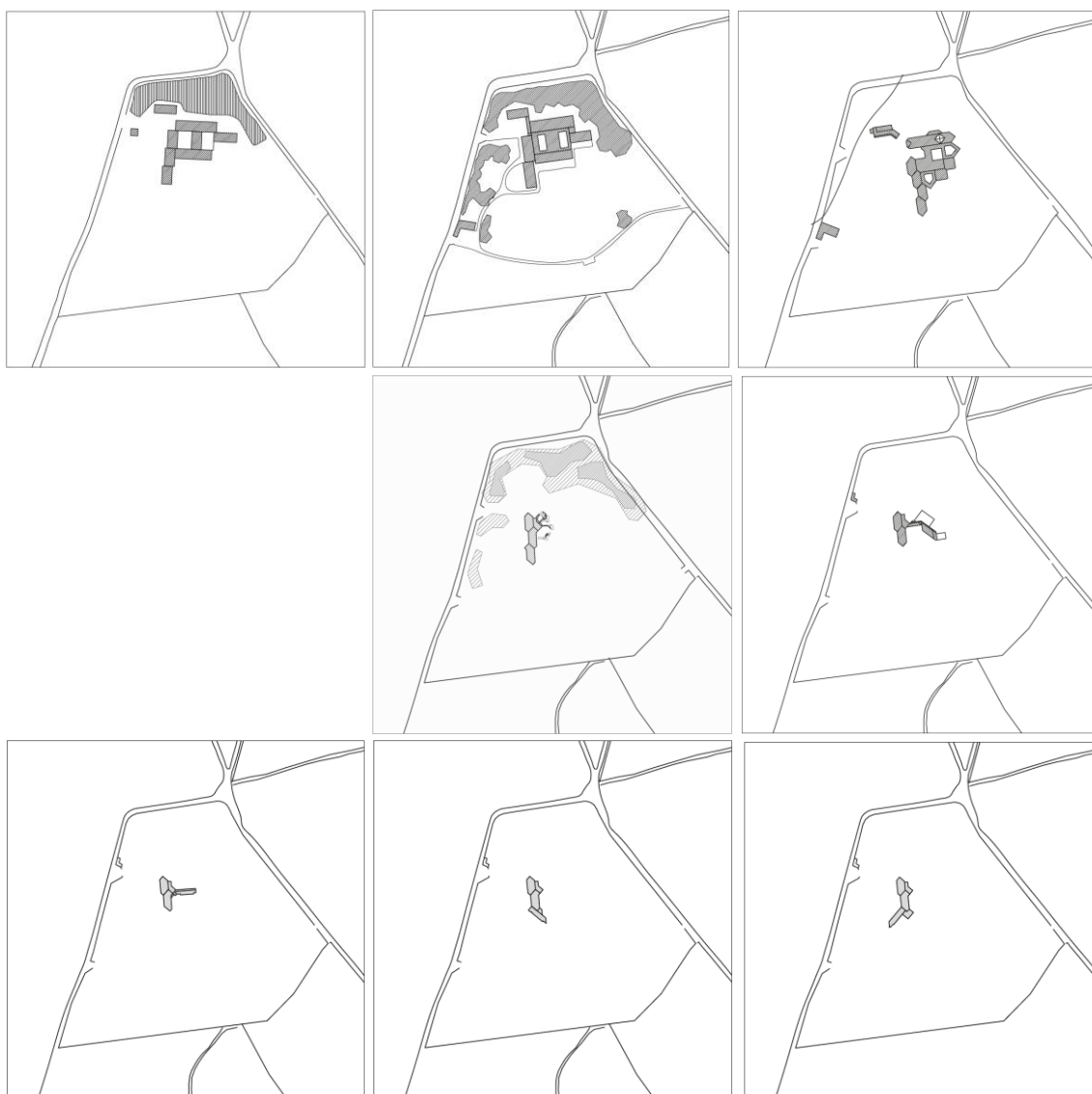


Figura 80 - Síntese gráfica da evolução dos desenhos do projecto do mosteiro: 1959, 1959, 1960, 1960, 1961, 1968, 1978, 1978, 1978. Elaborado pelo autor.

¹¹⁵ Entrevista ao Arq. Pedro Botelho realizada por Hugo Casanova (11/10/2018)

¹¹⁶ Carta “à Comunidade de Santa Maria do Mar” (18/04/1978) ... [PT NTP TXT 00185]

O mosteiro de Santa Maria do Mar tornou-se património moderno pela sua qualidade e um caso para o estudo da re-funcionalização ao ser desocupado e vendido, prosseguindo o caminho orgânico do seu processo. Repensar a utilização de um edifício como o Mosteiro de Santa Maria do Mar, deverá conduzir a um processo de classificação que torne público e proteja o seu grande valor cultural, a par de dois edifícios desenhados pela mesma equipa e já classificados.¹¹⁷ Apesar de não publicado em revistas e livros da época, talvez por não ter sido terminado, o Mosteiro de Santa Maria do Mar teve reconhecimento posterior em várias obras. Por outro lado, ainda que não fosse habitualmente associado ao MRAR, certamente passou pela mesa de debate dos seus membros, dois deles autores do projecto, na reunião de 25 de Outubro de 1960.¹¹⁸

Um mosteiro moderno quando a arquitectura moderna não era a prática geral, mostra o contributo do encomendador para a renovação da arte e da arquitectura religiosas, que pode ser enquadrada com a obra realizada por outras congregações. Por outro lado, o projecto do mosteiro de Santa Maria do Mar, que coincide com o Concílio Vaticano II, implicou a mudança na Igreja que daí resultou e que se traduziu directamente na organização da capela. A dependência da dimensão religiosa e ritual do espaço, relativamente nova para os arquitectos, mas personificada no seu cliente, motivou uma arquitectura dialogada, sendo essa a dimensão mais relevante no projecto. No início do trabalho, Nuno Teotónio Pereira colocou o foco nesse espírito colaborativo que era característico do seu *atelier*, e se traduzia numa autoria partilhada, o que nos outros *ateliers* não existia.¹¹⁹, bem como na “procura de uma relação efectiva com o contexto social”, com os utentes, com os utilizadores. Uma arquitectura participada quando ainda não se falava nisso”.¹²⁰ Por isso sublinha-se o primeiro registo de Nuno Teotónio Pereira neste processo: “ponho neste trabalho todo o meu entusiasmo e devoção (...) uma obra destas, para poder resultar tem de ser feita sem constrangimento, em plena liberdade criativa. (...) E estarei sempre disposto à mais viva e profunda colaboração: a obra final não poderá ser só minha – terá de ser de todos nós.”¹²¹



Figura 81 – Vista aérea do Mosteiro de Santa Maria do Mar e entrada no terreno-cerca. Fotografias de Hugo Casanova.

¹¹⁷ Casa Dr. Barata dos Santos e Igreja do Sagrado Coração de Jesus

¹¹⁸ Apontamentos de Reunião do MRAR ... [PT NTP TXT 00178 1/3]

¹¹⁹ Entrevista realizada por Hugo Casanova ao Arq. Pedro Botelho (24/10/2018)

¹²⁰ TOSTÕES, Ana – Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola. In TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – **Arquitectura** ... p. 22

¹²¹ Carta à Ir. Maria Alberto (09/06/1958) Acessível em DGPC/Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), Espólio de Nuno Teotónio Pereira [PT NTP TXT 00172]

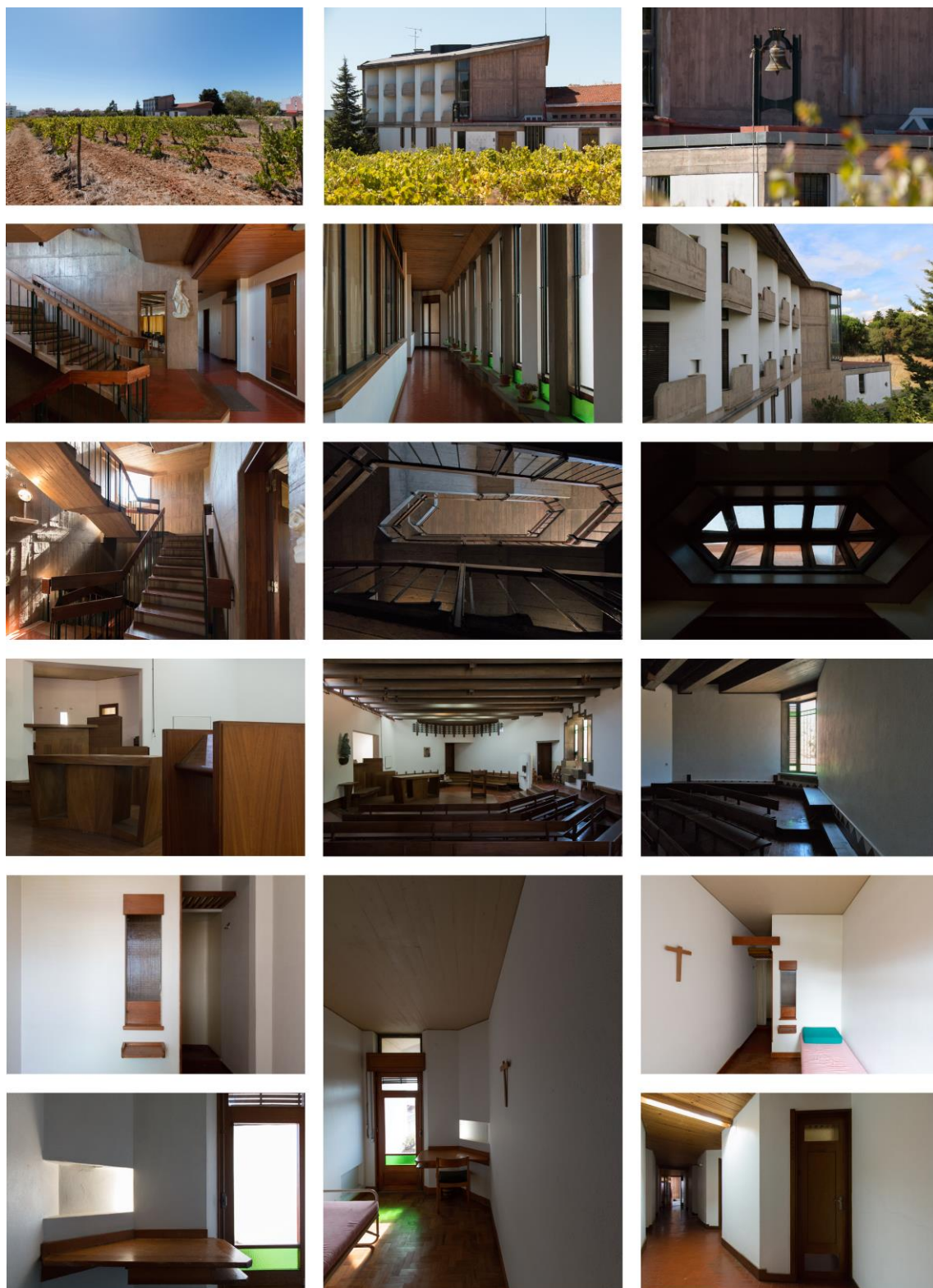


Figura 82 – Visita ao Mosteiro de Santa Maria do Mar. Fotografias de Hugo Casanova.

Bibliografia

Entrevistas

Entrevista ao Arq. Nuno Portas realizada por Hugo Casanova (23/10/2019)

Entrevistas ao Arq. Pedro Botelho realizadas por Hugo Casanova (11/10/2018, 22/10/2018 e 24/10/2018)

Entrevista ao Eng. Júlio Moreira realizada por Hugo Casanova (31/01/2019)

Entrevista à Irmã Bernardette e à Irmã Cristina realizada por Hugo Casanova (Novembro 2018)

Fontes de Arquivo

2ª Conservatória do Registo Predial de Cascais

Câmara Municipal de Cascais, Arquivo Técnico de Urbanismo; Caixa nº 3851

Câmara Municipal de Cascais, Arquivo, Espólio do Mosteiro de Santa Maria do Mar
Coleção Espólio Raul Lino | Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte e Arquivos

Ministério da Cultura, Direcção Geral do Património Cultural (DGPC), Arquivo do Forte de Sacavém (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico [SIPA]), Espólio de Nuno Teotónio Pereira

Mosteiro Santa Escolástica de Roriz, Arquivo

Conferência

Apresentação do número seis da Revista Património por Duarte Belo (6/11/2019)

Referências

AGENTSCHAP ONROEREND ERFGOED 2016 - **Kasteel Lisbona** [Em Linha].
Bruxelas: Agentschap Onroerend Erfgoed. [Consult. 08.02.2019]. Disponível na Internet: <URL: <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/209996>>

AGENTSCHAP ONROEREND ERFGOED 2016 - **Viérin, Joseph** [Em Linha].
Bruxelas: Agentschap Onroerend Erfgoed. [Consult. 08.02.2019]. Disponível na Internet: <URL: <https://id.eritage.net/persons/5855>>

ALMEIDA, Pedro César Vieira de - **Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam**. [em linha]. Porto, 1962. CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto). [Consult. 29/11/2018]
Disponível na Internet: <URL: <http://hdl.handle.net/10405/48199>>

ALMEIDA, Pedro Vieira e FERNANDES, José Manuel - **História da Arte em Portugal: A arquitectura moderna**. Lisboa: Publicações Alfa, 1993. Vol. 14.

ALMEIDA, Pedro Vieira, FRANÇA, José-Augusto, PIMENTEL, Diogo Lino, [et al.] **Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua obra**. Lisboa: Fundação Calouste

Gulbenkian, 1970.

BAÍÁ, Pedro (ed.); PROVIDÊNCIA, Paulo (ed.) - **Nuno Portas: 18 Obras Partilhadas**. Porto: Circo de Ideias. 2019.

COMISSÃO PARA OS TRABALHOS DE TRIANGULAÇÃO GERAL E LEVANTAMENTO DA CARTA COROGRÁFICA DO REINO - **Carta dos Arredores de Lisboa, Folha 2 (Oeiras- Cascais)** [Documento Icónico]. s.l., s.n., 1843-1846. Escala: 1:10 000 In BOIÇA, Joaquim – **Cartografia de Oeiras**. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2003. p. 78.

Constituição Conciliar “Sacrosanctum Concilium” sobre a Sagrada Liturgia. Roma, 1963. Nº 34, p. 135. In CONCÍLIO ECUMÉNICO VATICANO II – **Documentos do Concílio vaticano II: Constituições, Declarações e Decretos**. Apelação: PAULUS Editora, 2014. ISBN: 978-972-30-1750-2. p. 123-160.

CRUZ, Alberto – a decoração do Hotel Alvor-Praia. **Binário**. nº 114 (Mar. 1968). p. 136-138.

CUNHA, João Alves da - O MRAR e os anos de ouro na arquitectura religiosa em Portugal no século XX: a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960 [Em linha]. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014. Tese de Doutoramento. Disponível na Internet
[URL:http://hdl.handle.net/10400.5/8099](http://hdl.handle.net/10400.5/8099)

DINIZ, M. - **Carta dos Arredores de Lisboa, Folha 3 (Oeiras)** [Documento Icónico]. Lisboa, C. E. M., 1899. Escala: 1:20 000 In BOIÇA, Joaquim – **Cartografia de Oeiras**. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2003. p. 84.

Família Beneditina Portuguesa. Roriz: Edições Ora et Labora, 2018
FERNANDES, José Manuel – **Igrejas do Século XX: Arquitecturas na Região de Lisboa**. 1ª ed. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014. ISBN 978-989-658-265-4.

FILIPE, Fátima - **Arquitectura religiosa: reflexões em torno do espaço religioso no século XXI** [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2014. Dissertação de mestrado. [Consult. 10/10/2018] Disponível na Internet: < <http://hdl.handle.net/10071/8765>>

GABINETE DO PLANO DE URBANIZAÇÃO DA COSTA DO SOL – **Plano de Urbanização da Costa do Sol** [Em Linha]. Cascais: Arquivo Histórico Digital Municipal de Cascais. [consult.31.01.2019]. Disponível na Internet:
[URL:https://arquivodigital.cascais.pt/xarqweb/Result.aspx?id=165056&type=PCD](https://arquivodigital.cascais.pt/xarqweb/Result.aspx?id=165056&type=PCD)

Histoire des Moniales Bénédictines de la Reine des Apôtres: Des Anées Laborieuses 1930-1945. Rixensart: Editions du Centre «Le Chemin», 2006. Tomo IV.

MARQUES, João Luís Rebelo Ferreira – **A Igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975** [Em Linha]. Porto: Repositório Aberto da Universidade do Porto, 2017. Tese de Doutoramento. Disponível na Internet
[URL:http://hdl.handle.net/10216/110753](http://hdl.handle.net/10216/110753)

METROPOLITANO DE LISBOA – **Arte nas estações: Parque**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, s.d. Disponível na Internet:

URL:<https://www.metrolisboa.pt/viver/arte-nas-estacoes-2/parque/>

MIRANDA, Jorge; CARDOSO, Guilherme; TEIXEIRA, Carlos Andrade - **Registo fotográfico de Carcavelos e alguns apontamentos histórico administrativos**. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1988.

PEREIRA, Nuno Teotónio - Um Testemunho pessoal. In TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – **Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira**. 1ª ed. Lisboa: Quimera, 2004. ISBN 9725891279. p. 43-49.

PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno - "Habitação em Sesimbra". **Arquitectura**. nº 93, (Junho 1966). p. 114-119.

PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno - "Moradia em Vila Viçosa". **Arquitectura**. nº 79, (Julho 1963). p. 3-10.

PEREIRA, Nuno Teotónio, PORTAS, Nuno - Habitação na Praia das Maças (1957-59) (sítio do Alto da Salada). **Arquitectura**. nº 79, (Julho de 1963). p. 11-14.

PLATEFORME OUVERTE DU PATRIMOINE - **autel latéral nord, tabernacle et croix d'autel** [Em Linha]. S.L.: Monuments historiques. [Consult: 29/07/2020; Actual: 2019/02/08] Disponível na Internet:
URL:<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM59006516>

PORTAS, Nuno – Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal. **Arquitectura**. nº 60, (Outubro de 1957). p. 20-34.

PORTAS, Nuno - Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza. **Arquitectura**. 3ª série, nº 59, Lisboa, 1957. p. 23-29.

ROCCA, G. - Benedittine della Regina degli Apostoli. In PELLICCIA, Guerrino, dir., ROCCA, Giancarlo, dir. - **Dizionario degli istituti di perfezione**. Roma: Ed. Paoline, 1974-2003. Vol.I. p. 1278.

ROTH, Leland – **Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, ISBN 84-252-1700-8.

Topografia do município de Cascais acessível em CASCAIS, CÂMARA MUNICIPAL – **GeoCascais** [Em Linha]. Cascais: Câmara Municipal de Cascais. [consult. 31.01.2019]. Disponível na Internet: <URL: <https://geocascais.cascais.pt/#>>

TOSTÕES, Ana – Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola. In TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – **Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira**. 1ª ed. Lisboa: Quimera, 2004. ISBN 9725891279. p. 21-41.

TOSTÕES, Ana (coord.) [et al.] – **Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira**. 1ª ed. Lisboa: Quimera, 2004. ISBN 9725891279.

Viagens do arquiteto João de Almeida (1927-2020) por França e Suíça Alemã: partilha, influência e património do olhar¹

Ana Rita Pereira

Iscte-Instituto Universitário de Lisboa
ritapereira4@hotmail.com

Paula André

Iscte-Instituto Universitário de Lisboa
DINÂMIA'CET-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Partindo da reflexão sobre o arquiteto, *designer* e pintor João Paiva Raposo de Almeida (1927-2020) e sobre o significativo contributo da sua obra para uma discussão em torno da síntese das artes, o presente estudo foca-se no período inicial da vida profissional do arquiteto e reporta a um conjunto de viagens realizadas a França e à Suíça Alemã. O ensaio procura ainda analisar de que forma as ressonâncias produzidas por estas viagens se tornaram centrais no discurso que o arquitecto João de Almeida manteve ao longo da vida e de que maneira se vieram a corporizar na sua obra. Partindo destas viagens iniciamos uma reflexão sobre a importância do olhar enquanto valor patrimonial e sobre a relevância da citação referenciada em arquitetura - conforme observada noutras figuras relevantes do panorama arquitetónico do séc. XX, como Walter Gropius (1883-1969) ou Álvaro Siza Vieira (1933-). De forma oportuna, esta reflexão introduz o tema dos métodos de registo de memória da visão – a fotografia, o desenho e seus propósitos. A aplicação destes meios de registo do olhar em João de Almeida é notória, na sua obra construída de arquitetura, no *design* ou na pintura.

Palavras-chave

João de Almeida, olhar, viagens, Paris, Basileia.

¹ Ensaio realizado com base no estudo desenvolvido por Ana Rita Pereira na Vertente Teórica de Projecto Final de Arquitectura, para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, intitulada **Arquitetura, design e pintura: o arquiteto João de Almeida e a construção de uma síntese das artes**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2019, sob a orientação da Professora Doutora Paula André. Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10071/20259>](http://hdl.handle.net/10071/20259).

Introdução

“Nada nos educa como viajar”²

José Leite de Vasconcelos

“Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem. Viajar é a prova de fogo, individual ou colectivamente”³

Álvaro Siza Vieira

“El viaje és el encuentro de algo que andamos buscando, sin saber que és con exactitud. Los viajeros empiezan a ver, en la matéria, algo más de lo que existe; el viajero inventa la conciencia intelectual de la matéria, ensanchando el campo del pensamiento. Transita con voracidade, ida y vuelta, el caminho, sempre desconocido, que une las cosas con las ideas. Y ese mirar puede acercarnos al modo de percibir la realidad, tal como un espejito que utilizan los pintores para, de vez en cuando, ver su obra alejada cuando llevan tiempo envueltos por ella, amarrados a sus colores. Observar los dibujos de los arquitectos, de lo existente, mirar a su través, puede esclarecer, de algún modo, el modo de hacer arquitectura.”⁴

Luis Moreno Mansilla

A viagem simultaneamente descodifica e constrói⁵. Mapear as viagens dos arquitectos permite desvendar as citações arquitetónicas nas suas obras, refletir sobre a relação entre a viagem pela cultura e arquitetura clássicas e ainda revelar a construção de uma cultura arquitetónica moderna. Distante da viagem que revelava o outro, ultrapassada a lição da ruína dos *tours* arqueológicos, a viagem da modernidade oferece a lição da racionalidade, a ilusão de uma libertação da tradição académica, proporcionando um novo processo de aprendizagem e a criação de uma nova consciência da identidade arquitetónica local, nacional e internacional⁶. Em 1930 Walter Gropius apresentou na *Residencia de Estudiantes* de Madrid, a conferência *Arquitectura Funcional* anunciando-se no convite que seria proferida em castelhano, denunciando assim a sua viagem e o seu percurso por Espanha⁷. Walter Gropius em 1907 abandona os estudos de arquitetura na *Technische Hochschule* Berlin-Charlottenburg e na companhia do seu amigo Helmuth Grisebach percorre durante 8 meses Espanha. Em correspondência

² RAPOSO, Luís ed. lit. – **Impressões do Oriente: de Eça de Queiroz a Leite de Vasconcelos**. Lisboa: M. N. A., 2008.

³ Introdução, Álvaro Siza, in, **Esquissos de viagem/Travel Sketches**. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988.

⁴ MORENO MANSILLA; Luis – **Apuntes de viaje al interior del tiempo**. Barcelona: Caja de Arquitectos, 2002, p.13.

⁵ ANDRÉ, Paula – A Viagem dos Arquitectos como novo Valor Patrimonial, in, ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES, Ana Duarte ed.lit. **Arte & Viagem**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte, 2012.p.229-239.

⁶ ANDRÉ, Paula – A Viagem dos Arquitectos como novo Valor Patrimonial, in, ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES, Ana Duarte ed.lit. **Arte & Viagem**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte, 2012.p.229-239.

⁷ Warmburg, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In Guerrero, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.p.132.

enviada à sua mãe⁸ revela o drama que estava a viver ao não conseguir registar em desenho essa viagem, vindo a desistir desse exercício⁹. Este desaire teve como contraponto a descoberta tornada revelação do Castelo de Coca de Medina del Campo, considerando-o “soberbo”, e classificando-o como uma obra “funcional”. Lamentando o estado de abandono dum castelo que no interior tivera paredes revestidas a azulejos, “recolhe” nos escombros fragmentos de azulejos. Desta visita resultou o seu interesse pela história e técnica do azulejo, levando-o a permanecer em Sevilha onde viria a executar azulejos na Fábrica de Manuel Ramos Rejano. A lição dessa viagem resultou também na concetualização da “lei da envolvente” (*Gesetz der Enveloppe*), definindo uma polaridade entre profundidade ocidental e superfície oriental¹⁰. Álvaro Siza Vieira afirma que os grandes momentos de aprendizagem são: “a viagem” e “a visita de obra”. O arquiteto português, cujos desenhos de viagem “são auto reflexivos”,¹¹ e profundo admirador da arquitetura de Andrea Palladio, refere que “no Renascimento houve as viagens a Roma e nos séculos XVIII e XIX as viagens a Itália”, chamando a atenção para o facto de ter existido “sempre uma necessidade na aprendizagem desse contacto directo, dessa continuidade”. Essa lição da viagem é claramente sublinhada e sublimada por Álvaro Siza: “Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade. Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos”¹².

A vontade de “obter mundo”, esta procura de património através da observação, da influência do olhar, por ver em primeiro plano as obras admiradas, revela-se bastante querida e procurada, e encontra-se também nas viagens relatadas por Le Corbusier (1887-1965), Alvar Aalto (1898-1976), Lúcio Costa (1902-1998)¹³, Fernando Távora (1923-2005) e por João de Almeida.

Os anos iniciais da carreira profissional do arquiteto João de Almeida, reportam a um período que engloba as suas viagens por França e pela Suíça Alemã nos finais da década de 40 e inícios de década de 50 do século passado. Com estas viagens, o arquiteto terá procurado apurar uma identidade artística através do estudo presencial da história da

⁸ Postais e cartas que se conservam no *Bauhaus-Archiv* de Berlim, in, Warmburg, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In Guerrero, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012, p.133.

⁹ “Mi absoluta incapacidad a la hora de llevar al papel hasta lo más sencillo turba por momentos mi apreciación de lo bello y me hace mirar con preocupación a mi futura profesión. No estoy en condiciones de trazar una línea recta. Siendo un chaval de 12 años dibujaba mucho mejor. Me parece casi que se trata de una imposibilidad física, puesto que enseguida se me agarrota la mano, se me parten constantemente las minas y tras cinco minutos tengo que descansar. Lo mismo pasa con mi letra. Empeora cada día. Ni en mis momentos más sombríos temo que fuera a ser tan penoso como podrá ser?”, in, Warmburg, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In Guerrero, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012, p.133.

¹⁰ Warmburg, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In Guerrero, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012, p.136.

¹¹ FRAMPTON, Kenneth – Il disegno veloce. Le annotazioni di Alvaro Siza. **Lotus**. Milão: Electa, nº 68, (Março, 1991), p.73-88.

¹² Introdução, Álvaro Siza, in, **Esquissos de viagem/Travel Sketches**. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988.

¹³ PESSÔA, José Simões - Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. **RISCO Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (online)** (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i2p50-59>)

arte e dos movimentos de vanguarda de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX. Em Paris, nos “seus” museus e bibliotecas, tomou contacto com um grande espólio de arte deste período; já na Suíça, dando especial atenção à Arquitetura, pode observar diretamente um vasto leque de obras de referência. É precisamente esse conjunto de viagens, enquanto experiência potenciadora de conhecimento, que se vem a revelar fundamental no desdobramento do então futuro arquiteto e no seu posicionamento perante o exercício da profissão. É também relevante perceber as implicações que estas viagens tiveram à altura no grupo de jovens colegas de João de Almeida que viriam a fundar o *Movimento de Renovação da Arte Religiosa* (MRAR)¹⁴.

Em conversas na sua casa atelier¹⁵ João de Almeida partilha a experiência dessas viagens do olhar e do conhecimento adquirido, base metodológica e fonte primária para uma reflexão em torno deste arquitecto singular pelo seu volume de trabalho teórico e prático, percursor a nível nacional pela peculiaridade das suas (con)vivências, da relação com determinados movimentos artísticos de finais do século XIX e início do século XX, do contacto com notáveis personalidades do panorama artístico, e que possibilitam uma reflexão em torno da Síntese das Artes.



Figura 1 - João de Almeida casa/atelier de pintura; Lisboa. Fotografia: Hugo Casanova

¹⁴ CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX**. Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. 1a ed. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.-368 p.; 32 cm. - (Investigação). - ISBN 9789725404843

¹⁵Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018/12 de Novembro 2018/15 de Maio 2019). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

A formação, o MRAR e as viagens do olhar

Numa época de grande influência da Igreja Católica em várias frentes¹⁶ – com a *Acção Católica Portuguesa* (ACP) e a formação de grupos juvenis - *Juventude Universitária Católica* (JUC); *Juventude Operária Católica* (JOC); *Juventude Agrária Católica* (JAC) – o futuro arquiteto João de Almeida, que até então se indicava “sem qualquer espécie de filiação de qualquer ordem, embora a família fosse católica”¹⁷, aceita o catolicismo como crença e devoção única. Em 1947 ingressa, no seu segundo ano do curso de arquitectura e na *Juventude Universitária Católica*¹⁸ - núcleo de presença notória no meio universitário e sobretudo na Escola de Belas Artes de Lisboa (ESBAL)¹⁹. Nessa época, mantém um conjunto de conversas informais com os seus colegas (alguns futuros membros fundadores do *Movimento de Renovação de Religiosa* - MRAR)²⁰ que alimentam a sua decisão de procurar ingressar no Seminário dos Olivais e assim iniciar a sua instrução no magistério religioso. No processo de ingressar no seminário, o então Patriarca de Lisboa, Cardeal D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977), aconselha João de Almeida a aventurar-se num roteiro de estudo pela Europa, para assim compreender o “apogeu da construção de igrejas naquela altura”²¹. Uma vez regressado, João de Almeida terá novos alicerces para acabar o curso de arquitectura e entrar no seminário na qualidade de arquiteto da Igreja.²²

Em simultâneo com o crescente envolvimento de João de Almeida na fé católica, e a consequente entrada na JUC, assiste-se ao alastrar do catecismo progressista e ao desinteresse pelos trajetos cenográficos da arquitectura gótica ou barroca. João de Almeida que à época discute estes temas no intervalo ou em “conversas de café”, era “de certo modo, já um progressista dentro daquele meio todo dos universitários católicos, embora ainda de uma maneira não muito clara ou persistente.”²³

¹⁶ **Afinidades (I): João Almeida.** (registo vídeo) Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista (em linha): (38.26 min): cores, son; 17:13 min

¹⁷ **Afinidades (I): João Almeida.** (registo vídeo) Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista (em linha): (38.26 min): cores, son; 09:00 min

¹⁸ JUC (Juventude Universitária Católica): ação católica formada em 1950 e legitimada pela estrutura eclesiástica, com o propósito de expandir os princípios da Igreja na Academia. Estendeu-se por diversos países e afirmou-se através de várias designações. In FONTES, Paulo - **A Acção Católica Portuguesa (1933-1974) e a Presença da Igreja na Sociedade** - Lisboa: Lusitana Sacra, 1994. p. 87

¹⁹ CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX.** Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. 1a ed. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.-368 p.; 32 cm. - (Investigação). - ISBN 9789725404843, p.34

²⁰ CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX.** Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. 1a ed. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.-368 p.; 32 cm. - (Investigação). - ISBN 9789725404843

²¹ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

²² Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

²³ **Afinidades (I): João Almeida.** [registo vídeo] Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista (em linha): (38.26 min): cores, son; 12:32 min

Perante este desafio, João de Almeida agarra-se a uma admiração - partilhada com os colegas da ESBAL - pela Revista *L'Art Sacré*²⁴ declarando: “tínhamos todo um conjunto de pessoas, para quem essa revista era a rutura, então com o que se fazia cá, mais que tudo!”²⁵. Parte para Paris em 1949, após contactar com os padres dominicanos editores da prestigiada revista para com eles - Padre Pye-Raymond Régamey (1900-1996) e Padre Marie Alain Couturier (1897-1954) - estudar os movimentos artísticos de vanguarda e entender o que “andava a ser feito pela Europa fora”²⁶ num regime de orientação extra académica: “Eles, os Dominicanos, com quem eu tive uma relação fabulosa, é que me apoiaram e orientaram nessa estadia em Paris para eu então derivar para os museus e para as bibliotecas.”²⁷ Desse período constam, por exemplo, visitas orientadas ao Convento de La Tourette (Le Corbusier, Lyon, 1960), Capela de Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp (Le Corbusier, Ronchamp, 1950) ou obras dos suíços Fritz Metzger (1898-1973), Karl Moser (1860-1936) e Hermann Baur (1894-1980).



Figura 2 - Convento Sainte-Marie de La Tourette, 1956-1960. Le Corbusier; Éveux, França; Fachada Sudeste. Fotografia: Francisco Alves (Agosto, 2019)

Figura 3 - Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, França. Le Corbusier (1950-1955) Fotografia: Ana Rita Pereira (2018)

Esse terá sido, para o então jovem João de Almeida, com apenas vinte anos, um ano de intenso estudo e de forte entrega artística ao espólio dos grandes museus de arte

²⁴ Em 1937, os dominicanos franceses tornaram-se responsáveis pela revista *L'Art Sacré*, fundada dois anos antes por Joseph Pichard (1892-1973). Preocupados com a natureza e qualidade das obras de arte sacra que se colocavam então nas igrejas, adotaram uma linha editorial profundamente crítica de tudo aquilo que consideravam pseudo-arte e começaram a abrir caminho à ideia de que os melhores artistas contemporâneos, fossem eles crentes, agnósticos ou até ateus, deviam ser envolvidos na construção dos templos.” (In CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX**. Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. p.55

²⁵ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

²⁶ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

²⁷ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

contemporânea de Paris. Foi esse período e esse conjunto de museus que, de acordo com o arquiteto, mais repercussão tiveram para a formação da sua base cultural relativamente à pintura e arquitetura de finais do século XIX e primeira metade do século XX. Desses museus que João de Almeida visitou à época, destaca-se o Museu d'Orsay; o Museu de l'Orangerie e a Galeria Nacional de Jeu de Paume – com “cada quadro (...) cada Cézanne”²⁸ “minuciosamente”²⁹ apreciado.



Figura 4 - Les Nymphéas, 1920; Claude Monet; Museu l'Orangerie; Paris (França); Fotografia: Ana Rita Pereira (Agosto, 2019)

Figura 5 - *Les Grandes Baigneuses*, 1890 Óleo em tela – Paul Cézanne (1839-1906) Museu D'Orsay, Paris Fotografia: Ana Rita Pereira (Agosto, 2019)

O ímpeto para a viagem em João de Almeida e a marca indelével que as mesmas parecem ter deixado na construção do indivíduo, permitem lançar uma hipótese em linha com a que se releva do trabalho do crítico literário Harold Bloom (1930-2019): “Não existe história propriamente dita; só biografia. Qualquer espírito precisa de aprender a lição por si – tem de percorrer todo o terreno. O que não vê, e o que não vive, não conhece.”³⁰. O então futuro arquiteto João de Almeida parte para a Suíça Alemã em 1951, aconselhado pelos padres dominicanos que o receberam em Paris - “If one wants to see a mature religious architecture, one must go to the region which lies between St. Gallen, Lucerne and Basle.”³¹ O João de Almeida parte na esperança de adquirir experiência prática com os mestres suíços: Hermann Baur na face católica³² ou Ernst Giseler³³ na face protestante - embora seja sabido que a distância entre ambos se

²⁸ Referência aos pintores Paul Cézanne (1839-1906). In entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018).

²⁹ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

³⁰ BLOOM, Harold – *A Angústia da Influência*. 3ª ed. Lisboa: Cotovia, 2017. (Livros Cotovia). ISBN 978-972-795-371-4, p. 17

³¹ Padre Marie Alain Couturier in COUTURIER op, P. Marie-Alain, *L'exemple de la Suisse alémanique, L'Art Sacré*, no1-2, (1947), citado em HAMMOND, Peter, *Liturgy and Architecture*, Columbia University Press, New York, (1961), p.62

³² Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

³³ **Afinidades (I): João Almeida**. [registo vídeo] Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista (em linha): (38.26 min): cores, son;

tendia a esbater dada a convergência da Igreja Católica a passos largos para o despojamento da igreja protestante.³⁴

Aqui permanece durante dois anos enquanto aprendiz e colaborador do arquiteto Hermann Baur, o “arquiteto de renome na Suíça Alemã”³⁵. São precisamente estes dois anos que influenciarão uma grande parcela da futura obra arquitetónica de João de Almeida em território nacional e, portanto, também têm um enorme peso na arte sacra e na arquitetura da autoria do arquiteto em Portugal, com a doutrina de Hermann Baur constantemente presente como herança e como ressonância no seu percurso profissional.



Figura 6 - *João de Almeida com a família de Hermann Baur*, 1951; Fotografia gentilmente cedida pelo arquiteto João Alves da Cunha; Autoria: João de Almeida (Arquivo pessoal)

³⁴ CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX**. Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. 1a ed. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.-368 p.; 32 cm. - (Investigação). - ISBN 9789725404843, p.194

³⁵ **O Testemunho de uma Amizade**. In Catálogo das exposições de Ferdinand Gehr. (Edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Loc. Fundação Medeiros e Almeida, p. 15

É importante relevar o papel da cidade de Basileia, primeiro enquanto ponto fulcral nas viagens de João de Almeida, e depois pelo seu papel preponderante no crescimento pessoal e artístico do arquiteto, sendo considerada, na primeira metade do século XX, um epicentro da agregação intelectual da cultura.

“Basileia, uma cidade de cultura - a música, as artes”³⁶, ainda hoje tida como um espaço de centralidade no panorama artístico, agregava todos os grandes eventos culturais. Por casa de Baur passavam com regularidade nomes de referência da Filosofia, Pintura, Teologia, etc.³⁷ Entre outros, João de Almeida refere-se a Rudolf Schwarz, à artista plástica Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), ao pintor Árpád Szenes (1897-1985), a Albert Schilling (1904-1987), Ferdinand Gehr (1896-1996), Jean (Hans) Harp (1886-1966) ou Georges Rouault (1971-1958).³⁸ No retorno a Basileia e a um ambiente carregado de cultura em que se movimentava uma miríade de personagens, o jovem arquiteto português introduzia, por seu lado, alguns nomes da cultura portuguesa, seus colegas na JUC, como Nuno Portas (1934-), Diogo Lino Pimentel (1934-2019), Pedro Ferreira Pinto (1939-) (com quem mais tarde fundou um atelier de arquitetura, o Arqui3), ou Luiz Cunha (1933-2019).³⁹

A compreensão das vivências do arquiteto em França e na Europa Central (impossíveis de replicar se tivermos em conta os sujeitos envolvidos e o espaço temporal que nos afasta dessas vivências), ganha com a experimentação desses espaços, com o caminhar pelos mesmos cenários e com o gozar dos temas e dos ritmos que dão ânimo a Basileia e Paris, cidades com uma importância dada ao património cultural e arquitetónico e também ao espólio artístico, distantes do panorama português.

As ressonâncias da viagem são de maior relevância no caminho que um arquiteto percorre na sua vida profissional, e formam e informam o processo criativo de um arquiteto. Não será acaso a aproximação formal entre a fachada de Chapelle de Notre Dame du Haut em Ronchamp com a sua construção finalizada em 1950 e a fachada de Römisch-katholische Kirche St. Michael, da autoria de Hermann Baur (Basileia de 1958).

³⁶ **Afinidades (I): João Almeida.** [registo vídeo] Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista (em linha): (38.26 min): cores, son;

³⁷ **Afinidades (I): João Almeida.** [registo vídeo] Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista (em linha): (38.26 min): cores, son;

³⁸ CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX.** Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. 1a ed. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.-368 p.; 32 cm. - (Investigação). - ISBN 9789725404843 p. 63

³⁹ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.



Figura 7 - Fachada sudoeste de Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, da autoria de Le Corbusier; Basileia, Suíça; Fotografia: Ana Rita Pereira (Dezembro, 2018)

Figura 8 - Fachada noroeste de Römisch-katholische Kirche St. Michael, da autoria de Hermann Baur Basileia, Suíça; Fotografia: Ana Rita Pereira (Dezembro, 2018)

Também em Lúcio Costa entre 1940 e 1960 sentia uma carência de se expandir enquanto criador fora do Brasil. Via uma necessidade de conhecer Portugal, de ir ao encontro do nosso passado arquitetónico para informar a arquitetura brasileira.⁴⁰ Viaja para Portugal no início da década de 50 do século passado e nesta viagem constata uma semi-dependência artística, um léxico comum embora autónomo entre as duas costas do Atlântico.⁴¹

A influência virá a construir a futura personalidade e tornar-se-á, juntamente com outras influências, indistinguível do sujeito. Num tom mais sedutor diríamos “no primeiro uso, ser influenciado queria dizer receber um fluido etéreo proveniente dos astros, um fluido que afetava o carácter e o destino de uma pessoa e que alterava todas as coisas sublunares.”⁴², é na tradução destas experiências em conhecimento que o arquiteto detém já uma parcela da obra observada, deixa de ser uma experiência externa ao sujeito.

Para o sujeito familiarizado com a obras de arquitetura religiosa do arquiteto Hermann Baur, na Suíça alemã, as referências e semelhanças com a Igreja de Moscardine são instantâneas, sendo mesmo assumidas pelo arquiteto João de Almeida duas obras que influenciaram esta construção na periferia de Lisboa – a Igreja de Saint Michael

⁴⁰ PESSÔA, José Simões - Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. **RISCO Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (online)** (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i2p50-59>), p. 52

⁴¹ PESSÔA, José Simões - Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. **RISCO Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (online)** (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i2p50-59>), p. 52

⁴² BLOOM, Harold – A Angústia da Influência. 3ª ed. Lisboa: Cotovia, 2017. (Livros Cotovia). ISBN 978-972-795-371-4, p. 65

(Hermann Baur; Basileia; 1948-1950) e a Igreja de Allerheiligen (Hermann Baur; Basileia; 1948-1951).⁴³

A Igreja de Santo António de Moscavide (1953-1956), obra primogénita de João de Almeida inicia-se em 1953, aquando do regresso a Lisboa do arquiteto pós estágio com Hermann Baur. Esta obra, realizada em colaboração com o seu colega António de Freitas Leal (1927-2018), é a primeira materialização da ação do MRAR⁴⁴ - em rutura total com a arquitetura religiosa praticada em Portugal⁴⁵, em especial com as Igrejas neo-tradicionais de Lisboa, de inícios dos anos 50 consideradas pelo grupo como datadas e, perante este facto, inapropriadas.

À imagem das igrejas de Allerheiligen e de Saint Michael, a nova igreja de Moscavide desenhava-se sóbria e humilde e recusava por completo a monumentalidade das igrejas barrocas ou góticas. A semelhança da igreja de Saint Michael com a Igreja de Moscavide, tanto na organização espacial, como na escala ou imagem formal e plástica é evidente, quase que como uma transposição desta primeira da periferia de Basileia para a periferia de Lisboa, como uma apropriação de João de Almeida face à obra de Hermann Baur.



Figura 9 - Fachada principal da Igreja de Santo António de Moscavide, 1953-1956 Moscavide, Lisboa. Fotografia: Ana Rita Pereira (Janeiro, 2019)

Figura 10 - Interior da fachada principal da Igreja de Santo António de Moscavide. Painel de azulejos policromados da autoria de Manuel Cargaleiro. Fotografia: Francisco Alves (Janeiro, 2019)

⁴³ Entrevista concedida pelo arquiteto João de Almeida (12 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Paço de Arcos, 2018.

⁴⁴ CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da - **A igreja de Santo António de Moscavide: história de um caminho não percorrido**. Didaskalia. Lisboa. ISSN 0253-1674. 40:2 (2010) 167- 192

⁴⁵ ATANÁSIO, Manuel Cardoso Mendes - *Arte moderna e arte da igreja: critérios para julgar e normas de construção*. Coimbra: Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, 1959, p.64



Figura 11 - Fotografia do interior da Igreja de Saint Michael. Basileia, Suíça; Altar da autoria de Hermann Baur. Fotografia: Ana Rita Pereira

Figura 12 - Fotografia do interior da Igreja de Santo António de Moscavide. Baldaquino da autoria de José Escada. Altar da autoria de João de Almeida (Janeiro, 2019) Fotografia: Ana Rita Pereira

Esta busca extracurricular e internacional de resposta à arte, de uma síntese e integração artística com início no desenho, traduz-se quer na obra arquitectónica de João de Almeida quer, mais tarde, na sua criação no âmbito do *design* e da pintura, igualmente referenciadas pela “bagagem” internacional.

Na produção de João de Almeida na área do *design*, entre 1970 e finais da década de 80, lê-se uma franca interiorização dos princípios do Movimento Moderno, traduzidos num conjunto de orientações internacionais para a revisão das linhas gerais do mobiliário, da ourivesaria sacra, da prataria e da “escultura funcional”.

O arquiteto João de Almeida introduz, a par de outros, no contexto cultural português a necessidade de repensar o mobiliário como adequado aos tempos vividos, através da racionalização do processo de trabalho, da simplicidade da peça e da adequação da plasticidade à função. Estes últimos princípios modernistas/produtivistas, visíveis um pouco em toda a produção profissional do arquiteto, marcam a forte influência que esta corrente artística (que não o pretendia ser) – o Modernismo - exerceu na construção não só profissional de João de Almeida. Esta influência deve bastante ao culto do modernismo nestes primeiros anos de aprendizagem do arquiteto no estrangeiro, à priorização do conceito de obra total praticado pelos seus superiores, concordantes com os desígnios da utopia modernista que valorizavam de igual forma o desenho da obra arquitetónica e das obras plásticas que a incorporavam.

É de forma subtil através da Igreja de Moscavide, que o arquiteto João de Almeida se introduz no *design* com o desenho de peças de arte sacra e mobiliário de composição franca e clareza modernista - notando-se assim uma certa tendência para a noção de “*gesamtkunstwerk*”⁴⁶. Veja-se, a título de exemplo, a pia baptismal desta igreja desenhada à imagem da pia baptismal da Igreja de Saint Michael, da autoria do arquiteto Hermann Baur.



Figura 13 – Pia baptismal da autoria de João de Almeida; Igreja de Santo António de Moscavide Lisboa, Portugal; Fotografia: Ana Rita Pereira (Outubro, 2018)

Figura 14 – Pia batismal da autoria de Hermann Baur; Igreja de Saint Michael.; Basileia, Suíça; Fotografia: Ana Rita Pereira (Dezembro, 2018)

As peças de João de Almeida, sejam cálices, altares, cadeiras, ou qualquer outro objeto desenhado pelo arquiteto/designer/pintor são passíveis de uma reflexão com foco nos ideais “bauhausianos” introduzidos ao arquiteto pela leitura da Revista *L’Art Sacré* e pelo estudo presencial nas viagens por França e pela Suíça Alemã.⁴⁷

Porém, na sua vasta obra de pintura (prática iniciada em 2002 que surge de uma necessidade de voltar ao início da sua jornada artística) as ressonâncias das viagens não são tão claras na folha de papel. Estão, no entanto, inegavelmente presentes no discurso do arquiteto relativo às viagens.⁴⁸ No constante retorno à admiração do arquiteto perante

⁴⁶ CASTANHEIRA, Ricardo Manuel Ramos – **Gesamtkunstwerk: A utopia de Wagner**. Lisboa: Universidade do Porto, 2013. 215 p

⁴⁷ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (12 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Paço de Arcos, 2018.

⁴⁸ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (15 de Maio 2019). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Casa/atelier de pintura do arquiteto, Belém, 2019.

o trabalho do pintor Ferdinand Gehr com quem travou contacto no início dos anos 50 em Basileia (no contexto de colaborações de Hermann Baur) e com quem manteve uma grande amizade, com vindas do pintor a Portugal ao longo dos anos.⁴⁹

A expressão de Gehr, distante da disposição da abstração poética de Vieira da Silva e de Alfred Manessier (1911- 1993), era vista como ponto de partida para a figuração e para a representação do ser: “Para o Gehr, tudo eram seres da criação.”⁵⁰ Esta aproximação com a simplicidade e pureza do objeto natural, retratado através de simples formas disformes nas pinturas do pintor suíço, marca de tal forma o jovem arquiteto estagiário em Basileia que esta essência de Gehr é evidente no pintor João de Almeida. São os elementos da natureza, as mutações lentas e de causas naturais que fascinam e inspiram o pintor a retirar linhas orientadoras de “elementos inanimados”,⁵¹ da natureza e a torná-las seres vivos na folha. Não será somente o pinheiro secular – primeira pintura de João de Almeida com uma grande conotação nostálgica ao amigo Gehr - a receber vida. Esta subtil ligação ao pintor suíço na escolha do tema torna-se constante na pintura de João de Almeida.

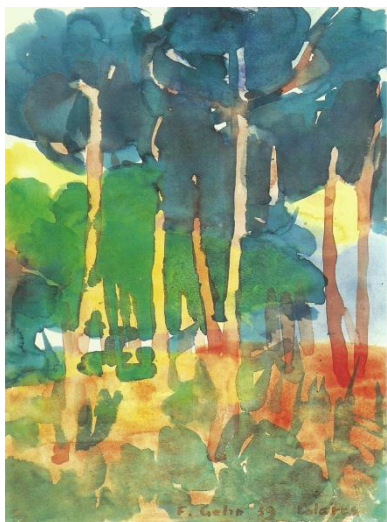


Figura 15 - Pinewood / Paisagem de Pinhal, Colares, 1959. Ferdinand Gehr In: **O Testemunho de uma Amizade**. In Catálogo das exposições de Ferdinand Gehr. [Edição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Loc. Fundação Medeiros e Almeida

Figura 16 - *Daphne*, 2002. Pastel seco sob folha de papel branco 300g, 57x77 cm. João de Almeida. In EMILIANO, Paulo, ed. lit. – João de Almeida: **Portfolio**. 2016. p. 59

A imprescindibilidade da referência por observação de outra obra arquitetónica também se cultivava no jovem arquiteto nos anos de trabalho no gabinete de Hermann Baur: “Algo que menciono sempre é, que na visita aos locais, Baur, minuciosamente, olhava, fotografava, e analisava a orientação, a luz, a paisagem, a envolvente, etc. Depois dizia:

⁴⁹ **O Testemunho de uma Amizade**. In Catálogo das exposições de Ferdinand Gehr. [Edição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Loc. Fundação Medeiros e Almeida

⁵⁰ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (15 de Maio 2019). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Casa/atelier de pintura do arquiteto, Belém, 2019.

⁵¹ Hellmut Whol em EMILIANO, Paulo, ed. lit. – **João de Almeida: Portfolio**. [Edição]. [Lisboa], [2012]. – 92 p. [ISBN], p. 13

É isto!”⁵² Evidenciemos a questão da importância do olhar (mecânico) através da fotografia no processo de projeto de Hermann Baur, que servia tanto como suporte de memória do local como de referência (quando relativo a fotografias de obras de outros arquitetos) para futuros projetos. De notar que a mesma questão se atribuía a João de Almeida que, através do registo fotográfico, permitiu a divulgação em Portugal da arquitetura praticada em França, na Suíça e na Alemanha. Anos mais tarde, em 2000, o suporte fotográfico distingue-se como base de apoio para o processo criativo e composição da sua pintura. É nele que João de Almeida confia a detalhada memória do seu trajeto vivencial.⁵³



Figura 17 - Allerheiligen Kirche, Hermann Baur Basileia, Suíça. (1950-1952); Fotografia gentilmente cedida pelo arquiteto João Alves da Cunha; Autoria: João de Almeida (Arquivo pessoal)

Figura 18 - Fotografia da fachada principal da Igreja de Allerheiligen. Basileia, Suíça Hermann Baur; Fotografia: Ana Rita Pereira (Dezembro, 2018)

O olhar mecânico revela-se um meio definidor de uma identidade, a fotografia (ainda que exista fora de nós e sujeita à nossa mudança) reduz ou procura eliminar a constante mutação da memória, o objeto vale pelo próprio. O que vemos no papel corresponde à forma verdadeira da primeira observação. É através da fotografia que João Almeida regista o que vai ganhando nas viagens pela Europa fora, para posteriormente apresentar

⁵² Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

⁵³ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

a segundos os projetos que conhecia somente por outras fotografias ou desenhos em revistas.

Do rabisco no papel “emerge um corpo, uma forma, uma aparição em constante mutação.”⁵⁴ Os objetos desenhados encontram-se “cada vez mais distantes do seu ponto de partida, cada vez menos como paisagens, cada vez mais como entidades nascidas de um gesto que repetidamente acaricia o papel.”⁵⁵

O desenho pode também surgir do registo fotográfico, enquanto referencial mediador entre a obra observada e a obra a ser criada. A fotografia molda-se como informadora do olhar exclusivo do criador da obra arquitetónica - “Olho a obra em redor; escolho; fotografo; trabalho a fotografia”⁵⁶. Deste registo mecânico surgem as alterações pretendidas ou retiram-se pequenos pormenores para a nova criação - “reconduzindo a obra a uma visão pessoal daquilo que a princípio se ofereceu ao seu olhar.”⁵⁷ Então, o olhar mecânico/ fotografia possibilita a metamorfose da matéria no papel representada numa peça livre do espaço que ocupa. Assim se cria uma variação infindável de representações de um objeto/obra.

O registo fotográfico permite uma representação apurada e pormenorizada ao artista/arquiteto que, por observar o objeto na sua verdadeira forma, tem a escolha de deformar ou converter num novo objeto. Entendemos então que a fotografia, por transformação da representação do objeto num elemento livre do seu universo, contribuiu notavelmente à investigação em arquitetura e facilitou a distribuição de conhecimento e de “mundo” pelo seu formato leve e de fácil transporte.

Considerações Finais

João de Almeida apropriou-se das viagens do olhar para as aplicar tanto na obra arquitetónica (Igreja de Santo António de Moscavide e, mais tarde, Igreja da Sagrada Família de Paço de Arcos), como no *design* (de arte sacra e mobiliário, através da forte intervenção “bauhausiana”, do culto da linha pura e funcional, na articulação de funções) e na pintura (com Ferdinand Gehr (1896-1996), como grande referência da pintura para o arquiteto). O conhecimento partilhado que absorve destas viagens, não só entre colegas, mas perante a sociedade vive nas suas obras.

O estudo desenvolvido permite também entender (lançando uma reflexão a prolongar) o papel imperioso do registo fotográfico na produção artística de João de Almeida. A “memória revelada” – definidora de uma identidade e com influência no processo artístico – possibilitou a delegação de informação de um modo que nenhum outro suporte ou meio estático de comunicação permitiria; da forma mais pura e justa

⁵⁴ José Luís Porfírio em EMILIANO, Paulo, ed. lit. – **João de Almeida: Portfolio**. [Edição]. [Lisboa], [2012]. – 92 p. [ISBN], p. 65

⁵⁵ José Luís Porfírio em EMILIANO, Paulo, ed. lit. – **João de Almeida: Portfolio**. [Edição]. [Lisboa], [2012]. – 92 p. [ISBN], p. 65

⁵⁶ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (15 de Maio 2019). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Casa/atelier de pintura do arquiteto, Belém, 2019.

⁵⁷ Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (15 de Maio 2019). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Casa/atelier de pintura do arquiteto, Belém, 2019.

exequível; sem qualquer distorção propositada ou mentira consentida tanto pelo desenho, como pela pintura ou pela comunicação verbalizada. O olho mecânico revela, portanto, a verdade formal do objeto aguardado, um olhar mecânico que se transforma em base de trabalho, como memória impressa.

Bibliografia

Entrevistas

Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (6 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Belém, 2018.

Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (12 de Novembro 2018). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Paço de Arcos, 2018.

Entrevista concedida pelo arquiteto João Paiva Raposo de Almeida (15 de Maio 2019). Entrevistador: Ana Rita Pereira. Casa/atelier de pintura do arquiteto, Belém, 2019.

Referências

Afinidades (I): João Almeida. [registo vídeo] Entrevista realizada por Maria João Seixas. RTP Play: Rtp, 27 Novembro, 2016. Entrevista [em linha]: (38.26 min): cores, son.

Álvaro Siza, in, **Esquissos de viagem/Travel Sketches**. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988.

ANDRÉ, Paula – A Viagem dos Arquitectos como novo Valor Patrimonial, in, ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES, Ana Duarte ed.lit. **Arte & Viagem**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte, 2012.

ATANÁSIO, Manuel Cardoso Mendes - Arte moderna e arte da igreja: critérios para julgar e normas de construção. Coimbra: Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, 1959.

BLOOM, Harold – **A Angústia da Influência**. 3ª ed. Lisboa: Cotovia, 2017. (Livros Cotovia). ISBN 978-972-795-371-4

CASTANHEIRA, Ricardo Manuel Ramos – **Gesamtkunstwerk: A utopia de Wagner**. Lisboa: Universidade do Porto, 2013.

COUTURIER op, P. Marie-Alain, **L'exemple de la Suisse alémanique, L'Art Sacré**, no1-2, (1947), citado em HAMMOND, Peter, Liturgy and Architecture, Columbia University Press, New York, (1961)

CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da - **A igreja de Santo António de Moscavide: história de um caminho não percorrido**. Didaskalia. Lisboa. ISSN 0253-1674. 40:2 (2010) 167- 192

CUNHA, João Pedro F. Gaspar Alves da – **MRAR Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX**. Introd. de João Pedro F. Gaspar Alves da Cunha. 1ª ed. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015.-368 p.; 32 cm. - (Investigação). - ISBN 9789725404843

EMILIANO, Paulo, ed. lit. – **João de Almeida: Portfolio**. [Edição]. [Lisboa], [2012]. – 92 p. [ISBN]

Frampton, Kenneth – Il disegno veloce. Le annotazioni di Alvaro Siza. **Lotus**. Milão: Electa, n° 68, (Março, 1991).

FONTES, Paulo - **A Acção Católica Portuguesa (1933-1974) e a Presença da Igreja na Sociedade** - Lisboa: Lusitana Sacra, 1994.

Hellmut Wohl em EMILIANO, Paulo, ed. lit. – **João de Almeida: Portfolio**. [Edição]. [Lisboa], [2012]. – 92 p. [ISBN]

José Luís Porfírio em EMILIANO, Paulo, ed. lit. – **João de Almeida: Portfolio**. [Edição]. [Lisboa], [2012]. – 92 p. [ISBN]

MONTEIRO, Henrique, GARCIA, João – Entrevista a João de Almeida. Um homem com muitas vidas. **Expresso** [em linha]. Lisboa: Expresso Online: Abril 2015 [Novembro 2018]. Disponível em: <https://expresso.sapo.pt/dossies/diario/2015-05-08-Um-homem-com-muitas-vidas#gs.aanskrk>.

MORENO MANSILLA, Luis – **Apuntes de viaje al interior del tiempo**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

O Testemunho de uma Amizade. In Catálogo das exposições de Ferdinand Gehr. [Edição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Loc. Fundação Medeiros e Almeida

PESSÔA, José Simões - Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. **RISCO Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (online)** (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i2p50-59>)

RANCIÈRE, Jacques – **O Destino das Imagens**. 1a ed. portuguesa. Lisboa: ORFEU NEGRO, 2011. ISBN 9789898327178

RAPOSO, Luís ed. lit. – **Impressões do Oriente: de Eça de Queiroz a Leite de Vasconcelos**. Lisboa: M. N. A., 2008.

Warmburg, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In Guerrero, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.

Artigos de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) na imprensa e revistas da especialidade (1963-2000): do atlas teórico-crítico à proposta de um arquivo dos desenhos de arquitectura

Margarida Marinho

ISCTE-IUL - DINÂMIA'CET-IUL

margaridamarino@gmail.com

Paula André

ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL

paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Os artigos de Pedro Vieira de Almeida publicados em periódicos nacionais e internacionais, constituem uma parte significativa da atividade teórico-crítica do autor e acompanham a evolução do discurso arquitetónico da segunda metade do século XX. Considerando-os enquanto testemunho da época e fontes primárias para a História da Arquitetura Moderna, num período de transformações políticas, económicas, sociais e culturais, estabelece-se a análise dos artigos publicados, no contexto de evolução da Arquitetura Moderna nas décadas de 60 e 70, e no quadro arquitetónico de desenvolvimento do pós-modernismo nas décadas de 80 e 90 do século XX. Pedro Vieira de Almeida foi pioneiro no entendimento da importância da criação de um arquivo de desenhos de arquitetura com a responsabilidade de reunir, tratar e conservar os desenhos dos arquitetos mais significativos para a arquitetura em Portugal no século XX. Considera o arquitecto que o espólio gráfico dos arquitetos reflete o processo de criação e o pensamento teórico que estrutura a obra arquitetónica, construída ou não, estabelecendo-se como contributo fundamental para a compreensão e construção da História da Arquitetura Moderna Portuguesa. Os artigos de Pedro Vieira de Almeida adquirem valor histórico e documentam o desenvolvimento da arquitetura e da cultura arquitectónica.

Palavras-chave

Pedro Vieira de Almeida; Periódicos; Crítica da Arquitetura; Modernidade; Pós-modernidade

Introdução

"La crítica arquitectónica no es ni un género literario ni una profesión; es antes que nada, una actitud intelectual por cuyos medios, el discurso - en la soledad y la conciencia propias de la crisis - se convierte en juicio, en separación, en elección"¹

Ignasi de Solà-Morales

"(...) cada obra de arquitectura posee una misión ideológica. La crítica, por lo tanto, debe desconfiar de los argumentos del poder, debe mostrar los mecanismos de gestión y debe recordar que los pactos entre los sectores con decisión han impuesto una realidad inapelable que ha convertido muchas posibilidades en heterodoxias o utopías no realizadas"²

Josep Maria Montaner

"Si l'architecture est une façon de penser le monde, de penser notre temps, cette pensée devrait pouvoir se transmettre; et dans ce processus, les discours occultés ou non explicites devraient également refaire surface"³

Manuel J. Martín-Hernández

"Les archives d'un architecte, ce ne sont pas seulement des beaux dessins, mais une variété de documents qu'il importe de préserver comme un tout afin de saisir l'oeuvre et la démarche dans leur ensemble. Cette *Nature morte aux archives* illustre d'une façon non exhaustive la variété des documents qui peuvent faire partie d'un fonds d'archives et dont chacun exige des conditions de conservation et de traitement spécifiques"⁴

André Chastel

Através do palimpsesto de textos, referências, teorias e críticas de Pedro Vieira de Almeida, pretende-se descortinar o significado e a complexidade da crítica arquitectónica como discurso intrínseco e/ou extrínseco à arquitectura e explorá-la como objecto de investigação. Tal como destaca Hélène Janniére o Seminário do *American Institute of Architects* (AIA), celebrado em Cranbrook em 1964, no qual participaram Bruno Zevi, Peter Collins, Reyner Banham, Serge Chermayeff, Sybil Moholy-Nagy, Stephen W. Jacobs e Stanford Anderson "marcou um dos momentos importantes na reflexão do pós-guerra no que diz respeito às relações entre crítica, teoria e história da arquitectura. A maioria dos participantes concordaram que o juízo deve fundar a crítica e diferenciá-la da teoria e da história, e outros desejaram construir uma crítica sobre outros tipos de critérios, de natureza "científica" e frequentemente

¹ SOLA-MORALES, Ignasi de – **Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p.5.

² MONTANER, Josep Maria – **Arquitectura y Crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 20.

³ MARTÍN-HERNÁNDEZ, Manuel J. - Vers une théorie et une critique de l'architecture, **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**, 24/25 | 2009, 99-112.

⁴ CHASTEL, André - Où sont les archives de l'architecture moderne ?, **Revue de l'art** n° 29, 1975, p. 9-15.

extrínseca à própria arquitectura (...)”⁵. O intrínseco cruzamento entre projecto, história, crítica e teoria proclamado por Francesco Dal Co⁶ encontra-se praticado nos artigos de Pedro Vieira de Almeida, cumprindo o entendimento de Alberto Pérez-Gómez ao sublinhar que a arquitectura para além de estética e tecnologia é fundamentalmente ética com dimensão política⁷ pelo seu compromisso de comunicar com a sociedade e ao qual atribuímos um valor histórico.

O estudo *Artigos de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) na imprensa e revistas da especialidade (1963-2000): do atlas teórico-crítico ao arquivo dos desenhos de arquitectura*, incide nos artigos publicados por Pedro Vieira de Almeida na imprensa e revistas da especialidade, entre 1963 e 2000. Os artigos publicados ao longo de cerca de 40 anos em periódicos nacionais e internacionais, são parte relevante no conjunto da obra do autor, refletindo as transformações no contexto teórico-crítico e cultural da arquitetura em Portugal e de relevância atemporal.



Figura 1 – Composição com alguns artigos de Pedro Vieira de Almeida.
© elaborado por Margarida Marino, 2020.

Neste sentido, pretende-se estabelecer um atlas dos artigos de Pedro Vieira de Almeida para uma narrativa da cultura arquitetónica nacional, entendendo-se como refere Aloïs

⁵ JANNIÉRE, Hélène – La critique architecturale, objet de recherche, in, **Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. N° 24/25, 2009, p. 121-140.

⁶ DAL CO, Francesco - Teoria, parola cava?, **Casabella**. N° 666, 1999, p. 32.

⁷ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto -The Case for Hermeneutics as Architectural Discourse, in, Halina Dunin-Woyseth; Kaj Noschis, ed. lit.- **Architecture and Teaching. Epistemological Foundations**. Lausanne: EAAE, Comportements, 1998, p. 23.

Riegl, em 1903⁸ que “toda a atividade humana e todo o destino humano do qual mantivemos o testemunho ou notícia tem direito, sem exceção, a reclamar para si um valor histórico”⁹. Procurando estabelecer um valor histórico e discursivo analisam-se os artigos, resultado da pesquisa e levantamento, dos quais se destacam 155 artigos publicados na imprensa e em revistas da especialidade¹⁰. Desenvolve-se a análise a partir da distinção entre dois momentos no panorama arquitetónico da segunda metade do século XX, e que estruturam este trabalho. Assim, na primeira parte *Anos 60 e 70: evolução da modernidade*, estabelece-se a análise dos artigos publicados nas décadas de 60 e 70, e que se relacionam com a reflexão em torno da evolução da arquitetura moderna. Na segunda parte, *Anos 80 e 90: pós-modernismo*, desenvolve-se a análise dos artigos publicados nas décadas de 80 e 90, inseridos no debate em torno do pós-modernismo na arquitetura nacional. Considera-se que os artigos de Pedro Vieira de Almeida, publicados entre 1963 e 2000, constituem-se como fontes primárias da evolução da Arquitetura Moderna em Portugal. Deste modo, o valor histórico e discursivo dos artigos visa revelar a sua importância, enquanto *corpus* documental teórico-crítico, relevante para a cultura arquitetónica do século XX.

Anos 60 e 70: evolução da modernidade

Na segunda metade do século XX, dois momentos são marcantes no contexto arquitetónico nacional. Por um lado a realização de um levantamento que abrangia todo o território continental da arquitetura popular, que constituiu o *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*, iniciado em 1955 e publicado em 1961. Por outro, o papel da renovada revista *Arquitetura*, que a partir de 1956¹¹ vai constituir-se como suporte do debate arquitetónico e desenvolvimento da Teoria e Crítica da arquitetura, com a publicação de ensaios e reflexões, no sentido de procurar outros caminhos na arquitetura moderna.

No artigo “A responsabilidade de uma novíssima geração no Movimento Moderno em Portugal” (1959), Nuno Portas refere que “a discussão tende já a estabelecer-se num plano de maturação: o do conteúdo e significação do próprio espírito moderno”¹² e nesse sentido, propõe que “a formação do espaço responderá a uma procura minuciosa das necessidades humanas, resolvendo no plano da forma as ambiguidades e as contradições das exigências pessoais e sociais”¹³. Neste contexto, Pedro Vieira de Almeida traduz um texto de Louis Kahn, “Estrutura e Forma”, publicado na revista

⁸ RIEGL, Aloïs – **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: Visor, 1987 (1903).

⁹ RIEGL, Aloïs – **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: Visor, 1987 (1903), p. 24.

¹⁰ Dos 155 artigos, 63 publicados do *Diário de Lisboa*, 24 na revista *Arquitetura*, 15 no jornal *A Capital*, 4 na revista *Colóquio Letras e Artes/Artes*, 12 no *Jornal Letras e Artes*, 2 na revista *Seara Nova*, 1 na revista *Hogar y Arquitectura*, 5 no jornal *O Comércio do Porto*, 23 no *Jornal dos Arquitectos*, 4 no boletim *Informação Social*, 1 na revista *Análise Social*, 1 na revista *Ressegna*.

¹¹ A gestão da revista *Arquitetura* é assumida por uma jovem geração de nascidos na década de 30, “pontuada por Nuno Portas, e entre os quais faziam parte Frederico Sant’Ana, Carlos Duarte, Pedro Vieira de Almeida e Hestnes Ferreira. TOSTÕES, Ana – **A Idade Maior. Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa**. Porto: FAUP, 2015, p. 445.

¹² PORTAS, Nuno – “A responsabilidade da novíssima geração no Movimento Moderno”. *Arquitetura*, 66 (1959), p.13

¹³ PORTAS, Nuno – “A responsabilidade da novíssima geração no Movimento Moderno”. *Arquitetura*, 66 (1959), p. 14

Arquitetura, em 1962, que reflete o pensamento arquitectónico e um modo atuação pertinente para o debate da época, no qual “a Arquitetura é, intelectualmente, formação de espaços a partir de dados fornecidos pelo cliente. Mas é o espaço criado que sugere o uso apropriado deles mesmos. [...] Um espaço arquitectónico deve revelar por si próprio a razão de ser da sua criação”¹⁴, revelando a importância de repensar as características do espaço na arquitetura em função “da atividade humana própria”¹⁵, e que vão ao encontro do estudo que Pedro Vieira de Almeida estava a desenvolver no âmbito do CODA, *Ensaio sobre o espaço de arquitetura*, apresentado em 1963.

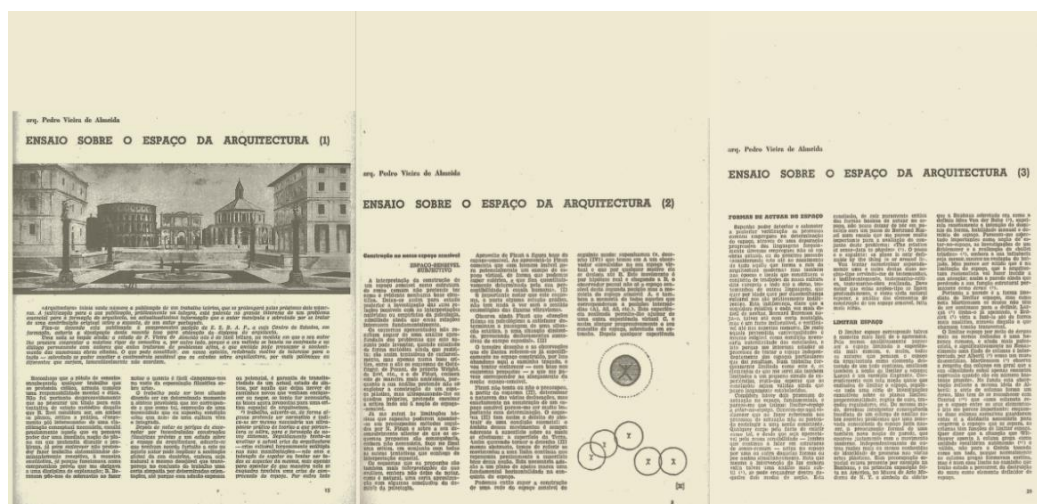


Figura 2 – Publicação do *Ensaio sobre o Espaço da Architectura*, na revista *Arquitetura*, 79, 80 e 81 (1963 e 1964)

© elaborado por Margarida Marino, a partir dos exemplares da Biblioteca da Ordem dos Arquitetos – OASRS.

O *Ensaio sobre o espaço da arquitetura* constitui-se como um importante contributo para o debate teórico-crítico da época, aspeto evidenciado pela sua publicação quase na íntegra na revista *Arquitetura*¹⁶, pelo “grande interesse de um problema essencial para a formação do arquiteto, na atualizadíssima informação que o autor manipula e sobretudo por se tratar de uma contribuição original sobre o assunto”, nomeadamente por “puder suscitar a controvérsia saudável que os estudos sobre arquitetura, por mais polémicos ou diferentes que surjam, lamentavelmente não acordam”¹⁷ e ao qual se considera poder atribuir um valor patrimonial. No contexto da definição da noção de valor patrimonial¹⁸ entende-se, tal como Françoise Choay define, que de modo genérico a noção de património é um bem herdado de uma geração e transmitido para as gerações futuras¹⁹ e

¹⁴ KAHN, Louis – “Estrutura e Forma”. *Arquitetura*, 74 (1962), [trad. Pedro Vieira de Almeida], p. 24.

¹⁵ KAHN, Louis – “Estrutura e Forma”. *Arquitetura*, 74 (1962), [trad. Pedro Vieira de Almeida], p. 24.

¹⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da Architectura”, *Arquitetura*, 79, 80 (1963), 81 (1964), pp. 15-21; pp. 3-14; pp. 29-38.

¹⁷ Nota introdutória do editor, em ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da arquitetura”, *Arquitetura*, 79 (1963), p. 15

¹⁸ MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaio. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes**. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, pp. 56-76.

¹⁹ CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2010 (1982), p.11. Citado em MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em

que a noção de valor prende-se com o reconhecimento em determinado objeto de uma mais-valia de interesse²⁰. Segundo Celia Yáñez²¹ o conceito de património não é um objeto determinado, sendo “inseparável de um juízo histórico ou crítico que, de entre muitos objetos que integram o ambiente humano, individualiza alguns nos quais reconhece um valor”²². A partir de meados do século XX, o conceito património vai englobar todos os objetos nos quais é reconhecido um valor excecional universal, quer do ponto de vista científico, da conservação e beleza natural, que constitui o património natural, quer ao nível histórico, artístico, científico, estético, etnológico ou antropológico, que constitui o património cultural²³.

As questões em torno do espaço da arquitetura enquadradas na compreensão das “necessidades humanas”, na relação entre a arquitetura e as ciências sociais, constituem-se como centrais na reflexão arquitetónica que Pedro Vieira de Almeida desenvolve ao longo da década de 60. Neste sentido, em 1964, publica o artigo “Da Utilidade Social da Arquitectura”, na revista *Análise Social*²⁴, no qual estabelece a interpretação do papel social do arquiteto, entendendo que “o espaço da arquitetura tem hoje de ser encarado com certo positivismo crítico, [...] como instrumento não só de controlo mas até proponente de experiências. [...] em arquitetura, a crítica e o projetar têm de caminhar com uma relação muito mais estreita do que em qualquer outra”²⁵, propondo que se desenvolva um trabalho “de análise teórica e uma paralela análise topofilica sistemática, que dialeticamente se esclarecem e justifiquem, e que esclareçam e justifiquem também em que sentido podemos considerar socialmente atuante a arquitetura como espaço”²⁶.

Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes**. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, p. 57.

²⁰ CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2010 (1982), p.227. Citado em MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes**. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, p. 57.

²¹ YÁÑEZ, Celia Martínez – **El Património Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización**. Granada: Universidade de Granada, 2006, Tese de Doutoramento. Citado em MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaios**.

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, p. 57.

²² YÁÑEZ, Celia Martínez – **El Património Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización**. Granada: Universidade de Granada, 2006, Tese de Doutoramento, p.35. Citado em MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes**. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, p. 57.

²³ **Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural**. UNESCO, Paris, 1972. Citado em MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes**. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, p. 57.

²⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Da Utilidade Social da Arquitetura”. *Análise Social*, vol.II, 6 (1964), pp. 237-248.

²⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Da Utilidade Social da Arquitetura”. *Análise Social*, vol.II, 6 (1964), p. 242.

²⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Da Utilidade Social da Arquitetura”. *Análise Social*, vol.II, 6 (1964), p.



Figura 3 – Primeira página do artigo “Da Utilidade Social da Arquitectura”, publicado da revista *Análise Social*, 6 (1964), p.237.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt>

No entendimento, da necessidade de um estudo de interpretação do espaço como vetor atuante sociologicamente, ainda em 1964, Pedro Vieira de Almeida, propõe estudar “as influências de valores espaciais propriamente ditos na vida social”²⁷, no sentido de dar continuidade à parte final do *Ensaio sobre o espaço da arquitetura*, “espaço e sociologia”²⁸. Neste estudo, o autor procurava “determinar se efetivamente (...) a materialização das intenções espaciais em obras de arquitetura [...] é atuante no sentido de sugerir e de motivar comportamentos, ou se pelo contrário é ilusória a intenção de atuar sobre a sociedade diretamente através da arquitetura”²⁹.

Considera-se que esse estudo não foi terminado³⁰, contudo, entende-se que o trabalho proposto apresenta-se na série de artigos publicados mais tarde, em 1969 e 1970, no boletim *Informação Social*, aspeto que surge enunciado no primeiro artigo “Critério de

245.

²⁷ Processo BEP.C/0102 de 27 de Julho de 1964. No processo, Pedro Vieira de Almeida apresenta como referências o arquiteto Bruno Zevi e o arquiteto Octávio Lixa Filgueiras, orientador do trabalho.

²⁸ O trabalho apresentado no âmbito do CODA, a secção final tem como título “Espaço e sociologia”, contudo no requerimento a Bolsa da FCG, o autor designa de “espaço e vida social”.

²⁹ Processo BEP.C/0102 de 27 de Julho de 1964.

³⁰ Na pesquisa realizada não foi encontrado uma publicação ou relatório final com as conclusões desse estudo. A partir da entrevista a Pedro Vieira de Almeida, publicada na revista *Arquitectura*, em 1979, na qual o autor refere um estudo que “era um texto dividido em três partes, que pensava eventualmente vir a publicar, em que a primeira parte tratava a arquitetura como linguagem, a segunda parte era a linguagem como espaço, e a terceira era o espaço como arquitetura. Isto estabelecia assim como que um circuito fechado que, no fundo, pretendia analisar os aspetos da arquitetura num sistema interpretativo global”, considera-se a possibilidade de que o estudo referido na entrevista, relaciona-se com a proposta apresentada a Bolsa da FCG em 1964. ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Quatro ações como arquitecto”. *Arquitectura*, 133 (1979), [entrevista realizada por J. M. Fernandes e Nuno Coutinho], p. 11.

planeamento de equipamentos sociais”³¹, no qual o autor começa por referir que encara “este artigo como uma etapa necessária na evolução de um trabalho” correspondendo a um ponto de situação de um trabalho que estava a desenvolver³². No segundo artigo, “Notas sobre problemas da habitação”³³, Pedro Vieira de Almeida estabelece uma reflexão que vai ao encontro da realização do *I Colóquio de Habitação*, realizado em 1969, - tema que desenvolve, ao nível dos conceitos, no artigo publicado na revista *Seara Nova*, “Conceitos provisórios acerca da habitação”³⁴. No artigo seguinte, o autor retoma o tema do primeiro “Nova contribuição para a criação de uma grelha integrada de equipamentos sociais”³⁵, no qual apresenta “os resultados obtidos” e avança para os aspetos relativos à Cidade, que desenvolve no último artigo publicado, já em 1970, “Hipótese de interpretação do fenómeno de aculturação urbana”³⁶. Os artigos publicados no boletim *Informação Social*, refletem um estudo científico, sistemático e rigoroso das questões espaciais e sociais, num trabalho complexo apoiado por esquemas, tabelas e fórmulas que acompanham a análise teórica.

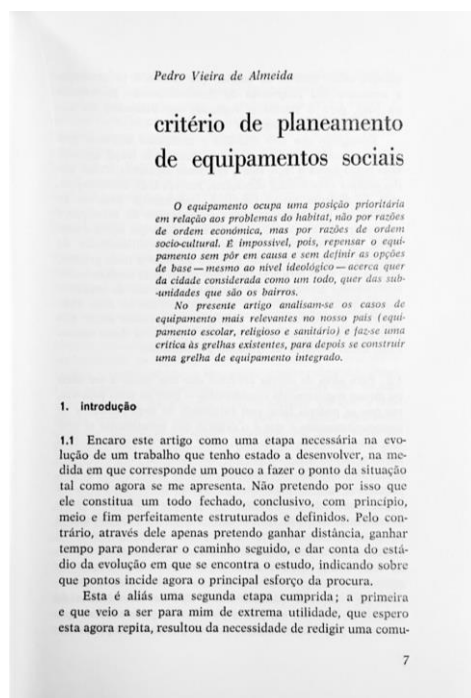


Figura 4 – Primeira página do artigo “Critério de planeamento de equipamentos sociais”, publicado em *Informação Social: boletim do Ministério da Saúde e Assistência*, 13 (1969), p.7.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal.

³¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Critério de planeamento de equipamentos sociais”, *Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência*, 13 (1969), pp. 7-38.

³² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Critério de planeamento de equipamentos sociais”, *Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência*, 13 (1969), p. 7.

³³ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Notas sobre problemas da habitação”, *Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência*, 15 (1969), pp. 122-129.

³⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Conceitos provisórios acerca da habitação”. *Seara Nova*, 1486 (1969), pp. 266-268.

³⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nova contribuição para a criação de uma grelha integrada de equipamentos sociais”, *Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência*, 16 (1969), pp. 26-51.

³⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Hipótese de interpretação do fenómeno de aculturação urbana”, *Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência*, 20 (1970), pp. 57-67.

Ao nível da abordagem crítica em torno do espaço da arquitetura, e no seguimento da interpretação apresentada no *Ensaio sobre o espaço da arquitetura*, em 1965, publica no *Jornal Letras e Artes*, uma série de artigos intitulados o “Espaço-Perdido – proposta para a sua revalorização crítica”³⁷, onde o autor pretende contribuir para a necessária evolução da arquitetura moderna, procurando ultrapassar o “aspeto internacionalista” e adequar ao “centro cultural onde se pretende atuar, ou seja, o “aspeto regional”, recuperando a história e instrumentalizado a crítica, a partir da introdução de uma noção que entende “ser necessária em arquitetura uma revalorização crítica do «espaço perdido», o que implica simultaneamente [...] uma revalorização formal e uma revalorização funcional”³⁸. Nesse sentido, Pedro Vieira de Almeida toma como suporte de análise *a evolução dos edifícios escolares; a evolução da habitação; e a evolução das Igrejas*. O próprio autor destaca: “a escolha destes três setores parece-me justificar-se por si própria: a habitação é na arquitetura dos programas que melhor responde e revela, as estruturas das sociedades em que se integra; por outro lado é também através da habitação, que ao longo dos anos heróicos da arquitetura moderna, se desenvolve precisa e define a teoria funcionalista”. No que se refere à evolução dos edifícios escolares e das igrejas, considera terem “o interesse de servir como que grupo de controlo, exatamente por serem edifícios de utilização coletiva, e por neles ser difícil encontrar aquele tipo de função em que estiveram empenhadas as investigações dos arquitetos da geração seguinte à da chamada «geração dos mestres»”³⁹.



Figura 5 – Artigo “O Espaço-Perdido – Proposta para a sua revalorização crítica. Evolução dos edifícios escolares”, publicado no *Jornal Letras e Artes*, de 17 de Fevereiro (1965), pp. 8-9.
© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal.

³⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Espaço-Perdido – proposta para a sua revalorização crítica”, *Jornal Letras e Artes* de 27/01, 17/02, 26/05 e 4/08 (1965), p. 10 e 14; pp. 8-9; pp. 8-10; pp. 8-10.

³⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Espaço-Perdido – proposta para a sua revalorização crítica”, *Jornal Letras e Artes* de 27/01 (1965), p.10.

³⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Espaço-Perdido – proposta para a sua revalorização crítica”, *Jornal Letras e Artes* de 27/01 (1965), p.14

A Crítica constitui-se para Pedro Vieira de Almeida instrumento fundamental na atividade arquitectónica e no ato criador. No artigo “Estrutura Crítica – condição base de criação”⁴⁰, publicado no *Jornal Letras e Artes*, em 1966, o autor refere que “a consciência da necessidade de uma crítica e o esforço para a obter dentro do quadro da própria atividade profissional, são certamente das marcas mais relevantes de uma modernidade autêntica, de uma definitiva maturidade na evolução de aquilo que em arquitetura se chama movimento moderno”⁴¹, acentuando desse modo a pertinência da Crítica no contexto da época, no quadro de reflexão sobre a arquitetura moderna, no qual a crítica se estabelece como método, e que o autor associa ao termo *técnica*. No entender de Pedro Vieira de Almeida “o esforço crítico passa-se em todos os planos (e deve informar todos os planos) de uma qualquer atividade mas, e através destes contatos, deve por sua vez ser informado também. E é mesmo por esta interpenetração e interação entre os planos teórico e prático que eles se não podem verdadeiramente isolar”, o que segundo o autor levanta dois problemas, por um lado a perda de sentido de uma crítica externa e por outro a “revalidação cada vez maior da consciência crítica do próprio fazer arquitetura”⁴². Neste sentido, Pedro Vieira de Almeida acentua a relevância do conhecimento para a atividade prática, aspeto evidenciado no parágrafo final no qual estabelece a relação entre a *investigação* e o *fazer*, na qual “a investigação é condição base da atividade artística e esta é consequência suficiente e bastante, daquela mesma procura”⁴³.



Figura 6 – Artigo “Estrutura Crítica – condição base de criação”, publicado no *Jornal Letras e Artes*, de 12 de Janeiro (1966), p. 5.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal

⁴⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Estrutura Crítica – condição base de criação”, *Jornal Letras e Artes* de 12/01 (1966), p. 5

⁴¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Estrutura Crítica – condição base de criação”, *Jornal Letras e Artes* de 12/01 (1966), p. 5

⁴² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Estrutura Crítica – condição base de criação”, *Jornal Letras e Artes* de 12/01 (1966), p. 5

⁴³ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Estrutura Crítica – condição base de criação”, *Jornal Letras e Artes* de 12/01 (1966), p. 5

A valorização da função da crítica no processo de desenvolvimento da arquitetura moderna, uma crítica dialogante com a teoria e a prática, com as obras e a circunstância, estabelece-se na análise de Pedro Vieira de Almeida à obra de Siza Vieira, num artigo publicado na revista espanhola *Hogar y Arquitectura*⁴⁴, e de seguida na revista *Arquitectura*⁴⁵. Interpretação pioneira no contexto nacional e internacional, revela a obra de Siza Vieira, numa leitura crítica na qual estabelece uma abordagem teórica do *espacio*, considerando que a proposta arquitetónica de Siza Vieira se realiza “no plano sintático, pouco controlada no plano semântico e até talvez desdenhosa no plano pragmático. [...] Talvez no panorama da arquitetura nacional de então, a proposta sintática fosse não só possível, mas até justificável, e até necessária”⁴⁶.

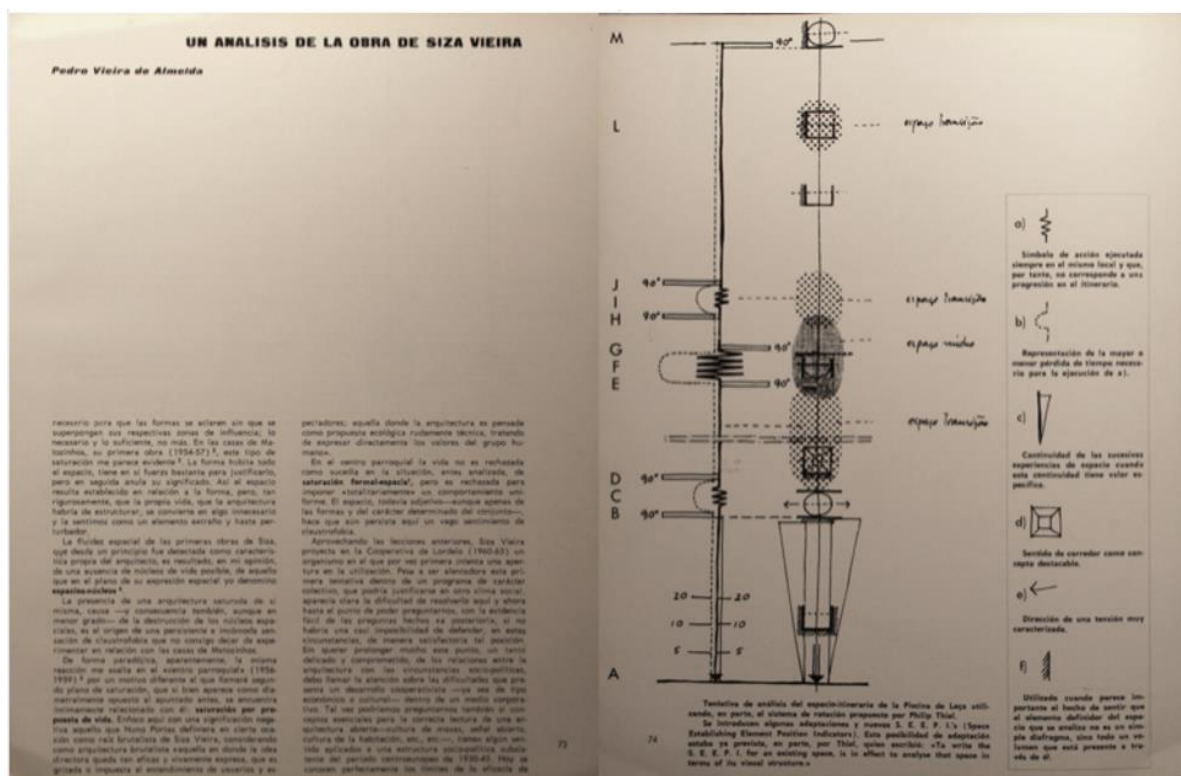


Figura 7 – Artigo “Um analisis de la Obra de Siza Vieira” com o esquema sobre as relações do espaço nas Piscinas das Marés em Leça da Palmeira, publicado na revista *Hogar y Arquitectura*, 68 (1967), pp.73-74. © elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

No artigo publicado no *Comércio do Porto*, em 1967, “A Técnica de Avestruz e dois princípios de indeterminação crítica”, Pedro Vieira de Almeida considera: “recusar uma estrutura crítica como condição-base da criação” parecendo-lhe que era “negar a própria criação”, supondo “que no ato de criar, as sínteses «criadoras» e as análises «dissecadoras» são momentos que se sucedem continuamente e progressiva e

⁴⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Un analisis de la obra de Siza Vieira”, *Hogar y Arquitectura*, 68 (1967), pp. 72-76.

⁴⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Uma análise da obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, 96 (1967), pp. 64-67.

⁴⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Uma análise da obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, 96 (1967), p. 64.

mutuamente se exigem”⁴⁷. A função da crítica, segundo Pedro Vieira de Almeida “não é encontrar prateleiras adequadas na dispensa mental, é ler e ler procurando referências mais vastas do que aquelas que a obra directamente propõe”⁴⁸. Neste sentido propõe a análise da obra de Raul Lino, no artigo “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, publicado no jornal *A Capital*⁴⁹, em 1969, no qual entende ser responsabilidade das jovens gerações a releitura da proposta arquitetónica de Raul Lino procurando compreender o que se mantém de atualidade na proposta de Raul Lino: “valorizar as suas possíveis conexões com problemas ainda em aberto – ou recentemente reaberto – pela crítica e teoria da arquitetura”⁵⁰.



Figura 8 – Segunda parte o artigo “A técnica do Avestruz e dois princípios de indeterminação crítica”, publicado no jornal *O Comércio do Porto* de 8 de Agosto (1967), p. 13.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁴⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A Técnica do Avestruz e dois princípios de indeterminação crítica”, *O Comércio do Porto*, 25/07 e 08/08 (1967), pp.11-12 e p.13.

⁴⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A Técnica do Avestruz e dois princípios de indeterminação crítica”, *O Comércio do Porto*, 08/08 (1967), p.13.

⁴⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, *A Capital*, Suplemento Literatura & Arte, 19/11 (1969), p. 4.

⁵⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, *A Capital*, Suplemento Literatura & Arte, 19/11 (1969), p. 4

Em 1970, realiza-se na Fundação Calouste Gulbenkian, a Exposição Retrospectiva da obra de Raul Lino, para a qual Pedro Vieira de Almeida apresenta a interpretação crítica da proposta arquitetónica de Raul Lino, num texto que acompanha o catálogo da Exposição, com o título polémico “Raul Lino. Arquitecto Moderno”⁵¹. Contudo, a modernidade apontada por Pedro Vieira de Almeida, assenta no sentido que o autor dá à função crítica, e apresentada no artigo de 1969, que se prende com a compreensão dos aspetos na proposta de Raul Lino que “permanecem de problemática vital para a arquitetura e para o arquiteto moderno”⁵². A reflexão em torno do papel operativo da crítica na teoria e prática de arquitetura, num contexto de procura de uma nova definição da arquitetura moderna, marca a transição dos anos 60 para os anos 70, que culmina na polémica em torno da análise da obra de Raul Lino.

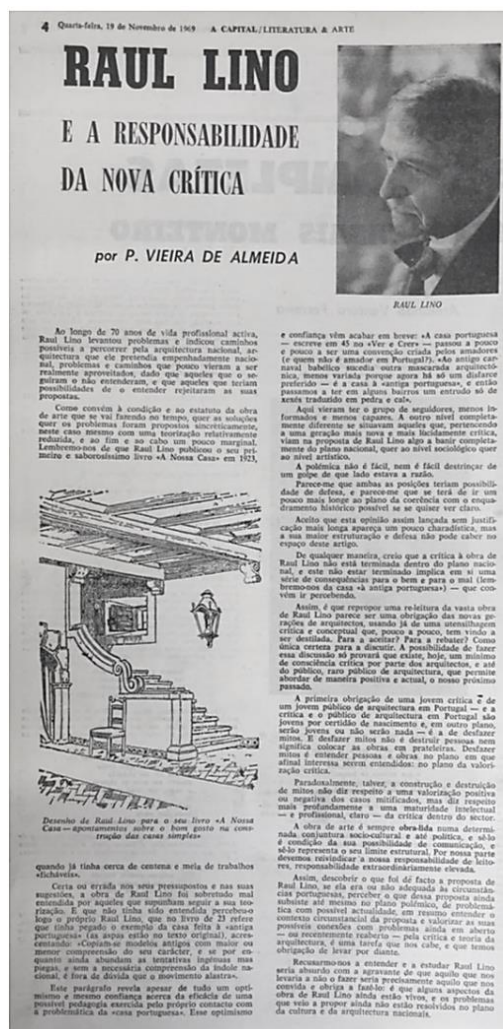


Figura 9 – Artigo “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, publicado no jornal *A Capital*, Suplemento Literatura & Arte, de 19 de Novembro (1969), p. 4.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁵¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino. Arquitecto moderno”. AA. VV – **Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 115-188

⁵² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino. Arquitecto moderno”. AA. VV – **Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 117-188

Entre 1970 e 1974 Pedro Vieira de Almeida está envolvido na definição do “Plano Morfológico e Cérceas da Avenida da Liberdade” e há pouca atividade teórico-crítica publicada pelo autor na imprensa.

As questões relacionadas com o património marcam o debate no período pós-25 de Abril, promovido não só pelo interesse na preservação do património arquitetónico nas cidades fortemente pressionadas pelo aumento da população, como também na integração do país na ideia global da Europa. No contexto Europeu, o Conselho da Europa proclama o ano de 1975, como Ano Europeu do Património Arquitetónico, e estabelece a Carta Europeia do Património Arquitetónico⁵³, no sentido de reunir esforços “no conjunto de países europeus para sensibilizar a opinião aos insubstituíveis valores culturais, sociais e económicos dos monumentos, conjuntos e sítios, no meio urbano e rural, herdados do passado”⁵⁴.

Neste contexto, em 1976, Portugal recebe na Fundação Calouste Gulbenkian, a Exposição sobre o Património Arquitetónico Europeu, organizada pelo Conselho da Europa, sobre a qual Pedro Vieira de Almeida publica no *Diário de Lisboa*, o artigo “O património arquitetónico europeu”, apresentando uma reflexão crítica sobre a situação do país face à atuação no património, tema que se prolonga em mais dois artigos, sobre o “Património arquitetónico português”⁵⁵.

A Exposição sobre o Património Arquitetónico Europeu “documentava o que tem sido em todo o continente o esforço de preservação de valores patrimoniais arquitetónicos” como refere Pedro Vieira de Almeida, estando presente as diferenças de cada país, os diferentes graus de consciência crítica no desenvolvimento das intervenções, os distintos modos de intervir que considera serem “espelho e pedra de toque da cultura arquitetónica de cada país”, sendo que a ausente contribuição nacional “é pedra de toque da situação talvez não sólida da nossa cultura arquitetónica, e não apenas dessa”. Para Pedro Vieira de Almeida, a exposição resultou como uma oportunidade perdida no contexto nacional, na discussão sobre o nosso património que “a golpes de especulação consentida e cúmplice” vamos destruindo⁵⁶, destacando como possível participação nacional a apresentação de algumas fotografias de obras dos arquitetos portugueses da primeira geração moderna, lançando o repto para a preservação e salvaguarda das obras de arquitetura de um passado recente, do início do século XX.

⁵³ Carta Europeia do Património Arquitetónico. Amesterdão, Outubro de 1975. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CARTAEUROPEIADOPATRIMONIOARQUITECTONICO.pdf>

⁵⁴ Carta Europeia do Património Arquitetónico. Amesterdão, Outubro de 1975. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CARTAEUROPEIADOPATRIMONIOARQUITECTONICO.pdf>

⁵⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitetónico português (I)”, *Diário de Lisboa*, 26/01 (1977) p. 3; e ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitetónico português (II)”, *Diário de Lisboa*, 27/01 (1977), p. 3.

⁵⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitetónico europeu”, *Diário de Lisboa*, 21/12 (1976), p. 8

O património arquitectónico europeu

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

Ainda recentemente abriu nas instalações do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, uma exposição do Conselho da Europa em que se documenta o que tem sido em todo o continente o esforço de preservação de valores patrimoniais arquitectónicos.

Não cabe neste artigo, o fazer uma crítica global, bastando por agora sublinhar que como é natural numa mostra deste tipo, a consciência crítica com que cada intervenção foi desenvolvida é bastante variável conforme os países, ali se podendo encontrar em paralelo soluções reveladoras de grande segurança e firmeza na abordagem do problema, com outras soluções que apenas se pode justificar por aspectos mais efectivos que propriamente culturais, ou ainda outras que o menos que se poderá dizer é que permanecem demasiado ambíguas nas abordagens críticas realizadas.

Todas estas situações são espelho e pedra de toque da cultura arquitectónica de cada país, e aí a nossa ausência de contributo sólido é também a pedra de toque da nossa cultura arquitectónica, e não apenas dessa.

E assim de lamentar que Portugal quase se limite a estar presente através de uma série de fotografias de monumentos monumentos sem qualquer abertura ou horizonte para uma sua correcta leitura crítica, o que para além de vir a significar um desvio de critério fundo comum no resto da exposição quer do conceito de monumento quer do conceito

de preservação, vem a significar também, o ter-se perdido uma oportunidade de peso, para apresentar já não direi soluções que admito não as haver entre nós significativas, mas o de levantar o problema do nosso património, que a golpes de especulação consentida e cumplice vamos parva e alegremente destruindo, Parva e alegremente.

No entanto bastariam ao que creio meia dúzia de fotografias de obras como as de Paredal Monteiro, Ventura Terra, Casiano, Norte Júnior, Cristino, Raul Lino, Carlos Ramos, Marques da Silva, Rogério de Azevedo, Oliveira Ferreira, Segurado e alguns outros, para que sem mais comentário ou compromisso teórico grave, se se tocado num ponto extremamente actual do problema da preservação no nosso país, com a vantagem até de se ter reforçado uma frente relativamente pouco abordada na exposição que é o da preservação e salvaguarda do nosso passado mais recente: o do nosso século.

No momento presente esta exposição parece-me ser culturalmente fundamental e com enormes possibilidades. Potenciais a serem exploradas, podendo vir a tornar-se num ponto de partida para um injectar da parvoíce e alegria nacionais, através do lançamento de actividades de esclarecimento colectivo e pressão oficial quer ao nível central, quer e muito fundamentalmente ao nível das nossas autarquias, que agora renovadas e responsabilizadas certamente se compenetrarão das urgências de uma atitude

mais culta e civilizada.

E pena que a exposição da Gulbenkian não esteja organizada de maneira a facilitar a leitura das pessoas menos dentro do problema e essa era de sobremesa importante atingir criando um ou dois núcleos de casos tipo e organizando o resto da informação como documentação de apoio. Outro senão a apontar à iniciativa, é a falta de um catálogo em que grande parte das contribuições ficasse registada para estudo e consulta posterior.

Seja como for e isso me parece agora de repetir, a exposição pode ser e deve ser aproveitada ao máximo das suas possibilidades não a deixando passar despercebida ou não suficientemente vista e entendida, pelo público, pelos técnicos, pelas autoridades...

Algumas sugestões faria para atingir esse objectivo e para não alongar demasiado o artigo, suponho melhor seria-las com o risco de parecer estar a apresentar um programa definitivo e coeso, o que é tão somente um rosário de sugestões mais ou menos encadeadas.

1. Prolongar quanto possível a exposição por Janeiro fora, e mesmo para além.

2. Organizar visitas guiadas orientadas para diversas camadas de público (professores e alunos do liceu, do ciclo e das escolas primárias) além de visitas guiadas para público em geral.

3. Organizar, favorecer e manter uma assiduidade crítica na imprensa que fomente o interesse e a abertura à leitura da exposição.

4. Organizar visitas em conjunto e eventual discussão pública com técnicos das câmaras com responsabilidades neste sector.

5. Organizar duas, três ou quatro palestras informais sobre o problema.

6. Fornecer folhetos gratuitos contendo explicação sucinta sobre os vários pontos críticos que a exposição directamente nos propõe, e ainda aqueles que venham a ser levantados através das diversas intervenções.



O Castelo de Guimarães, a Sé Velha de Coimbra e o Mosteiro dos Jerónimos, ainda são os limites da participação portuguesa quando se trata de investigar o património arquitectónico europeu

7. Organizar uma tão extensa quanto possível documentação fotográfica dos painéis montados, documentação afornece eventualmente em diapositivos às escolas, liceus e faculdades, directamente ou através do M.E.I.C., estruturando as colecções em termos de uma ou várias leituras críticas, programa que poderia ser completado com comentários que esclarecessem e problematizassem para além das próprias legendas da exposição.

8. Tentar levar a exposição, devidamente separada em vários núcleos, simultaneamente em diferentes locais, aproveitando também a oportunidade para uma sua organização mais pedagógica.

9. Propor às câmaras, aos museus regionais e até às escolas do interior, um esforço de levantamento de valores locais, o que seria possível até no caso das últimas, ser fomentado através de uma colaboração com a televisão.

Poderia continuar mas creio não valer a pena.

As hipóteses são muitas, umas mais eficazes, outras mais superficiais, outras mais urgentes, outras atingindo mais fundo.

Tem é que se fazer qualquer coisa, aproveitando a oportunidade da documentação que agora se dispõe, não deixando que a exposição se torne oficial, morta e enfadonha, logo até perigosamente deseducativa.

Sociedade «ESTORIL»

LINHA DE CASCAIS
AVISO

Para reparação do pavimento, é encerrada ao trânsito na 2.ª feia, dia 20, das 9 às 17.30 horas e 3.ª feia, 21, das 9 às 12 horas, a passagem de nível do BOM SUCESSO.

Figura 10 - Artigo “O património arquitectónico europeu”, publicado no *Diário de Lisboa*, 21 de Dezembro (1976), p. 8

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar disponível em:

http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa

No entender de Pedro Vieira de Almeida a Exposição sobre o Património Arquitectónico Europeu, seria o momento oportuno para “repensar um pouco sobre os problemas do património arquitectónico português, e sobre o destino sombrio que se lhe adivinha, caso não sejam tomadas a curto prazo decisões operacionais, sobre a sua inventariação, documentação, análise crítica e eficaz enquadramento”. O autor considera que o tratamento do património constitui-se de um conjunto de casos particulares que exigem “uma abordagem crítica específica, até porque os valores patrimoniais não existem em si próprios, mas sim em relação física, funcional e estrutural com outros elementos que lhes servem de quadro de referência”⁵⁷, e propõe a constituição de um grupo de trabalho, pluridisciplinar que proceda à análise, interpretação e divulgação do património, no sentido da sua preservação, atenta “aos significados possíveis do património hoje, portanto da nossa situação social e cultural, em detrimento de uma visão mais sociológica, historicista e/ou classificadora”⁵⁸.

⁵⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitectónico português (I)”, *Diário de Lisboa*, 26/01 (1977), p. 3

⁵⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitectónico português (II)”, *Diário de Lisboa*, 27/01 (1977), p. 3

Continue on pag. 4

informação e documentação gerais”⁵⁹. No final, Pedro Vieira de Almeida aponta dois aspetos que considera ser importantes, tais como a pluridisciplinaridade do organismo a ser desenvolvido para a preservação do património arquitetónico tendo a capacidade de dialogar com os diferentes setores intervenientes, e a necessária “definição ágil e evolutiva do que é, ou melhor do que *pode ir sendo* o património arquitetónico”⁶⁰.

Anos 80 e 90: o pós-modernismo

Na década de 80, como refere Nuno Grande, “na cultura arquitetónica e urbanística [...] a crítica ao Movimento Moderno e ao Planeamento Funcionalista – acesa, pelo menos, desde os anos 60 -, acantonou-se em diversas «fações», circunstância que acabaria por marcar o carácter polémico e polissémico do que passamos a designar, então, por «Pós-modernismo»”⁶¹.

No âmbito do urbanismo, a década de 80 é marcada pelas orientações debatidas desde os anos 70, como a “defesa do protagonismo da cidade existente ou «histórica» - por oposição à *tabula rasa* da Carta de Atenas -, mas também, o alargamento do conceito de “urbano” à escala e ao âmbito do território e da paisagem [...], a superação da divisão funcionalista entre arquitetura e urbanismo”⁶². A pertinência do debate em torno da Cidade, num período de transformação política, económica e social, leva à divulgação em 1980 na revista *Arquitetura*, o plano urbanização de Telheiras⁶³, desenvolvido por Pedro Vieira de Almeida no início de 1975, com os instrumentos de atuação, que o autor define como “sistema de notação espacial”.

Nesse ano, recupera-se o tema do Plano Morfológico e Cérceas da Avenida da Liberdade, na revista *Arquitetura*⁶⁴, num artigo onde Pedro Vieira de Almeida apresenta as intenções e os critérios subjacentes à proposta de intervenção na Avenida da Liberdade, que o autor coordenou entre 1970 e 1974. Como refere José Lamas, no texto introdutório, a apresentação do Plano da Avenida, proposto por Pedro Vieira de Almeida vem propor a reflexão sobre a função dos planos, entendendo que o “Plano Morfológico e Cérceas da Av. da Liberdade” constitui “o único estudo de qualidade a tentar conduzir a evolução de uma importante área das «Avenidas» de Lisboa”⁶⁵.

⁵⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitetónico português (II)”, *Diário de Lisboa*, 27/01 (1977), p.3

⁶⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitetónico português (II)”, *Diário de Lisboa*, 27/01 (1977), p.3

⁶¹ GRANDE, Nuno – “Anos 80: (Re/Des)construindo a Modernidade”. In RODRIGUES, José Manuel (coord.) – **Teoria e Crítica de Arquitetura – Século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010, p. 745.

⁶² GRANDE, Nuno – “Anos 80: (Re/Des)construindo a Modernidade”. In RODRIGUES, José Manuel (coord.) – **Teoria e Crítica de Arquitetura – Século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010, p. 745.

⁶³ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Sistema de notação espacial”. *Arquitetura*, 137 (1980), p. 53, e ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Telheiras Norte 1”, *Arquitetura*, 137 (1980), p. 66.

⁶⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Avenida da Liberdade. Plano Morfológico e Cérceas”. *Arquitetura*, 139 (1980), pp. 60-63.

⁶⁵ LAMAS, José – “Para que servem os Planos? (A propósito do Plano Morfológico e de Cérceas da Av. da Liberdade)”. *Arquitetura*, 139 (1980), p.60.

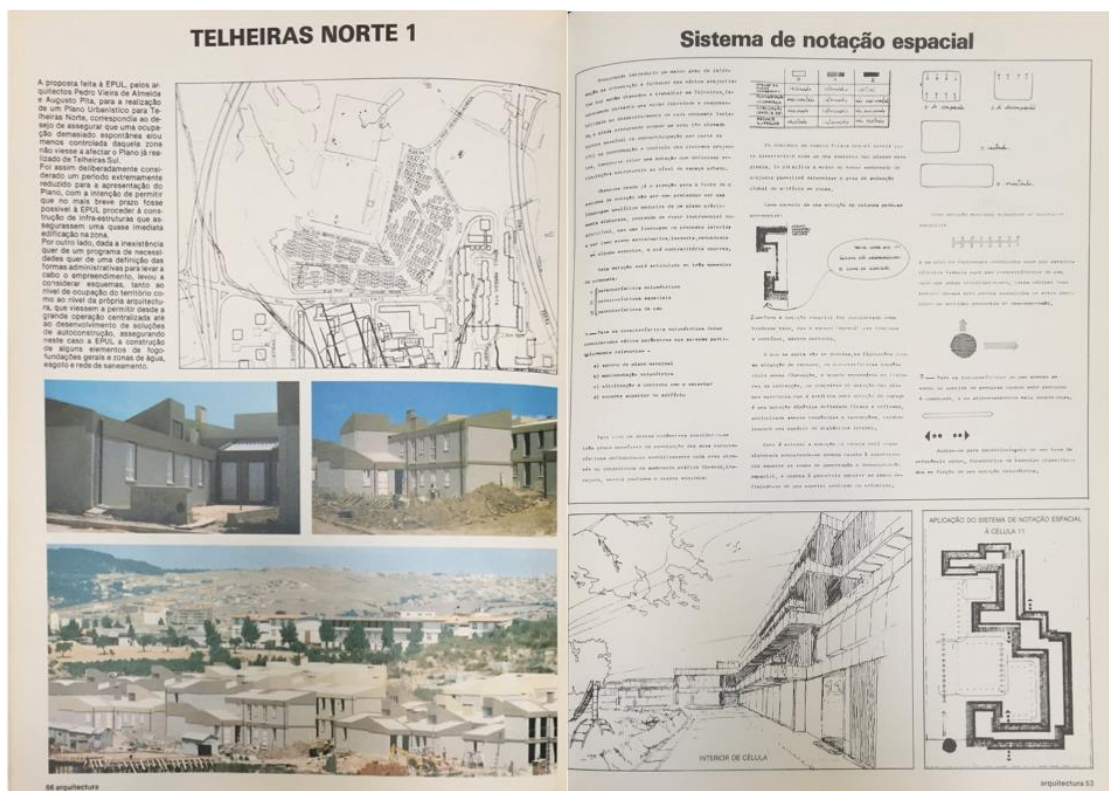


Figura 12 – Artigos “Telheiras Norte I” e “Sistema de notação espacial”, publicados na revista *Arquitetura*, 137 (1980), p. 66 e p.53.

©elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca da Ordem dos Arquitetos – OASRS.

O plano proposto por Pedro Vieira de Almeida para a Avenida da Liberdade pretendia ser um instrumento orientador da evolução da Avenida, não pretendendo estabelecer regras, mas sim delinear critérios que preservassem as características e o património da Avenida. Mais tarde, em 1990, Pedro Vieira de Almeida, apresenta a coluna “Entreténs de Arquitetura”, no *Diário de Lisboa*, formada por seis artigos sobre Plano da Avenida, que segundo o autor surge da necessidade de “levantar alguns problemas de carácter mais genérico, [...] como forma de enquadramento e caracterização global daquilo que um plano pode ser como instrumento de intervenção”⁶⁶. Neste contexto, Pedro Vieira de Almeida apresenta uma interpretação crítica das noções teóricas que estruturam o Plano, considerando que o Plano da Avenida de 70 “se define não como um *Projeto* mas como um *Plano* [...] que se organiza como um *Plano-imagem* [...] que o Plano da Avenida se enquadra numa particular atitude e estrutura de planeamento” que o autor designa de *Planeamento-Pobre*⁶⁷.

No entender de Pedro Vieira de Almeida, *Projeto e Plano* enquanto conceitos operativos distinguem-se “no grau de previsibilidade formal da sua concretização”, isto é, “se um Projeto envolve uma concretização fechada, pré-definida, um Plano, pelo contrário, implica uma concretização aberta, num jogo maleável de alternativas

⁶⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Plano da Avenida”, *Diário de Lisboa*, 18/9 (1990), p. 7.

⁶⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Plano, Plano-imagem, Planeamento Pobre”, *Diário de Lisboa*, 12/10 (1990), p. 7.

possíveis”, e nesse sentido “um Projeto *cumpra-se*, um Plano *gere-se*”⁶⁸. Assim, o Plano da Avenida assume-se, por um lado como *plano*, admitindo “soluções diferentes dos diferentes projetistas, ainda que certamente dentro de uma disciplina global, que se pretendia suficientemente maleável e aberta”, por outro como *Plano-Imagem* delineando um “horizonte formal de referência, concreto e explícito [...] O *Plano-imagem* entende assim fundamental assumir, de maneira explícita, valores de Imagem como parâmetro de referência operativa. A Forma (o projeto) *concretiza-se*, a *Imagem* (o plano) *gere-se*”⁶⁹, sendo a partir desta compreensão que Pedro Vieira de Almeida define *Planeamento-Pobre*.



Figura 13 – Artigo “Avenida da Liberdade. O Plano Morfológico e Cérceas”, publicado na revista *Arquitetura*, 139 (1980), p. 61.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca da Ordem dos Arquitetos – OASRS.

No panorama da cultura arquitetónica dos anos 80, o quadro “polissémico” do designado *pós-modernismo*, define-se por um lado numa posição “reativa” que “recusa o legado modernista” determinando um novo tipo “classicismo”; por outro numa conceção “resistente” de continuidade do processo moderno iniciado na década de 60, de uma arquitetura orgânica e contextualizada, que vem a designar-se por “regionalismo crítico”; e por último o “desconstrutivismo” que “procurou «desconstruir» a modernidade, recusando quer a via «classicista», quer a via «contextualista»”⁷⁰, que definem o panorama do designado “pós-modernismo”.

⁶⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Plano, Plano-imagem, Planeamento Pobre”, *Diário de Lisboa*, 12/10 (1990), p. 7.

⁶⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Plano, Plano-imagem, Planeamento Pobre”, *Diário de Lisboa* 12/10 (1990), p. 7.

⁷⁰ GRANDE, Nuno – “Anos 80: (Re/Des)construindo a Modernidade”. In RODRIGUES, José Manuel

Neste contexto, o ano 1983 vai ser “sintomático” das polaridades e tensões culturais na sociedade portuguesa e também na arquitetura. Nesse ano, é inaugurado o Centro de Arte Moderna – CAM, nos jardins Fundação Calouste Gulbenkian que, desde 1980 a sua construção suscitou polémica na opinião pública, e sobre o qual Pedro Vieira de Almeida expõe algumas questões em dois artigos, com o título “O Centro do Arte Moderna – um problema mal posto”, publicados no *Diário de Lisboa*, e por ocasião da inauguração, a 20 de Julho, estabelece a análise crítica do edifício, na Revista *Colóquio Artes*⁷¹.

Em 1983, realiza-se também a *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura*, proposta pelo Conselho da Europa. A Exposição desdobrava-se em 5 núcleos apresentados em edifícios históricos de Lisboa: Convento da Madre de Deus, Casa dos Bicos, Museu de Arte Antiga, Torre de Belém e Mosteiro dos Jerónimos. No global, Pedro Vieira de Almeida, numa série de artigos publicados no *Diário de Lisboa*, intitulados “Visitar a XVII”⁷², considera que a variedade de soluções e a falta de coerência do todo, revelava as fragilidades teórico-críticas do meio arquitetónico nacional no entendimento e consciente capacidade de intervir no património arquitetónico.



Figura 14 - Página do artigo “Visitar a XVII”, *Diário de Lisboa*, 20 de Julho de 1983, p. 5 e página do artigo “A «Casa dos Bicos»”, *Diário de Lisboa*, 4 de Agosto de 1983, p. 2.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar disponível em: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/

(coord.) – **Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010, p. 745.

⁷¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de – Centro de Arte Moderna Gulbenkian”. *Colóquio Artes*, 57 (1983), pp. 5-11.

⁷² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Visitar a XVII”. *Diário de Lisboa*, 20/7 (1983), p.2; “A «Madre de Deus»”, *Diário de Lisboa*, 28/07 (1983), pp. 5-6; “A «Casa dos Bicos»”, *Diário de Lisboa*, 4/8 (1983), p.2; “Museu das Janelas Verdes”, *Diário de Lisboa*, 11/8 (1983), p.5; “A Torre de Belém”, *Diário de Lisboa*, 17/8 (1983), p.5; “Mosteiro dos Jerónimos”, *Diário de Lisboa*, 23/8 (1983), p.5; “Visitar a XVII: Classificação 11,4 (sofrível)”, *Diário de Lisboa*, 1/9 (1983), p. 5 e p.20.

Na análise Pedro Vieira de Almeida estabelece classificações a cada núcleo, destacando a intervenção da Casa dos Bicos como o mais controverso na época, e ao qual classifica com 6,4, medíocre. Apesar de enaltecer a proposta de recuperar a Casa dos Bicos “dando-lhe uma presença urbana significativa e renovada”, o resultado é “um exercício de estilo nem muito conseguido, de um exercício de «design» que parece resultar bastante incoerente, um exercício arquitetónico claramente desarticulado”. Sobre a Casa dos Bicos e citando R. Arnheim, o autor revela desde logo a sua leitura: “mas uma coisa é recolher sugestões de características expressivas onde quer que elas se possam encontrar e traduzi-las em novas versões de ordem, e outra, engolir a vulgaridade e desordem de um comercialismo estéril e pretender que o ruído significa vitalidade e o caos complexidade”⁷³. Como refere Paulo Pereira, a intervenção na Casa dos Bicos, “instalada a polémica, a mesma transitou depois do contexto patrimonialista para o quadro da criação arquitetónica em geral. E pode-se dizer que foi a partir deste objeto e desta intervenção que se inaugurou em Portugal o debate [...] acerca do «pós-modernismo» na arquitetura”⁷⁴.

Em contraponto com a vertente historicista da XVII Exposição, realiza-se no mesmo ano, a exposição *Depois do Modernismo* na Sociedade de Belas-Artes de Lisboa, evento que pretendia debater no meio artístico português, desde as artes plásticas, música, dança e arquitetura, “até onde a «modernidade» esgotou, ou não a sua energia avassaladora e se resume hoje a um conceito vazio de conteúdo, pronto a ser utilizado para significar tudo e nada; saber se em Portugal têm lugar formas de expressão artística que possam integrar a amplitude e ambiguidade de uma noção como é a de pós-modernidade [...]”⁷⁵. O evento vem gerar polémica, nomeadamente pela reação dos arquitetos do Porto, que marcaram a sua participação com um manifesto, no qual rejeitam as premissas da exposição, e estabelecendo divergência das opções arquitetónicas entre a Escola do Porto e a Escola de Lisboa. Apesar da relevância da exposição *Depois do Modernismo* para a historiografia da arquitetura em Portugal do último quartel do século XX, não surge nenhuma referência a esta na produção teórico-crítica de Pedro Vieira de Almeida publicada na imprensa.

Um Arquivo de Desenhos de Arquitectura

O ano de 1983, introduz no quadro arquitetónico nacional o debate da *post-modernidade*, e a necessidade de compreender criticamente a História da Arquitetura Moderna em Portugal. Em 1984, Pedro Vieira de Almeida defende a necessidade da criação de um Arquivo de Desenhos de Arquitetura, que considera fundamental na “elaboração de estudos monográficos, estudos que paralelamente a sucessivas tentativas de explicação globalizadora dêem corpo a uma verdadeira história da arquitetura”. No entender de Pedro Vieira de Almeida, além da documentação pertencente aos arquivos camarários e pessoais, há também que ter em consideração os projetos que, por

⁷³ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A «Casa dos Bicos»”, *Diário de Lisboa*, 4/08 (1983), p. 2

⁷⁴ PEREIRA, Paulo – “(Re)trabalhar o Passado”. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (org.) – **Arquitetura do Século XX – Portugal**. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, p.102.

⁷⁵ SERPA, Luís et al – **Depois do Modernismo**. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1983, p. 10. Citado por GOMES, Luís – **A Representação | Apresentação da Arquitetura: A presença das maquetas nas exposições de arquitetura em Portugal nas últimas décadas**. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2015. Tese de Doutoramento, p. 130.

inúmeras razões, não foram construídos, considerando que a História da Arquitetura Moderna em Portugal pode “revelar-se fundamentalmente como uma história de uma arquitetura fantasma constituindo-se entre nós como uma espécie de história paralela ou de anti-história da arquitetura”, e que resulta da reunião de “projetos não realizados ou mesmo não realizáveis, mas organizando-se com uma estrutura e uma coerência próprias, na evolução que os múltiplos contactos profissionais entre os arquitetos e a informação veiculada em conversas informais pouco a pouco construíam”⁷⁶.

A criação de um arquivo de arquitetura constituía um passo fundamental para a necessária e urgente construção de uma história da arquitetura moderna, que Pedro Vieira de Almeida considera iniciar-se em 1900, por ocasião da Exposição Internacional de Paris, nomeadamente no concurso para o Pavilhão de Portugal, “ponto determinante na tomada de consciência das coordenadas tendenciais do pensamento dualista que caracterizou, a arquitetura portuguesa no começo do século, e que a vai caracterizar ao longo do tempo, de então para cá”, tendência dualista marcada pela proposta de Raul Lino de carácter culturalista, e a proposta, vencedora, de Ventura Terra de influência francesa da *beaux-arts*. Assim, interessava a Pedro Vieira de Almeida compreender se estes dois projetos se podiam “considerar como paradigmas das duas linhas filogenéticas presentes na arquitetura portuguesa”, ou seja, “no quadro de um modelo interpretativo que os tome como marco de referência, que os diversos aspetos da evolução da arquitetura moderna se explicam, possibilitando aí o lançamento das sementes de uma história crítica da arquitetura”⁷⁷.



Figura 15 – Artigos “Um arquivo adiado” e “Registo e periodização na arquitetura moderna”, publicados no *Diário de Lisboa*, de 14 e 27 de Novembro (1984), p. 3.

© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar disponível em: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/

⁷⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Um arquivo adiado”, *Diário de Lisboa*, 14/11 (1984), p. 3.

⁷⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Registo e periodização na arquitetura moderna”, *Diário de Lisboa*, 27/11 (1984), p. 3.

Em 1991, publica na revista *Colóquio Artes*, o artigo “Uma história de futuro”⁷⁸, entendendo o autor de “uma leitura que se pretenda criticamente coerente da evolução da arquitetura moderna em Portugal, deve cobrir com igual critério todo o seu percurso, procurando testar-se nas algo contraditórias décadas de 1960, 70 e 80, que rematam e conferem a consistência possível ao modelo interpretativo em que se aposte na leitura das décadas anteriores”. Desse modo, a “história de futuro”, que Pedro Vieira de Almeida procura perspetivar, “pode partir de um quadro geral em que [...] se pondere o reconhecimento da inconsistência do chamado pós-modernismo português, marcadamente lisboeta, teoricamente mal equacionado, criticamente incerto, autocontraditório, sintaticamente menor”⁷⁹. No contexto arquitetónico nacional, o autor considera que o “declarado conflito pós-modernismo/modernismo é [...] crítica e historicamente insignificante da revisão dos valores que pretenderia constituir” e afirma que no pós-modernismo “se confirmam os mesmos parâmetros que enquadram todo o modernismo como atitude”⁸⁰. Assim, Pedro Vieira de Almeida, destaca o que designa de Grupo de Macau, nomeadamente Manuel Vicente, que no entender do autor “melhor terá absorvido a experiência de Macau e por isso um dos que melhor poderá dela dar testemunho, na formulação de novos horizontes para a arquitetura portuguesa. [...] há que contar com a sua influência como um dos parâmetros, uma das linhas-guia, e das mais brilhantes, do caldo de cultura em que se envolverá até ao ano 2000, e talvez depois, a arquitetura portuguesa”⁸¹.



Figura 16 – Artigo “Uma História do Futuro”, publicado na revista *Colóquio Artes*, 89 (1991), p. 14.
© elaborado por Margarida Marino a partir do exemplar da Biblioteca da Ordem dos Arquitetos – OASRS.

⁷⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Uma História do Futuro”. *Colóquio Artes*, 89 (1991), pp. 14-19

⁷⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Uma História do Futuro”. *Colóquio Artes*, 89 (1991), p. 14.

⁸⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Uma História do Futuro”. *Colóquio Artes*, 89 (1991), p. 15.

⁸¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Uma História do Futuro”. *Colóquio Artes*, 89 (1991), p. 19.

Na análise da História da Arquitetura Moderna em Portugal, Pedro Vieira de Almeida estabelece a revisão crítica da história “ortodoxa” do movimento moderno, nomeadamente do período “duro” da arquitetura no Estado Novo, apresentada no artigo “A noção de «passado» na arquitetura das décadas difíceis” publicado na revista *Ressegna*, em 1994, e que se insere no tema que o autor desenvolve na sua Tese de Doutoramento, apresentada em 1998. Na revisão da história da arquitetura moderna em Portugal, um vetor é constante ao longo do século, o vínculo permanente entre “modernidade” e “tradição” na arquitetura portuguesa, e que no plano crítico a tensão/comprometimento entre as duas vertentes determina a conceção de “modernidade” e “post-modernidade”.

Considerações finais

Os artigos de Pedro Vieira de Almeida publicados nos periódicos, na imprensa e nas revistas da especialidade, testemunham os debates no contexto arquitetónico num período de grandes transformações políticas, económicas, sociais e culturais, e que se refletem no desenvolvimento da Arquitetura em Portugal.

A produção teórico-crítica do autor nas décadas de 60 e 70, insere-se no contexto de questionamento das orientações racionalistas do Movimento Moderno, e da procura de adesão da arquitetura à realidade. No plano teórico, o *Ensaio sobre o espaço da arquitetura*, publicado praticamente na íntegra na revista *Arquitectura* (1963), é seminal no conjunto da obra do autor, e ponto de partida da reflexão *espacial* que desenvolve em torno do *espaço-perdido*, no *Jornal Letras e Artes*, como também no âmbito da sociologia em arquitetura, nomeadamente a investigação centrada nas influências das características espaciais na arquitectura, e ao qual deve ser atribuído um valor patrimonial. No plano crítico, desenvolve as primeiras abordagens ao discurso e ao papel da crítica para o conhecimento da Arquitetura, à função operativa na prática de projecto e consequente a sua relação no processo de evolução da arquitetura moderna.

Em meados dos anos 70, as questões relacionadas com o património adquirem relevância, sendo a intervenção polémica na Casa do Bicos, por ocasião da XVII Exposição de Arte e Ciência, em 1983, que inicia debate dos historicismos, e consequentemente assinala o pós-modernismo na arquitetura em Portugal.

Considera o arquitecto que o espólio gráfico dos arquitetos reflete o processo de criação e o pensamento teórico que estrutura a obra arquitetónica, construída ou não, estabelecendo-se como contributo fundamental para a compreensão e construção da História da Arquitetura Moderna Portuguesa e para a cultura arquitetónica nacional, levando-o a propor a criação de um arquivo de desenhos arquitetura com a responsabilidade de reunir, tratar e conservar os desenhos dos arquitetos mais significativos para a arquitetura em Portugal no século XX.

No contexto de debate em torno do pós-modernismo, Pedro Vieira de Almeida inicia a revisão da História da Arquitetura Moderna em Portugal, numa análise necessária num contexto de indefinição de uma estrutura crítica, e teórica, na arquitetura portuguesa.

Bibliografia

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

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

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Espaço-Perdido – proposta para a sua revalorização crítica”, **Jornal Letras e Artes** de 27/01, 17/02, 26/05 e 4/08 (1965), p. 10 e 14; pp. 8-9; pp. 8-10; pp. 8-10.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Estrutura Crítica – condição base de criação”, **Jornal Letras e Artes** de 12/01 (1966), p. 5.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Un analisis de la obra de Siza Vieira”, **Hogar y Arquitectura**, 68 (1967), pp. 72-76.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Uma análise da obra de Siza Vieira”, **Arquitectura**, 96 (1967), pp. 64-67.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A Técnica da Avestruz e dois princípios de indeterminação crítica”, **O Comércio do Porto**, 25/07 e 08/08 (1967), pp.11-12 e p.13.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Critério de planeamento de equipamentos sociais”, **Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência**, 13 (1969), pp. 7-38.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Notas sobre problemas da habitação”, **Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência**, 15 (1969), pp. 122-129.

ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Conceitos provisórios acerca da habitação”. *Seara Nova*, 1486 (1969), pp. 266-268.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Nova contribuição para a criação de uma grelha integrada de equipamentos sociais”, **Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência**, 16 (1969), pp. 26-51.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, **A Capital**, Suplemento Literatura & Arte, 19/11 (1969), p. 4.

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

ALMEIDA, Pedro Vieira de - “Hipótese de interpretação do fenómeno de aculturação urbana”, **Informação Social: Boletim do Ministério da Saúde e Assistência**, 20 (1970), pp. 57-67.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitectónico europeu”, **Diário de Lisboa**, 21/12 (1976), p. 8.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitectónico português (I)”, **Diário de Lisboa**, 26/01 (1977), p. 3.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O património arquitectónico português (II)”, **Diário de Lisboa**, 27/01 (1977), p. 3.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Quatro ações como arquitecto”. **Arquitectura**, 133 (1979), [entrevista realizada por J. M. Fernandes e Nuno Coutinho], p. 11.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Sistema de notação espacial”. **Arquitectura**, 137 (1980), p. 53.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Telheiras Norte 1”, **Arquitectura**, 137 (1980), p. 66.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Avenida da Liberdade. Plano Morfológico e Cérceas”. **Arquitectura**, 139 (1980), pp. 60-63.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Visitar a XVII”. **Diário de Lisboa**, 20/7 (1983), p.2.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A «Madre de Deus»”, **Diário de Lisboa**, 28/07 (1983), pp. 5-6.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A «Casa dos Bicos»”, **Diário de Lisboa**, 4/8 (1983), p.2.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Museu das Janelas Verdes”, **Diário de Lisboa**, 11/8 (1983), p.5.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A Torre de Belém”, **Diário de Lisboa**, 17/8 (1983), p.5.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Mosteiro dos Jerónimos”, **Diário de Lisboa**, 23/8 (1983), p.5.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Visitar a XVII: Classificação 11,4 (sofrível)”, **Diário de Lisboa**, 1/9 (1983), p. 5. e p.20.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Um arquivo adiado”, **Diário de Lisboa**, 14/11 (1984), p. 3.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Registo e periodização na arquitectura moderna”, **Diário de Lisboa**, 27/11 (1984), p. 3.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O Plano da Avenida”, **Diário de Lisboa**, 18 /9 (1990), p. 7.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Plano, Plano-imagem, Planeamento Pobre”, **Diário de Lisboa**, 12/10 (1990), p. 7.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Uma História do Futuro”. **Colóquio Artes**, 89 (1991), pp. 14-19

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

Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural. UNESCO, Paris, 1972.

Carta Europeia do Património Arquitetónico. Amesterdão, Outubro de 1975.

Disponível em:

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CARTAEUROPEIADOPATRIMONIOARQUITECTONICO.pdf>

CHASTEL, André - Où sont les archives de l'architecture moderne ?, **Revue de l'art** n° 29, 1975, p. 9-15.

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

DAL CO, Francesco - Teoria, parola cava?, **Casabella**. N° 666, 1999, p. 32.

GOMES, Luís – **A Representação | Apresentação da Arquitetura: A presença das maquetas nas exposições de arquitetura em Portugal nas últimas décadas.** Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2015, Tese de Doutoramento.

GRANDE, Nuno – “Anos 80: (Re/Des)construindo a Modernidade”. In RODRIGUES, José Manuel (coord.) – **Teoria e Crítica de Arquitetura – Século XX.** Lisboa: Caleidoscópio, 2010, pp. 745-749.

KAHN, Louis – “Estrutura e Forma”. **Arquitetura**, 74 (1962), [trad. Pedro Vieira de Almeida], p. 24-29.

JANNIÈRE, Hélène – La critique architecturale, objet de recherche, in, **Cahiers de la recherche architecturale et urbaine.** N° 24/25, 2009, p. 121-140.

LAMAS, José – “Para que servem os Planos? (A propósito do Plano Morfológico e de Cérceas da Av. da Liberdade)”. **Arquitetura**, 139 (1980), p.60.

MARINO, Margarida; ANDRÉ, Paula – “O valor patrimonial do «Ensaio sobre o Espaço da/em Arquitetura» (1963) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011)”. In ANDRÉ, Paula, ed. lit. **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. IV Seminário Investigação, Ensino, Difusão.** Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL; ISCTE-IUL, 2018, pp. 56-76.

MARTÍN-HERNÁNDEZ, Manuel J. - Vers une théorie et une critique de

l'architecture, **Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine**, 24/25 | 2009, p. 99-112.

MONTANER, Josep Maria – **Arquitectura y Critica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

PEREIRA, Paulo – “(Re)trabalhar o Passado”. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (org.) – **Arquitectura do Século XX – Portugal**. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, p.102.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto -The Case for Hermeneutics as Architectural Discourse, in, Halina Dunin-Woyseth; Kaj Noschis, ed. lit.- **Architecture and Teaching. Epistemological Foundations**. Lausanne: EAAE, Comportements, 1998.

PORTAS, Nuno – “A responsabilidade da novíssima geração no Movimento Moderno”. *Arquitectura*, 66 (1959), pp.13-14.

TOSTÕES, Ana – **A Idade Maior. Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa**. Porto: FAUP, 2015.

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

RIEGL, Aloïs – **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: Visor, 1987 (1903).

SOLA-MORALES, Ignasi de – **Diferencias. Topografia de la Arquitectura Contemporânea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Comunicação e difusão da arquitetura: As revistas de arquitetura do início do século XX em Portugal

Patrícia Salomé Faustino

CHAM-SLHI, FCSH - Universidade Nova de Lisboa
patriciafaustino@fcsb.unl.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 de um projeto de tese de doutoramento, que resulta do estudo da revista *A Construção Moderna* desenvolvido no âmbito do programa Revistas de Ideias e Cultura (RIC). Pretende-se, com o projeto de tese, compreender como se comunicava e divulgava a arquitetura no início do séc. XX, em Portugal, pelo que nos propomos a desenvolver uma metodologia que será aplicada às primeiras três revistas dedicadas à arquitetura a serem publicadas em Portugal. Seleciona-se para esta investigação a revista *A Construção Moderna* por se tratar da primeira revista dedicada à arquitetura e aos temas da construção a ser publicada em Portugal, entre 1900 e 1919, e também por ser aquela sobre a qual existe maior conhecimento. No presente artigo será brevemente apresentado o contexto da investigação e a revista *A Construção Moderna*, para a qual será feito o enquadramento no estado da arte, bem como uma breve descrição. Serão dados a conhecer os métodos desenhados e aplicados na análise de casos de estudo que procurem compreender como se comunicava a arquitetura no início do século XX, em Portugal.

Palavras-chave

A Construção Moderna, século XX, revistas de arquitetura, divulgação, arquitetura portuguesa

Introdução

O século XX foi caracterizado pela descoberta de novos materiais e pela sua experimentação na construção. A par do desenvolvimento industrial, social e económico, surgem novas possibilidades de construção, impulsionando o aparecimento de novas técnicas construtivas. Surgem também novas preocupações de saneamento e salubridade, e ainda novas tipologias arquitetónicas. Numa época de elevado desenvolvimento técnico, a divulgação e acesso ao conhecimento foi possível através do contributo da imprensa de especialidade. O aparecimento das revistas técnicas de arquitetura e construção marcou o início das publicações periódicas do século XX. A primeira a ser publicada em Portugal foi a revista *A Construção Moderna*, pelo que este será o ponto de partida para o nosso estudo.

Este tema de investigação, desenvolvido como projeto de doutoramento, surge no âmbito da participação no projeto RIC – Revistas de Ideias e Culturas¹, onde se concretizou a elaboração e registo dos analíticos de todos os artigos publicados na revista *A Construção Moderna*². Este trabalho permitiu o acesso à coleção integral da revista e a leitura de todos os seus artigos, o que possibilitou um conhecimento detalhado e aprofundado sobre esta publicação.

Este artigo abordará a revista *A Construção Moderna* (1900-1919), a primeira a ser estudada no âmbito da investigação de doutoramento onde serão igualmente estudadas as duas revistas de arquitetura que surgiram posteriormente em Portugal, entre os anos de 1908 e 1935: *A Architectura Portuguesa* (1908-1934, 1ª e 2ª série) e *Arquitectura* (1927-1935). As balizas temporais, além de serem definidas pelo início e fim da publicação deste conjunto de revistas, refletem também um período histórico pautado por eventos marcantes que poderão ter influenciado as publicações: a mudança de século; as mudanças políticas associadas à queda da Monarquia e implantação da República 1910; e o início da ditadura militar 1926-1933. O estudo destes periódicos permitirá reunir um conjunto de informação indispensável para a definição de metodologias de intervenção no património edificado no século XX³. As revistas são um meio de informação com capacidade de definir novas correntes artísticas, divulgar temáticas e conceitos. A comunicação através deste meio, além do seu conteúdo escrito, assenta nos seus conteúdos gráficos, tornando-as mais atrativas⁴.

As revistas técnicas, por exemplo, foram palco de opiniões de diversos autores. Lançaram e eternizaram correntes artísticas e de opinião, divulgaram avanços técnicos e materiais construtivos, geraram debate e introduziram autores e tipologias. Assim “facilmente se conclui que estas publicações constituem fonte primeira da história

¹ Projeto disponível para consulta em: <http://ric.slhi.pt/>

² A elaboração e registo dos descritivos teve por base a leitura e análise das peças publicadas, com abertura de analítico e preenchimento de informação base para cada peça.

³ ANDRADE, Luís Crespo de - Magazines, communities and Knowledge. In **Actas Congress Web of Knowledge**. ALBUQUERQUE, Sara [et al.] (eds.). Évora: Universidade de Évora, 2018, p.72.

⁴ ANDRADE, Luís - Pensamento e actualidade. As revistas no século XX. In ANDRADE, Luís (coord.) – **Cultura. Revistas de História e Teoria das Ideias**. Lisboa: Centro de História da Cultura da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa / Edições Húmus, 2009. Vol. n.º26 (II série) (2009), p. 19-49.

cultural e política portuguesa contemporânea. (...) É mesmo razoável dizer-se que o seu conteúdo daria, só por si, o quadro geral dessa história (...).”⁵.

Na imprensa técnica dedicada à construção, a comunicação era feita maioritariamente através de texto e de imagens, como: gravuras, desenhos e, mais tarde, fotografia. A evolução das formas de comunicar também é visível nos periódicos de arquitetura. Primeiro através do texto e do desenho de arquitetura, sendo o desenho uma forma privilegiada de comunicação (Figura 1), e mais tarde, com o avanço tecnológico, através da fotografia (Figura 2). As revistas técnicas, como meio de comunicação, têm uma função pedagógica, através da comunicação de práticas e técnicas, e através da divulgação da opinião e conhecimento, sendo um motor para o desenvolvimento cultural.

“Assim, a imprensa de arquitectura contribuiu para reforçar o debate e divulgar novas orientações técnicas e expressões artísticas junto da sociedade e dos profissionais ligados à construção.”⁶

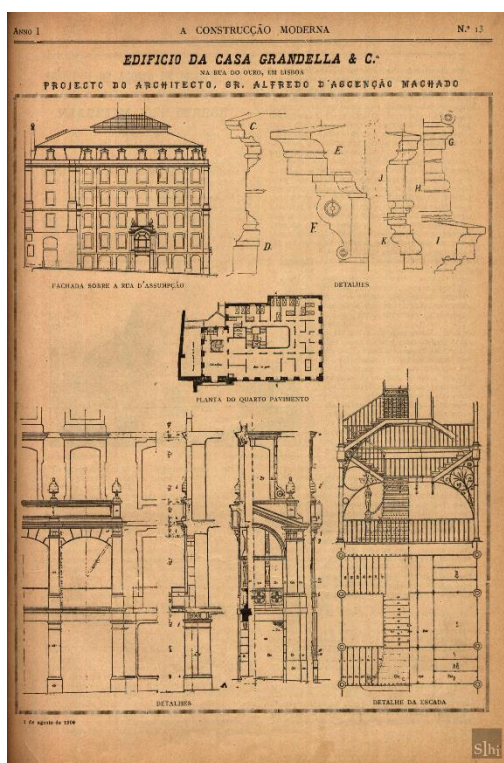


Figura 1 – Capa da revista *A Construção Moderna*, N.º13, agosto de 1900. Disponível em: http://ric.slhi.pt/A_Construcao_Moderna/revista

⁵ ANDRADE, Luís – Introdução. Quatro notas breves. In REIS, António [et. al] – **Revistas Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo**. Lisboa: Livros Horizonte, 2003 p. 11-18.

⁶ BRANCAS, António - A prática social do arquiteto na habitação económica da década de 1920 e a sua divulgação n'A Achitectura Portuguesa. Évora: Universidade de Évora, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, p. 76.

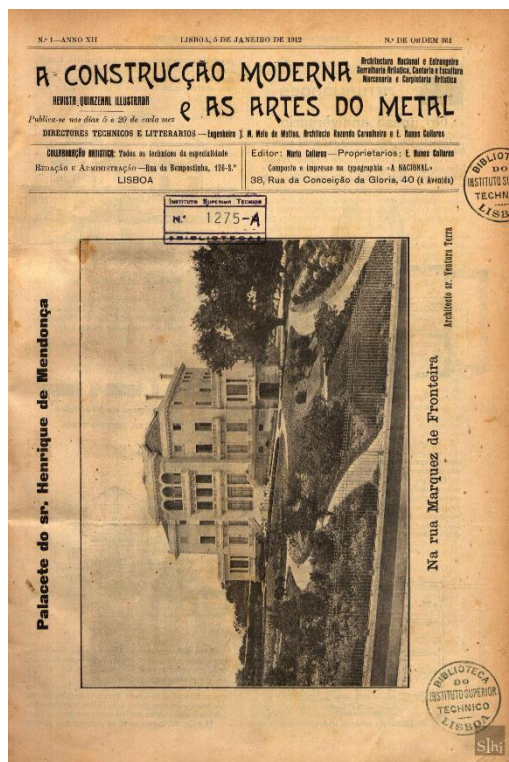


Figura 2 – Capa da revista *A Construção Moderna*, N.º361, janeiro 1912. Disponível em: http://ric.slihi.pt/A_Construcao_Moderna/revista

De acordo com Tengarrinha⁷, para analisar os conteúdos e a história dos periódicos, podemos agrupá-los segundo: as suas afinidades, o seu âmbito geográfico, as relações com poderes públicos e religiosos, orientação, matéria, periodicidade e género. Deste modo, é possível conhecê-los de forma aprofundada, às suas publicações, linhas de pensamento e intenções. Tengarrinha (1965) define ainda “coordenadas fundamentais” para o estudo da imprensa como, por exemplo, quem é responsável pelos jornais, e quais os interesses políticos e económicos envolvidos. Além dos indicadores já mencionados, Tengarrinha⁸ defende que é necessário, para compreender a evolução da imprensa, estudar aspetos específicos das publicações, como são exemplo: a constituição da redação, a sua evolução técnica, o anonimato ou assinatura dos artigos publicados; conhecer a relação entre jornal e leitor, e a participação dos leitores na revista; a direção, a sua influência no jornal e as suas relações com editores; a administração, a publicidade, entre outros fatores.

No âmbito do projeto de tese, e para realizar uma leitura comparativa das publicações de arquitetura, será feita uma análise qualitativa a partir da primeira revista dedicada às questões técnicas e estéticas da construção. Como objetivo futuro da investigação, esta análise será verificada e após validação, pretende-se a sua aplicação a todos os números das revistas selecionadas, por forma a testar a sua utilidade enquanto ferramenta de análise deste tipo de fonte histórica.

⁷ TENGARRINHA, José - *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

⁸ Ibid.

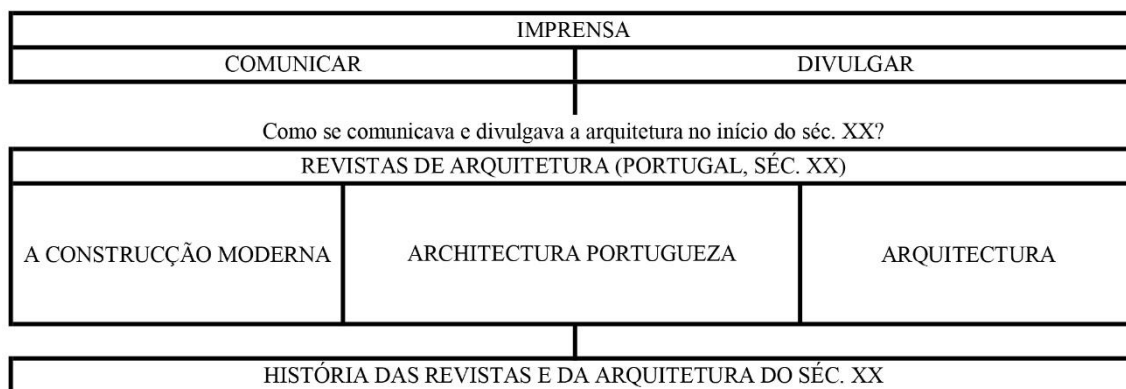


Tabela 1 – Quadro conceptual. Elaborado pelo autor.

Antes de partirmos para a análise da revista, será feita a necessária recolha bibliográfica, com especial enfoque na literatura sobre as revistas de arquitetura e construção em Portugal. A partir das referências às fontes da época nos casos de estudo desta investigação será também elaborado um enquadramento cronológico e geográfico internacional para permitir um entendimento do período cultural em estudo⁹. Através desta análise será possível verificar o estado da arte e identificar quais as revistas que se encontram por estudar. Será também feito o enquadramento conceptual (Tabela 1) da pergunta de investigação, onde serão explorados os conceitos de *comunicação* e de *divulgação*, bem como o respetivo enquadramento dos casos de estudo relacionando-os com os conceitos, por forma a responder à pergunta da investigação: como se comunicava e divulgava a arquitetura no início do século XX?

No presente artigo, serão analisadas as capas da revista *A Construção Moderna*, publicadas no primeiro ano (1900-1901), através da elaboração de uma grelha síntese que será confrontada com os dados existentes no site do projeto RIC.

Revistas de arquitetura

O início do século XX foi marcado pela Revolução Industrial (com tardias repercussões em Portugal) e consequente descoberta e experimentação de novos materiais, como o ferro, o betão e o vidro¹⁰. Estes materiais possibilitaram construções mais rápidas e económicas, impulsionando o aparecimento de novas técnicas construtivas e tipologias arquitetónicas^{11 12}. As experimentações construtivas nesta época permitiram inovações

⁹ Andrade, Luís Crespo de - Magazines, communities and Knowledge. In “Actas Congress Web of Knowledge”, Albuquerque, Sara; Ferreira, Teresa; Nunes, Maria de Fátima; Matos, Ana Cardoso de; Candeias, António (eds.). Évora: Universidade de Évora, 2018, p.72.

¹⁰ MARQUES, António Henrique de Oliveira - **História de Portugal**. Volume II. Lisboa: Palas Editores, 1978.

¹¹ RAMOS, Rui Jorge Garcia - **A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa. Mudanças e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX**. Porto: Universidade do Porto, 2004. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

¹² NUNES, Paulo Simões - A Cultura Architectónica em Portugal na dobra do século XIX: Sinais da influência estrangeira nas páginas d’A Construção Moderna (1900-1919). In **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2011.

estéticas e espaciais, como os efémeros tempos da Arte Nova e da *Art Déco*¹³, antecessoras do período modernista (anos 20/30) e do movimento moderno (anos 40/50)¹⁴.

Além dos novos materiais surge um novo sentido ético ligado à profissão do arquiteto¹⁵, surgem as escolas industriais e ganham influência os arquitetos que estudaram no estrangeiro e os professores estrangeiros que lecionam nas escolas recém-criadas (Pereira, 1975). A cidade de Lisboa é um dos palcos destes desenvolvimentos, como é exemplo o crescimento das Avenidas Novas, onde se implantaram as construções mais paradigmáticas desta época¹⁶.

Numa primeira análise ao estudo dos periódicos de arquitetura são incontornáveis as referências aos projetos *Arquitectura(s) de Papel*¹⁷ (2004-2009) e *O Lugar do discurso* (2013-2015)¹⁸. Estes projetos tiveram como principal objetivo o estudo das revistas de arquitetura, o primeiro com o foco na revista *A Construção Moderna* e o segundo com um espectro mais alargado, englobando as revistas de arquitetura existentes de 1900 a 2005. O projeto *O Lugar do discurso* teve como objetivo reunir numa base de dados toda a informação presente nas 28 revistas publicadas entre 1900 e 2005. Na plataforma que se propunham desenvolver, a informação podia ser consultada com base numa cronologia, com georreferenciação, no cruzamento com artigos publicados e ainda através da consulta simples e direta de um conjunto de analíticos¹⁹.

O livro *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade* de Marieta Dá Mesquita²⁰ reúne um conjunto de artigos nacionais e internacionais, em torno das publicações especializadas de arquitetura. Dá ainda a conhecer o resultado do projeto *Arquitectura(s) de Papel* através da publicação de artigos dedicados a temas publicados na revista *A Construção Moderna*. Estes artigos reúnem temas como: a influência estrangeira nas páginas da revista; a habitação e as casas de verão; interiores domésticos; projetos de hotéis; problemas de higiene e salubridade; construções

¹³ PEREIRA, Paulo - **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 1975.

¹⁴ TOSTÕES, Ana - **A Idade Maior. Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015.

¹⁵ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo - **Arquitectos Portugueses, 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)**. Porto: FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

¹⁶ SILVA, Maria Raquel Henriques da - **As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1985. Tese de Mestrado em História de Arte, Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

¹⁷ *Arquitectura(s) de Papel- Estudo Sistemático de Imagens e Projectos do início do século XX através da Construção Moderna*, um projeto desenvolvido com a coordenação de Marieta Dá Mesquita (FCT- POCI/AUR / 60756 /2004).

¹⁸ *The Site of Discourse*, um projeto desenvolvido com a coordenação de Margarida Acciaiuoli de Brito (FCT - PTDC/CPC-HÁ T/4894/2012). [Consult. 29 de junho 2020]. Disponível na internet: <<https://sitediscourse.org/>>

¹⁹ No entanto, esta plataforma não está disponível, desconhecendo-se se foi concretizada na sua totalidade, sendo apenas possível consultar um preview no site. Resultou ainda desta investigação a conferência internacional *The site of discourse. Thinking architecture through publication* (2015). [Consult. 29 de junho 2020]. Disponível na internet: <<https://sitediscourse.org/events/the-site-of-discourse/>>

²⁰ Mesquita, Marieta Dá - *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

hospitalares; leituras sobre monumentos históricos; e o papel do engenheiro José Maria Melo de Matos na revista.

Branças²¹, na sua dissertação de mestrado, contextualiza social, cultural e economicamente as revistas de arquitetura para compreender a sua importância como meio de divulgação do problema da habitação económica em Portugal, para a prática profissional. Através do desenvolvimento proveniente da industrialização e urbanização, surgiram novos grupos sociais, desde as classes mais pobres do proletariado à pequena burguesia²². O surgimento destas classes trouxe consigo a necessidade de dar resposta ao problema da falta de habitação e a oportunidade de construção de novas tipologias arquitetónicas: palacetes, prédios de rendimento e bairros económicos. A divulgação destas construções, estilos arquitetónicos, conteúdos críticos e a discussão de conceitos teve um lugar privilegiado nas páginas das revistas de arquitetura e construção.

“Os temas abordados nas publicações permitiram compreender o pensamento e as preocupações dos arquitectos sobre a habitação, bem como as motivações e valores para a sua solução, assumindo um papel pedagógico na construção de uma imagem moderna para o país.”²³

Na dissertação de mestrado, Reis²⁴ faz um enquadramento histórico da arquitetura e imprensa em Portugal, de 1974 a 1986. Apesar da diferença entre este período temporal e o da investigação aqui apresentada, este estudo mostra-se pertinente do ponto de vista do enquadramento histórico, social e cultural de Portugal face à imprensa de arquitetura, com as revistas *Arquitectura* e *Binário*.

A imprensa de especialidade de então permitiu o acesso ao conhecimento prático e técnico (Tengarrinha, 1965) impulsionando a construção em Portugal. Disto são testemunhas as revistas de arquitetura e construção do início do século XX. Este é um momento de mudança na arquitetura nacional. É neste período que surgem as primeiras revistas dedicadas especificamente à arquitetura, com o intuito de divulgar competências técnicas e científicas, e contribuir para a definição dos grupos profissionais ligados à construção²⁵.

A Construção Moderna

Ao longo dos seus 19 anos de existência, *A Construção Moderna* passa por momentos distintos, tanto quanto à definição do seu projeto editorial, orientação e conteúdo, como quanto à sua imagem gráfica. Podem distinguir-se três fases da revista: 1900-1906, o

²¹ Brancas, António. **A prática social do arquiteto na habitação económica da década de 1920 e a sua divulgação n' *Achitectura Portuguesa***. Évora: Universidade de Évora, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

²² Ibid.

²³ BRANCAS, António. **A prática social do arquiteto na habitação económica da década de 1920 e a sua divulgação n' *Achitectura Portuguesa***. Évora: Universidade de Évora, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, p.78.

²⁴ REIS, Sofia Borges - **74-86 *Arquitectura* em Portugal: Uma leitura a partir da Imprensa**. Coimbra: Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado no âmbito do curso de especialização em Arquitectura, Território e Memória do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia.

²⁵ MESQUITA, Marieta Dá - Publicações de *Arquitectura* entre a Monarquia e a Primeira República. **Jornal dos Arquitectos**. (2010) n.º241. [Consult. 29 junho 2020]. Disponível na internet: <<http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/241/texto%203/>>

período mais fértil de produção teórica e afirmação; 1907-1910, onde se discutiram questões urbanísticas e o tema das casas económicas; 1911-1919, onde escasseiam os artigos de opinião e crítica, e a análise de projetos²⁶.

Publicada entre 1 de fevereiro de 1900 e 25 de julho de 1919, com um total de 542 números, *A Construção Moderna* promoveu artigos de opinião sobre temas atuais no contexto nacional e recebeu uma grande influência internacional. Dirigida pelo engenheiro José Mello de Mattos (1856-1915), pelo arquiteto Rosendo Carvalheira (1864-1919) e pelo jornalista/engenheiro Eduardo A. Nunes Colares (1850-1928), divulgou novas formas de construir, publicou artigos dedicados às artes, história e engenharia. Publicitou ainda empresas, materiais e eventos culturais. De acordo com Mesquita (2011), o estudo desta revista portuguesa permite compreender os ideais modernos que moldaram a identidade sociocultural do início do século XX.

“(…) consagrando a fotografia como veículo privilegiado de representação. Um dos objectivos desta revista era o de contribuir para melhorar as formas de gosto dos portugueses e, nesse sentido, divulgava obras de referência como instrumentos de acção propagandística em função do novo imaginário formal, funcional e estético.” (Mesquita, 2010)

A Construção Moderna publicava projetos de arquitetura para habitações, edifícios públicos e espaços de comércio, e ainda para edifícios destinados aos cuidados de saúde, educação e entretenimento. Promoveram também o debate no sentido de encontrar soluções para os problemas urbanísticos, de higiene e salubridade. Existe ainda alguma presença de notícias e artigos de cariz internacional, trazendo o conhecimento sobre o panorama da arquitetura e construção no estrangeiro. Figueiredo²⁷ agrupou a “matéria redaccional” da revista em cinco secções gerais: arte, história, técnica, ciências e atualidade. Estas cinco secções parecem-nos adequadas de um ponto de vista global, mas com o desenvolvimento da investigação que aqui se apresenta, talvez venhamos a sugerir uma subdivisão destas categorias, por forma a torná-las mais específicas (fazendo referência à arquitetura e à engenharia, por exemplo). Em 1911 há um declínio na qualidade da publicação, altura em que a revista se funde com *As artes do metal*, lançada em 1910. *A Construção Moderna* perde algumas das suas características, publicando cada vez mais artigos técnicos e menos artigos de opinião ou recensões²⁸ (Figura 3).

²⁶ NUNES, Paulo Simões - **A Construção Moderna e a cultura arquitectónica do início do Novecentos em Portugal**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2000. Dissertação de Mestrado em Teoria da Faculdade de Belas Artes. [Consult. 29 junho 2020]. Disponível na internet: <<http://hdl.handle.net/10451/15784>>

²⁷ FIGUEIREDO, Rute - **Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)**. Lisboa: Colibri, 2007.

²⁸ Ibid.



Figura 3 – Página da secção de serralharia, introduzida em 1911, aquando da fusão com a revista *As artes do Metal*. In *A Construção Moderna*, N.º337, janeiro de 1911. Disponível em: http://ric.slhi.pt/A_Construcao_Moderna/revista

Este período de declínio coincide com o aparecimento da revista *A Architectura Portuguesa* (1908-1928), com um projeto editorial dedicado maioritariamente às artes e arquitetura, da autoria de Nunes Collares. *A Construção Moderna* e *A Architectura Portuguesa* são as duas revistas mais significativas dentro do contexto de transformação que vai conduzir à implantação da república. Tiveram um papel fundamental como meios ativos de divulgação de conhecimento e progresso material do país (Mesquita, 2010). O estudo das revistas encontrará nas próprias revistas fontes de informação e de debate entre técnicos. Em suma, “uma contribuição indispensável para o estudo da cultura arquitectónica em Portugal (...), que participou substancialmente na elaboração de um pensamento subjacente à produção arquitectónica (...).” (Nunes, 2011, p. 250).

Compreender *A Construção Moderna* como veículo de comunicação e difusão da arquitetura

Desta leitura em profundidade partimos para a análise qualitativa detalhada das revistas, o que irá permitir realizar uma comparação entre estes periódicos e, consequentemente, compreender a sua relevância histórica e evolução. A análise das revistas será desenvolvida com base na revista *A Construção Moderna*, por ter sido a primeira revista neste âmbito a ser publicada, por ter maior relevância em termos de números publicados, por ser abrangente a nível de temas, e porque todos os números se

encontram reunidos e disponibilizados no site do projeto RIC²⁹. No âmbito do RIC a revista *A Construção Moderna* foi estudada ao longo de dois anos, o que se traduz numa quantidade significativa de informação que foi sintetizada nos analíticos disponibilizados online, o que irá contribuir para uma atenção particular à metodologia a definir, testar e implementar.

No decorrer desta investigação, será necessária a consulta de outros periódicos da época, como complemento e enquadramento da informação recolhida nos casos de estudo. Bem como a leitura e análise das revistas homólogas. Além da informação recolhida na imprensa da época, se se mostrar relevante, serão identificados e analisados, quando existirem, espólios dos autores dos projetos, o que irá permitir complementar a informação³⁰. Igualmente interessante será procurar informações editoriais sobre as revistas em estudo, como números de tiragem, locais de venda e números de assinantes.

Para desenvolver a análise qualitativa devemos colocar à revista as seguintes perguntas: “quem é que comunica?”; “o que é comunica?”; “como se comunica?”; e “quando se comunica?”. Após a leitura do estado da arte surgiu a pergunta: como é que se estudam as revistas de arquitetura de forma sistemática? Esta dúvida leva-nos à análise qualitativa d’*A Construção Moderna*, através da criação de uma grelha síntese de conteúdos que podem ser quantificáveis e comparáveis entre números da própria revista e doutras revistas. A tabela abaixo refere-se aos elementos incluídos nas capas do 1º ano de publicação, inclui indicadores que se consideram relevantes (Tengarrinha, 1965) para entender a revista como veículo de comunicação e difusão da arquitetura.

²⁹ Podem ser consultadas em: http://ric.slhi.pt/A_Construcao_Moderna/revista

³⁰ Através desta identificação, recolha e análise será do nosso conhecimento que elementos foram produzidos pelos autores de projeto e quais foram selecionados pelos autores para divulgar e comunicar os seus projetos.

N.º, Pp.	O Quê?	Onde?	Quem?	Proprietário	Como?	Tipologia
N.º1 – pp. 1, 3-5	<i>Casa do ex.mo sr. D. Luiz de Castro, na Rua do Prior, em Lisboa</i>	Rua do Prior, Lisboa	Arquiteto Terra, Miguel Ventura (1866-1916)	Castro, D. Luis de (1840-1914) Conde de Nova Goa	Desenhos; excerto do caderno de encargos	Habitação
N.º2 e N.º3 pp. 1,3	<i>Casa do ex.mo sr. António Maria de Freitas, no Monte Estoril</i>	Monte Estoril	Desenhador Landeck, Gaston	Freitas, António Maria de (1859-1923)	Desenhos, descrição	Habitação
N.º4 e N.º5, pp. 1,3-4	<i>Casa do ex.mo sr. Miguel Henrique dos Santos, na Rua Rosa Araújo, em Lisboa</i>	Rua Rosa Araújo, Lisboa	Arquiteto Terra, Miguel Ventura (1866-1916)	Santos, Miguel Henrique	Desenhos; excerto do caderno de encargos	Habitação
N.º6, pp. 1,3	<i>Fachada de estylisação tradicional portuguesa</i>	-	Arquiteto Lino, Raul	-	Desenhos	Casa portuguesa
N.º7, pp. 1,4	<i>Typo de habitação moderna –construção isolada para parque ou jardim</i>	-	Arquiteto Machado, Álvaro Augusto (1874-1944)	-	Desenhos, descrição	Habitação
N.º8, pp. 1,3	<i>Casa do ex.mo Sr. Dr. Daniel Tavares, na Avenida da Liberdade</i>	Avenida da Liberdade, Lisboa	Arquiteto Ávila, Luís Caetano Pedro d' (c. 1832-1904)	Tavares, Daniel	Desenhos, descrição	Habitação
N.º9, pp. 1,4	<i>Tumulo do Visconde de Valmor</i>	Lisboa	Arquiteto Machado, Álvaro Augusto (1874-1944)	Valmor, Fausto de Queirós Guedes (1840-1898)	Desenhos, descrição	Arquitetura fúnebre
N.º10, pp. 1,3	<i>Casa do sr. Silvestre Jacintho Nunes, no Dáfundo, próximo da Cruz Quebrada</i>	Dafundo, Cruz Quebrada	Arquiteto Blanc, Hermenegildo Faria (1809-1882)	Nunes, Silvestre Jacinto	Desenhos, descrição	Habitação
N.º11 e N.º12, pp. 1,3	<i>Casa em estylo arabe</i>	-	Arquiteto Silva, Domingos Parente da (1836-1901)	-	Desenhos, descrição	Habitação
N.º13, pp. 1,4	<i>Edifício da Casa Grandella & Cª, na Rua do Ouro, em Lisboa</i>	Rua do Ouro, Lisboa	Arquiteto Machado, Alfredo de Ascensão (1857-1926); construtor Santos, Pedro dos	Grandella, Francisco de Almeida (1853-1934)	Desenhos, descrição	Comércio
N.º14 e N.º15, pp. 1,3	<i>Casa do sr. Carlos Corrêa da Silva, na Rua António Augusto Aguiar</i>	Rua António Augusto Aguiar, Lisboa	Construtor civil Vieira, Joaquim António	Silva, Carlos Correia da	Desenhos, descrição	Habitação

N.º16, pp. 1,3	<i>Casa sr. Carlos Pecquet Ferreira dos Anjos, em construção no Mont'Estoril</i>	Monte Estoril	Condutor de trabalhos Santos, Manuel Ferreira dos	Anjos, Carlos Pecquet Ferreira dos	Desenhos, descrição	Habitação
N.º17, pp. 1,3-4	<i>Monumento a Affonso d'Albuquerque</i>	Belém	Escultor Mota, António Augusto da Costa (1862-1930); arquiteto Pinto, Augusto de Carvalho da Silva	-	Fotografia, descrição	-
N.º18, pp. 1,3	<i>Casa do sr. Arthur de Sá, na Rua do Conde de Redondo, Bairro Camões</i>	Bairro Camões, Rua do Conde de Redondo, Lisboa	Arquiteto Silva, António José Dias da (1848-1912)	Sá, Artur de	Desenhos, descrição	Habitação
N.º19, pp. 1,3	<i>Casa da sr.ª D. Librada Garcia, na Rua D. Estephania, nº218</i>	Rua D. Estefânia, Lisboa	Construtor civil Ribeiro, Frederico Augusto	Garcia, Librada	Desenhos, descrição	Habitação
N.º20, pp. 1,3	<i>Casa do sr. Manuel Luiz da Silva</i>	Rua Marques da Silva, Lisboa	Arquiteto Machado, Alfredo de Ascensão (1857-1926);	Silva, Manuel Luis da	Desenhos, descrição	Habitação
N.º21, pp. 1,4	<i>Ascensor Ouro-Carmo</i>	Rua do Ouro, Largo do Carmo, Lisboa	Engenheiro Ponsard, Raoul Mesnier du (1848-1914); construção de Cardoso, Dargent & C.ª	-	Desenhos, descrição	Equipamento
N.º22, pp. 1,5	<i>Casa do sr. João Sabino Viana, no Alto da Cruz do Estoril</i>	Alto do Estoril, Cascais	Construtor civil Vieira, Joaquim António	Viana, João Sabino	Fotografia, desenhos, descrição	Habitação

Tabela 2 – Tabela síntese das publicações da capa da revista *A Construção Moderna*, Ano I, 1900.
Elaborado pelo autor.

Num momento inicial, e para efeitos do presente artigo, recolhemos uma amostra bastante reduzida do que é o universo d'A *Construção Moderna*. De 542 números publicados e um total de 5060 artigos³¹, seleccionámos como exemplo para esta análise apenas os artigos publicados nas capas dos primeiros 22 números, o que corresponde ao primeiro ano de publicação (1900-1901). Os projetos das capas, sejam eles projetos de arquitetura, engenharia ou escultura, são sempre acompanhados de, pelo menos, uma imagem por projeto.

Sabendo que, em 22 números publicados, 3 deles são artigos de continuação, ou seja, o projeto foi publicado de forma sequencial em mais do que um número da revista, serão consideradas apenas 18 entradas, pelo que obtivemos os seguintes dados:

- 13 dos projetos publicados são de tipologia habitacional; 2 são divulgação de estilos arquitetónicos, embora destinados à habitação; e existem ainda 1 projeto

³¹ Informação disponível em http://ric.slihi.pt/A_Construcao_Moderna/stats [Consult. 29 de junho 2020]

- de arquitetura fúnebre, 1 projeto de um edifício destinado a comércio, 1 monumento/escultura e 1 equipamento;
- Todos os projetos se localizam em Lisboa ou nos seus arredores, como no Estoril ou no Dafundo;
- Os arquitetos Miguel Ventura Terra, Álvaro Machado, Alfredo de Ascensão Machado e o construtor Joaquim António Vieira publicaram 2 projectos nesse ano, enquanto os restantes publicaram apenas 1;
- 17 dos projetos são comunicados através de desenho técnico ou gravuras, e todos contêm algum tipo de descrição. 2 deles possuem excertos dos cadernos de encargos e apenas 2 comunicam com recurso à fotografia.

Assim, relativamente ao primeiro ano de publicação, podemos observar que foi dada preferência a projetos localizados em Lisboa e que estes foram divulgados maioritariamente com recurso a desenho e texto. Os desenhos escolhidos para a divulgação dos projetos são maioritariamente de plantas, cortes e alçados, alguns detalhes construtivos e poucas gravuras ou perspetivas. A tipologia mais divulgada é a habitação, concebida por arquitetos como Miguel Ventura Terra, Álvaro Machado e Alfredo de Ascensão Machado.

Notas finais

Além da análise de dados primários será necessário comparar esta informação com fontes bibliográficas. Interessa perceber o porquê da escolha de determinados projetos, tipologias ou autores de projetos, e perceber se estes indicadores variam de acordo com eventuais momentos marcantes da história ou com as orientações políticas dos autores. A sistematização da informação permitirá compreender como se comunicou e divulgou a arquitetura nas revistas de arquitetura, nos primeiros anos do século XX. Através da aplicação desta metodologia aos restantes números pretende-se desenvolver uma ferramenta de análise especialmente para ser aplicada às revistas de arquitetura, por forma a tornar possível o seu estudo sistemático e conhecer a história das revistas a par da história da arquitetura do início do século XX.

O maior desafio reside na definição de um conjunto de métodos passíveis de aplicar na análise deste tipo de revistas, pois a análise de todos os artigos publicados poderá levar a um conjunto de informação dispersa e não comparável. Assim, parece-nos pertinente partir da análise, em profundidade, de uma só revista. Uma vez criada a grelha de análise para um número-tipo, poderemos confrontá-la com os restantes no sentido de aperfeiçoar sucessivamente a grelha e verificar a sua validade. Após esta verificação poderemos então desenvolver uma metodologia de análise que seja aplicável a outras revistas da mesma área.

A possibilidade de estudar as primeiras revistas de arquitetura publicadas em Portugal é um contributo incontornável para o conhecimento da arquitetura portuguesa do início do século XX. O estudo sistemático das revistas permitirá entender a forma como evoluiu a comunicação e difusão da arquitetura, quem foram os seus principais intervenientes, se houve condições externas que fizeram mudar o curso das publicações (como a guerra ou mudanças de regimes políticos) e o que é que se divulgou da arquitetura nacional, neste período de mudança.

Bibliografia

A Construção Moderna. 1900-1919. Lisboa.

ANDRADE, Luís – Introdução. Quatro notas breves. In REIS, António [et. al] – **Revistas Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo.** Lisboa: Livros Horizonte, 2003 p. 11-18.

ANDRADE, Luís - Pensamento e actualidade. As revistas no século XX. In ANDRADE, Luís (coord.) – **Cultura. Revistas de História e Teoria das Ideias.** Lisboa: Centro de História da Cultura da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa / Edições Húmus, 2009. Vol. n.º26 (II série) (2009), p. 19-49.

ANDRADE, Luís Crespo de. Magazines, communities and knowledge. In **Actas Congress Web of Knowledge**, ALBUQUERQUE, Sara [et al.] (eds.). Évora: Universidade de Évora, 2018, p.72.

ANDRADE, Luís; ALEIXO, Sofia; FAUSTINO, Patrícia - Materiais e técnicas de construção do início do século XX em Portugal na revista A Construção Moderna. In **Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira**, Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração (org.). Salvador, BA: Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração da Universidade Federal da Bahia, 2019. ISBN 978-85-8292-220-0, pp. 1294-1307.

Arquitectura Portuguesa, 1908-1927. Lisboa.

Arquitectura. 1927-1935. Lisboa.

BRANCAS, António - **A prática social do arquiteto na habitação económica da década de 1920 e a sua divulgação n'Arquitectura Portuguesa.** Évora: Universidade de Évora, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, p. 76

FIGUEIREDO, Rute - **Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918).** Lisboa: Colibri, 2007.

MARQUES, António Henrique de Oliveira - **História de Portugal.** Volume II. Lisboa: Palas Editores, 1978.

MESQUITA, Marieta Dá - Publicações de Arquitectura entre a Monarquia e a Primeira República. **Jornal dos Arquitectos.** (2010) n.º241. [Consult. 29 junho 2020]. Disponível na internet: <<http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/241/texto%203/>>

Mesquita, Marieta Dá - **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade.** Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

NUNES, Paulo Simões - **A Construção Moderna e a cultura arquitectónica do início do Novecentos em Portugal.** Lisboa: Universidade de Lisboa, 2000. Dissertação de Mestrado em Teoria da Faculdade de Belas Artes. [Consult. 29 junho 2020]. Disponível na internet: <<http://hdl.handle.net/10451/15784>>

NUNES, Paulo Simões - A Cultura Arquitectónica em Portugal na dobra do século XIX: Sinais da influência estrangeira nas páginas d'A Construção Moderna (1900-1919). In **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade.** Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2011.

O LUGAR DO DISCURSO – [Em linha] [Consult. 29 junho 2020]. Disponível em <<http://sitediscourse.org/>>

PEREIRA, Paulo - **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 1975.

RAMOS, Rui Jorge Garcia - **A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa. Mudanças e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX**. Porto: Universidade do Porto, 2004. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

REIS, Sofia Borges - **74-86 Arquitectura em Portugal: Uma leitura a partir da Imprensa**. Coimbra: Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado no âmbito do curso de especialização em Arquitetura, Território e Memória do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia.

RIBEIRO, Ana Isabel de Melo - **Arquitectos Portugueses, 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)**. Porto: FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2002.

RIC – **Revistas de Ideias e Cultura**. [Em linha] [Consult. 29 junho 2020]. Disponível em <<http://www.ric.slhi.pt>>

SILVA, Maria Raquel Henriques da - **As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1985. Tese de Mestrado em História de Arte, Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

TENGARRINHA, José - **História da imprensa periódica portuguesa**. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

TOSTÕES, Ana - **A Idade Maior. Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015.

A prática social do arquitecto na habitação económica na década de 1920 e a sua divulgação n’A *Architectura Portuguesa*

António Brancas

Universidade de Évora
antoniobrancas04@gmail.com

Sofia Aleixo

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

Resumo

No início do século XX a industrialização promoveu a oferta de trabalho nas grandes cidades, dando origem ao aumento da população urbana. Estas cidades acusam novos problemas de salubridade e higiene decorrentes da carência de habitação económica, a que os arquitectos procuram dar solução, quer em artigos de opinião quer na elaboração de projectos, que são publicados em periódicos de arquitectura e construção. Ao se identificar a necessidade de promover, projectar e construir este tipo de habitação, procurou-se investigar como se expressa na prática profissional do arquitecto a resposta a estes problemas, explorando a divulgação de projecto na 1ª série da revista *A Architectura Portuguesa* (1908-1929). A metodologia estabelecida permitiu concluir que, face a uma necessidade social premente nos meios urbanos, houve uma resposta da classe profissional à necessidade de construir habitação económica condigna e confortável, que se pode compreender através dos periódicos de arquitectura.

Palavras-chave

Higiene e Salubridade, Legislação, Projecto de Arquitectura, Revistas de Arquitectura, Habitação económica.

Introdução

No início do século XX, a prática do arquitecto foi marcada pela resposta a problemas sociais, como a escassez de habitação nas cidades originada pela industrialização. Na origem do problema está o crescente aumento da população em áreas urbanas, nomeadamente no Porto e em Lisboa, devido ao êxodo rural daqueles que se dirigiam para a cidade à procura de melhores condições de vida¹. O debate feito por médicos higienistas, arquitectos e engenheiros acentua a necessidade de apoio à iniciativa privada na construção de habitação condigna para a classe proletária, como forma de combater os graves problemas de saúde pública e os focos de insalubridade nas cidades². A necessidade de intervenção pública, por parte do Estado e das Autarquias, ganha expressão neste debate, culminando em propostas políticas sobre a questão e com a promoção pública de bairros operários³.

Em paralelo com esta questão social, os problemas da salubridade e higiene na habitação são identificados pelos arquitectos em congressos internacionais, informados pelo conhecimento de especialistas, como médicos e higienistas⁴. Estes conhecimentos encontram em Portugal uma forma de divulgação e de formação dos arquitectos em periódicos de arquitectura e construção, como as revistas comerciais *A Construção Moderna* (1900-1919 e *A Architectura Portuguesa* (1908-1929)⁵. Os arquitectos, constituídos em classe profissional em 1903 na *Sociedade dos Architectos Portuguezes* (SAP), também desenvolveram um debate sobre a promoção de saúde na habitação, partilhando o conhecimento adquirido em congressos internacionais na sua publicação oficial o *Anuário da SAP*⁶. Estas publicações disseminaram o conhecimento sobre o crescente problema da higiene urbana e da habitação económica em Portugal, entre eles novos processos construtivos e espaciais, com o objectivo de tornar a sua construção mais económica e rápida. Tal divulgação terá contribuído para uma crescente tomada de responsabilidade social dos arquitectos na procura de soluções para os problemas identificados na habitação económica. O primeiro quartel do século XX delimita as primeiras intervenções da administração central na resolução do défice de habitação digna com a publicação do *Decreto n.º 4137*⁷ e a construção de um conjunto diverso de soluções privadas. Ambas as iniciativas pretendiam melhorar as condições de vida nas cidades industrializadas, em particular nas *ilhas* do Porto, e nos *pátios*, em Lisboa⁸.

¹ ALMEIDA, Paulo. M - A questão habitacional em Portugal: Entre o final da Monarquia e a República. In RAMOS, R. J. G.; PEREIRA, V. B.; MOREIRA, M. R.; SILVA, S. D.(Ed.) - **Contexto, Programa, Projecto: Arquitectura e Políticas Públicas de Habitação**. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Arquitectura, Projeto de Investigação (FCT) Mapa da Habitação, 2019, pp.24-34. (Consultado, 10 de Abril de 2020). Disponível na internet: <https://www.mapadahabitacao.arq.up.pt/en/book>

² SERRANO, Inês - A Higiene e Salubridade na Arquitectura através d'A Construção Moderna. In MESQUITA, Marieta Dá (Coord.) - **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2011, pp. 370-380.

³ ANTUNES, Gonçalo. **Políticas de Habitação, 200 anos**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2018.

⁴ MESQUITA, Marieta Dá. **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

⁵ FIGUEIREDO, Rute. **Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)**. Lisboa: Colibri, 2007.

⁶ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo - **Arquitectos Portugueses, 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)**. Porto: FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

⁷ Presidência do Ministério. Decreto de Lei n.º 4137/1918, de 25 de Abril. Diário do Governo, 1ª série, N.º 87 (1918) (policopiado)

⁸ ANTUNES, Gonçalo. **Políticas de Habitação, 200 anos**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2018.

Deste modo, é objectivo geral do presente texto contribuir para uma leitura pluridisciplinar da história da habitação económica, explorando a relação entre as revistas de arquitectura, as organizações profissionais e a legislação em vigor na década de 1920. Nesta ordem de ideias interessa responder à seguinte questão: Como se expressa no projecto a prática profissional do arquitecto perante a necessidade de habitação económica urbana na década de 1920 em Portugal?

Foram estabelecidos os seguintes objectivos:

- Identificar os elementos que caracterizam o papel social do arquitecto na década de 1920 em Portugal através da análise dos documentos publicados pela *Sociedade dos Architectos Portuguezes*;
- Definir *Habitação Económica* no contexto social e histórico em que se desenvolve a investigação, identificando as suas características identitárias através da legislação em vigor na época;
- Aplicar o enquadramento teórico prévio na análise de uma resposta da prática profissional às necessidades de habitação económica publicada na revista *A Architectura Portuguesa*.

Esta investigação procurou definir técnicas de análise e identificação de ações de projecto que reflectissem preocupações como, o bem-estar e qualidade de vida em habitações económicas. A metodologia utilizada no grupo MOM⁹ permitiu identificar e analisar os conceitos teóricos publicados em artigos incluídos em revistas com o objectivo de compreender o modo de pensar e de fazer a habitação económica. A consulta dos números da revista, disponibilizados em formato digital no âmbito do portal Revistas de Ideias e Cultura (RIC)¹⁰, permitiu a análise quantitativa dos artigos divulgados sobre habitação económica, observando-os e comparando-os¹¹.

1. O arquitecto em Portugal no início do século XX

Em Portugal, a origem do modelo de ensino em arquitectura ministrado nas Escolas de Belas Artes desde 1836, teve como referência a *École des Beaux-Arts* de Paris¹². No princípio do século XX vários arquitectos apresentaram medidas para a actualização do

⁹ MOM (Morar de Outras Maneiras, 2004) – grupo de investigação sediado na Escola de Arquitectura da Universidade Federal de Minas Gerais, que desenvolve o projecto *A habitação social no Brasil do século XX e as estruturas informacionais da arquitectura, urbanismo e engenharia*. A metodologia organiza e categoriza num quadro síntese as características da habitação com base em conceitos teóricos.

¹⁰ O portal Revistas Ideias e Culturas, coordenado pelo Doutor Luís Andrade, é um projecto que tem como objectivo fazer o mapeamento da cultura portuguesa a partir da análise sistemática do conteúdo das revistas tidas por mais significativas numa base de dados online, do qual já faz parte a primeira revista de arquitectura portuguesa – *A Construção Moderna*. Este projecto é desenvolvido pelo Seminário Livre de História das Ideias (SLHI), no âmbito do CHAM – Centro de Humanidades, da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade dos Açores.

¹¹ ALEIXO, Sofia. BRANCAS, António. 1920's economic housing in the magazine *A Architectura Portuguesa*. In "**Web of Knowledge: a look into the Past, embracing the Future**", ALBUQUERQUE, Sara; FERREIRA, Teresa; NUNES, Maria de Fátima; MATOS, Ana Cardoso de; CANDEIAS, António (eds.). Évora: Universidade de Évora, Sílabas e Desafios, 2019, p. 24-27.

¹² MONIZ, Gonçalo Canto - **O ensino moderno da arquitectura: a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)**. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011. Tese de Doutoramento em Arquitectura. (Consultado, 10 de Abril de 2020). Disponível na internet: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/18438>

ensino face as novas necessidades da sociedade. Exemplo disso foi o parecer enviado ao governo pelo Arquitecto Alexandre Soares, em 1908, no qual propõe a integração de conteúdos científicos próprios do campo da arquitectura, tais como a *Legislação e higiene de edifícios* e a *Estética e salubridade das povoações*¹³. Mais tarde, com reforma do ensino em 1911, a habitação estaria em pé de igualdade com os edifícios públicos e com os temas relacionados com os “materiais e métodos de construção, saneamento e higiene”¹⁴. Esta consciência de actualização da formação gerou um novo perfil do arquitecto, mais desperto em adequar a sua actividade às novas necessidades da sociedade, como demonstra o artigo do Arquitecto Costa Campos publicado em 1907, no qual apelou pelo estudo das bases em que devia assentar um regulamento de responsabilidades profissionais¹⁵. Em complemento, no ano seguinte, o arquitecto Adães Bermudes identificou na revista *A Architectura Portuguesa* algumas responsabilidades técnicas que os arquitectos deveriam responder como o conforto, a salubridade e higiene, e a estética na habitação¹⁶.

A consciência destas responsabilidades motivou um grupo de profissionais a formar em 1903 a organização profissional *Sociedade dos Architectos Portuguezes* (SAP), com o objectivo de defender e promover a profissão junto da sociedade¹⁷. Na sua publicação oficial - o *Anuário*, encontram-se definidas as funções do arquitecto, que se traduziram numa maior consciência dos problemas da sociedade e da habitação, da qual é exemplo o parecer *Casas Baratas – Representação ao Governo*¹⁸. Esta proposta de lei tinha como objectivo promover habitação para as classes proletárias, afirmando que era assunto que directamente dizia respeito aos arquitectos.

Os arquitectos compreenderam a importância do “lar”, como um direito de todas as classes sociais onde deveriam existir como elementos indispensáveis à vida – o ar, a luz e a água. Face às necessidades gerais da sociedade surgiram, simultaneamente, novos conceitos de conforto que colocaram a habitação económica no centro do trabalho dos arquitectos.

2. Habitação Económica

No início do século XX em Portugal, a industrialização levou a população à procura de trabalho nas cidades para obter melhores condições de vida¹⁹. A oferta de habitação para

¹³ GOMES, Maria Calado de Albuquerque - **A Cultura Architectónica em Portugal: 1880-1920: Tradição e Inovação**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (policopiado), 2003. Tese de Doutoramento em Arquitectura.

¹⁴ Idem, p.32

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo - **Arquitectos Portuguezes, 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)**. Porto: FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

¹⁸ SAP. Interesses Gerais da Classe: Casas Baratas. In **Anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes**. Lisboa: Sociedade dos Architectos Portuguezes, N.º IV (1908), pp.17-18.

¹⁹ ALMEIDA, Paulo. M - A questão habitacional em Portugal: Entre o final da Monarquia e a República. In RAMOS, R. J. G.; PEREIRA, V. B.; MOREIRA, M. R.; SILVA, S. D.(Ed.) - **Contexto, Programa, Projecto: Arquitectura e Políticas Públicas de Habitação**. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Arquitectura, Projeto de Investigação (FCT) Mapa da Habitação, 2019, pp.24-34. (Consultado, 10 de Abril de 2020). Disponível na internet: <https://www.mapadahabitacao.arq.up.pt/en/book>

satisfazer o aumento da população nas principais cidades industrializadas, foi garantida pelo sector privado que construiu em Lisboa, os pátios e no Porto, as ilhas (Figura 1). Em ambas as cidades, as habitações eram construídas em interiores de quarteirões, por vezes pelos próprios moradores com dimensões reduzidas, sem as mínimas condições de higiene e salubridade²⁰. No entanto, na década de 1920 os problemas de higiene e salubridade agravaram-se devido à gripe espanhola e ao pós-guerra.



Figura 1 – Ilhas e casas insalubres no Porto. Arquivo Municipal do Porto, 1960, referência: 276169

As elevadas taxas de mortalidade originadas pelas doenças propagadas pela falta de condições das habitações levou o Estado a definir mínimos de qualidade construtiva e ambiental através do *Regulamento da Salubridade das Edificações Urbana*, em 1903²¹. Estas recomendações foram apoiadas pelo conhecimento divulgado em revistas de especialidade sobre novas referências espaciais, funcionais e materiais, tendo em vista a actualização da formação dos profissionais que intervinham nas cidades (tais como os arquitectos e engenheiros)²². Como exemplo, destaca-se o papel do engenheiro Mello Matos, editor da revista *A Construção Moderna*, na qual identificou várias soluções tipológicas: habitações isoladas, as agrupadas em conjuntos de duas e quatro casas, as geminadas, as habitações em banda e as colectivas²³.

Mais tarde, seria publicado o *Decreto nº4137*²⁴, que representa as primeiras iniciativas de promoção pública na construção de habitação para a classe proletária e estabelece incentivos fiscais à promoção privada. Este decreto²⁵ definiu áreas mínimas para a sua

²⁰ Idem.

²¹ SERRANO, Inês - A Higiene e Salubridade na Arquitectura através d'A Construcção Moderna. In Mesquita, Marieta Dá (Coord.) - **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2011, pp. 370-380.

²² Idem.

²³ MESQUITA, Marieta Dá. **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

²⁴ DECRETO DE LEI N.º 4137/1918, de 25 de Abril. Diário do Governo, 1ª série, N.º 87 (1918) (policopiado)

²⁵ No primeiro quartel do século XX é possível distinguir-se três períodos distintos na definição de estratégias de habitação: o primeiro é relativo às últimas décadas da monarquia constitucional até 1910; o segundo é alusivo ao regime republicano de 1910 até 1926, e o terceiro pertence ao Estado Novo (Antunes, 2018).

construção: “classe I, a mais elevada teria três ou mais quartos habitáveis com mais de 9m², cozinha e WC; a Classe II, reduzia-se para 2 quartos nas mesmas condições; a Classe III reduzia-se para 1 quarto de 9m² e cozinha; e a Classe IV para um quarto isolado com 9m² pelo menos”²⁶. No entanto, os bairros iniciados durante a Primeira República (Bairro do Arco do Cego e Bairro da Ajuda), sofrem atrasos na sua construção e apenas foram concluídos na década de 30 pelo Estado Novo. Na sua inauguração, ambos os moradores dos bairros pertenciam à classe média, uma vez que as rendas praticadas colocaram as habitações fora do alcance das classes proletárias²⁷. Quando foram concluídos, encontravam-se arquitectonicamente ultrapassados pelo debate do movimento moderno, reflectindo uma tradição clássica em contraste com outras soluções desenvolvidos neste período, alinhadas com debate intencional, como o Bairro em Olhão (1929, arquitecto Carlos Ramos), o plano para uma cidade-jardim em Viana do Castelo (1932, arquitecto Rogério de Azevedo) e o Bairro Operário Conde de Monte Real (1932, arquitecto Jorge Segurado)²⁸. Os dados recolhidos na plataforma *Mapa da Habitação (1910 - 1974)*²⁹ e sintetizados na Figura 2, permitiram compreender através da comparação de três períodos relativos à legislação de habitação económica: o número de bairros construídos em Portugal de acordo com a sua localização e número de fogos construídos; a sua promoção (pública ou privada); e por fim a que tipologia urbana pertencem (banda, colectiva, geminada).

	1900 -1917 <small>ANTES DA PUBLICAÇÃO DE LEGISLAÇÃO SOBRE O TEMA</small>	1918 -1927 <small>EM 1918 ENTRA EM VIGOR O DECRETO DE LEI N.º 1137</small>	1928 -1932 <small>EM 1928 ENTRA EM VIGOR O DECRETO DE LEI N.º 14695</small>	
LOCALIZAÇÃO / Nº DE BAIRROS CONSTRUÍDOS EM PORTUGAL	77 BAIRROS 1012 FOGOS	48 BAIRROS 1848 FOGOS	59 BAIRROS 817 FOGOS	PORTO
PROMOÇÃO PÚBLICA / PRIVADA	74 BAIRROS 71 PRIVADA 3 PÚBLICA	34 BAIRROS 31 PRIVADA 3 PÚBLICA	51 BAIRROS 45 PRIVADA 6 PÚBLICA	PRIVADA RENDIMENTO MÓDULO
TIPOLOGIA COLECTIVAS / GEMINADAS / BANDA	58 BAIRROS BANDA	23 BAIRROS BANDA	34 BAIRROS BANDA	BANDA

Figura 2 – Tabela que representa a relação entre a localização e número de bairros construídos, a promoção (privada e pública) e a tipologia com base na informação disponibilizada pela plataforma Mapa da Habitação em Portugal, de acordo com a legislação em vigor na década 1920. “Elaborado pelo autor”.

²⁶ Idem, p.455

²⁷ TIAGO, Maria da Conceição. **Bairros Sociais da I República: projectos e realizações**. Lisboa: Ler História – ISCET-IUL, 2010, pp. 249-272.

²⁸ GONÇALVES, Eliseu. A República e questão social da habitação no rescaldo da Guerra (1918-1933). In AGAREZ, Ricardo (Coord). **Habitação: Cem Anos de Políticas Públicas em Portugal, 1918-2018**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018, pp.41-82.(Consultado, 10 de Abril de 2020) Disponível na internet: https://www.portaldahabitacao.pt/opencms/export/sites/portal/pt/portal/100anoshabitacao/af_I_HRU_Habitacao_Social.pdf

²⁹ MAPA DA HABITAÇÃO (1910-1974). (Em linha). 2015. (Consult. 30 Jul. 2020). Disponível na internet: <https://www.mapadahabitacao.arq.up.pt/pt/>

Estes dados, analisados de acordo com a legislação em vigor na época³⁰, poderão indicar que no período de investigação (particularmente na década de 1920) a cidade do Porto teria mais bairros construídos, de origem privada e maioritariamente de tipologia em banda, comparativamente ao resto do país.

3. Revistas de arquitectura

No princípio do século XX, as várias políticas públicas de habitação e a construção de diversas soluções por parte dos arquitectos, foi registada por três periódicos da especialidade: *A Construcção Moderna* (1900-1919), o *Anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes* (1905-1911) e *A Architectura Portuguesa* (1908-1929). Meios de divulgação de conhecimento, ideias e cultura, estas revistas tinham como objectivo editorial informar os profissionais do campo da construção (arquitectos, engenheiros, construtores), as revistas de arquitectura em Portugal revelam-se importantes para a construção da cidade moderna e de habitações mais salubres e higiénicas³¹. As revistas informavam os profissionais nacionais sobre os debates internacionais ocorridos em congressos e em exposições, difundido a actualidade e promovendo o conhecimento sobre novas técnicas de construção.

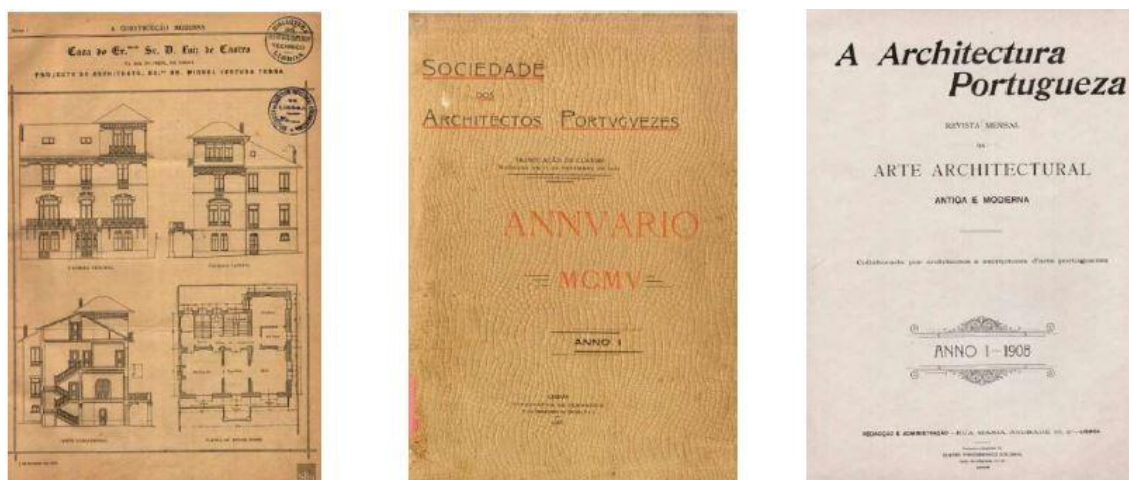


Figura 3 – *A Construcção Moderna*, n.º I, 1900; *Anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, n.º I 1905; *A Architectura Portuguesa*, n.º I, 1908.

A Construcção Moderna (1900-1919) (Figura 3), ao ter sido publicada a partir de 1900, divulgou as bases teóricas da cultura arquitectónica (higiene, salubridade, ventilação, organização urbana e tipológica) sobre o tema da habitação económica³². No entanto, no que diz respeito à divulgação de projectos de habitação económica apenas publicou dois (Bairro do Monte Pedral, em 1902, e uma tipologia de habitação em 1914). O *Anuário*

³⁰ Decreto de Lei n.º 4137 de 1918 – Bairros de Casas Económicas; Decreto de Lei n.º 5397 de 1919 – Bairros Sociais; Decreto de Lei n.º 16055 de 1928 – Regime de Casas Económicas.

³¹ MESQUITA, Marieta Dá. **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

³² Idem.

da SAP (1905-1911) (Figura 3), apesar da sua importância enquanto documento oficial da classe profissional, não conseguiu criar espaço de debate dentro das publicações especializadas na época, quer pela sua publicação anual e quer pelo curto período em que foi publicado³³. Esta publicação não incluiu a divulgação de projectos de habitação económica, apenas informação teórica apresentada em congressos internacionais sob a autoria do arquitecto João Lino de Carvalho. A *Architectura Portuguesa* (1908-1929) (Figura 3), afirmou-se como uma revista que apostava na qualidade da imagem e no ensaio crítico como instrumento de comunicação, debatendo sobre a arquitetura, as suas finalidades e os seus intervenientes na procura por informar o gosto dos utentes³⁴. Os sete projectos divulgados na década de 1920 coincidem com o agravar da crise do alojamento e com a publicação do primeiro decreto de promoção pública de habitação económica. O estudo dos projectos publicados nesta revista procura compreender a resposta dos arquitectos à nova condição urbana que emergia, especificamente o acesso a habitação para as classes proletárias.

4. A habitação económica na revista *A Architectura Portuguesa*

A leitura dos números publicados pela revista *A Architectura Portuguesa* permitiu encontrar artigos publicados entre os anos de 1923 e 1928, dos quais fazem parte os seguintes arquitectos: Frederico de Carvalho, com dois artigos; Joaquim Moreira de Lemos, com um artigo; António da Silva Júnior, com três artigos e o José Ferreira Pênedá, com um artigo³⁵. Ao se comparar os projectos de habitação económica, dentro das características identificadas anteriormente (localização, promoção, tipologia urbana e programa da habitação), destacou-se o artigo – *Projecto dum grupo de dez habitações do Arquitecto José Ferreira Pênedá* (1926)³⁶. Este artigo reuniu o maior conjunto de características comparativamente aos restantes, ao apresentar um conjunto de habitações económicas promovidas por iniciativa privada, na cidade do Porto, de tipologia em banda.

A questão estética destaca-se em vários pontos do artigo: no título principal – “A Architectura Tradicional Portuguesa”; no texto com a alusão ao conjunto como “típico”; na parte gráfica sobressai a atenção do editor ao apresentar unicamente numa página os alçados; e por fim reflecte-se no cuidado do arquitecto no desenho das fachadas, através da caracterização dos vãos, dos caixilhos e dos frisos (Figura 4). Estes aspectos sugerem que o arquitecto, em relação à habitação económica para as classes proletárias, tinha em consideração a estética das habitações, com o objectivo de renovar a imagem destes conjuntos que se encontravam relacionada com as precárias ilhas, existentes na cidade

³³ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo - **Arquitectos Portugueses, 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)**. Porto: FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

³⁴ FIGUEIREDO, Rute. **Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)**. Lisboa: Colibri, 2007.

³⁵ BRANCAS, António. **A prática social do arquiteto na habitação económica da década de 1920 e a sua divulgação n’A Architectura Portuguesa**. Évora: Universidade de Évora, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

³⁶ COLARES, Eduardo Nunes. *Arquitectura Tradicional Portuguesa: Projecto dum grupo de dez habitações, Para dez operários que se constituíram em grupo a que deram o nome: Dez de Maio, No ângulo das ruas do Seixal e Cavadas, no Porto, Arquitecto Diplomado: José Ferreira Pênedá. A Architectura Portuguesa*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares, N.ºX (1926), pp.44-47.

do Porto, e os pátios, em Lisboa, procurando assim desempenhar um papel social. Relativamente à organização espacial, o processo de desenhar e projectar o interior da habitação económica reduzia as áreas de circulação a dois halls (do rés-do-chão e do primeiro andar) que garantiam a comunicação entre todos os compartimentos da habitação (Figura 4). A redução das áreas de circulação permitiu que os espaços sociais tivessem mais área útil, como é visível nos quartos e sala de jantar.

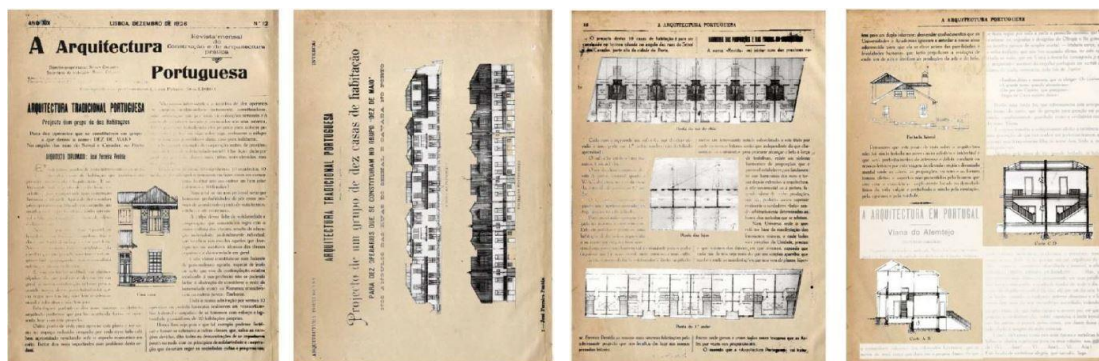


Figura 4 – Projecto dum grupo de dez habitações. A Arquitectura Portuguesa, n. °10, 1926, pp. 44-47

Através da leitura das plantas e cortes (Figura 5), compreende-se que o projecto permitia a redução do custo através da repetição da mesma organização espacial para cada habitação, bem como das dimensões dos diferentes elementos construtivos, constituindo o que se pode identificar como uma sistematização na construção. Esta repetição de um módulo, que constitui uma habitação, garantia uma certa uniformização na sua construção e a redução de custo de execução, já que em todas iriam ser utilizadas os mesmos processos construtivos. Segundo o artigo, o projecto do conjunto de habitações permitia a sua autoconstrução por parte dos proprietários: “talvez por vezes trabalhando eles próprios para colocar a pedra sobre pedra, ou viga sobre viga, realizarem o milagre de se tornarem possuidores duma casa para habitem”³⁷. Este processo também permitia a redução do preço da habitação, uma vez que, eventualmente, a função profissional dos seus moradores poderia contribuir para a construção destas habitações. No que diz respeito à higiene e salubridade, o artigo apresentou os ramais de descarga dos esgotos e das instalações sanitárias e as respectivas caixas de inspecção demonstrando a sua importância nas habitações económicas. Em relação à ventilação das habitações, destaca-se o acesso à caixa de ar do piso térreo que permite através do arejamento evitar a ascensão de humidade por capilaridade (Figura 6).

³⁷ Idem, p.44.



Figura 5 – Desenhos técnicos do projecto divulgados no artigo (s/escala). “Elaborado pelo autor”



Figura 6 – Corte AB (s/escala). “Elaborado pelo autor”

Sobre a legislação em vigor na época os temas que o projecto aborda, identificados no *RSEU* e no *Decreto N. 4137*, superam os requisitos mínimos legais, como é o caso das áreas dos quartos e a sua iluminação, bem como o acesso à caixa de ar ventilada (Figura 6).

Considerações finais

A consciência social, ética e moral formada nas escolas de arquitectura tem continuidade na prática profissional do arquitecto ao responder a problemas concretos da sociedade, tendo como objectivo melhorar a qualidade de vida da população nas cidades, como é o caso da habitação urbana para as classes proletárias na década de 1920. Considera-se que poderá existir no primeiro quartel do século XX uma tomada de consciência crítica por parte da classe profissional dos arquitectos em relação ao

problema de habitação económica uma vez que projectaram e debateram soluções nas revistas de especialidade de arquitectura.

Este *Projecto dum grupo de dez habitações*, da autoria do arquitecto José Ferreira Peneda, sugere que a revista *A Architectura Portuguesa* divulgou uma proposta que considerou modelo na divulgação de boas práticas. A solução económica reflectiu-se na organização espacial (iluminação, ventilação, circulação), no processo de autoconstrução das habitações e na sistematização dos materiais que reflecte um posicionamento ético do arquitecto perante o habitar das classes proletárias. Para além dos objectivos de divulgação, o projecto em si, configura-se como um exemplo de resposta a estes problemas ao considerar as dificuldades económicas dos seus utentes na solução construtiva que permite o processo de autoconstrução.

A utilização de um caso de estudo único apresenta-se como ilustrativo de uma metodologia de análise replicável. Porém, outros estudos, sobre a habitação económica de encomenda privada desenvolvida no Porto e Lisboa, sobre soluções divulgadas por diferentes revistas de especialidade nacionais e internacionais, ou ainda, sobre as práticas profissionais no âmbito da construção deste tipo de habitação por arquitectos formados em diferentes Escolas de Belas-Artes, certamente trarão novos dados que interessa conhecer para melhor compreender este período da história da arquitectura, da construção e da profissão.

Ao visitar o local na fase final da investigação, verificou-se que o conjunto se encontrava construído e habitado (Figura 7). Apesar das alterações ao projecto inicial apresentado na revista, nomeadamente a ausência do primeiro piso e a introdução de estores nos vãos, o facto destas habitações se encontrarem em uso sugere a capacidade de adaptação da solução produzida na década de 1920 às novas exigências sociais e culturais da vida contemporânea.



Figura 7 – Bairro do Grupo Dez de Maio, 2019. “Elaborado pelo autor”.

Bibliografia

ALEIXO, Sofia; BRANCAS, António. 1920's economic housing in the magazine *A Architectura Portuguesa*. In ALBUQUERQUE, Sara; FERREIRA, Teresa; NUNES, Maria de Fátima; MATOS, Ana Cardoso de; CANDEIAS, António (eds.) - **"Web of Knowledge: a look into the Past, embracing the Future"**, Évora: Universidade de Évora, Sílabas e Desafios, 2019, p. 24-27.

ALMEIDA, Paulo. M - A questão habitacional em Portugal: Entre o final da Monarquia e a República. In RAMOS, R. J. G.; PEREIRA, V. B.; MOREIRA, M. R.; SILVA, S. D.(Ed.) - **Contexto, Programa, Projecto: Arquitectura e Políticas Públicas de Habitação**. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Arquitectura, Projeto de Investigação (FCT) Mapa da Habitação, 2019, pp.24-34. (Consultado, 10 de Abril de 2020). Disponível na internet: <https://www.mapadahabitacao.arq.up.pt/en/book>

ANTUNES, Gonçalo. **Políticas de Habitação, 200 anos**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2018.

BRANCAS, António. **A prática social do arquiteto na habitação económica da década de 1920 e a sua divulgação n' *A Architectura Portuguesa***. Évora: Universidade de Évora, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitectura

COLARES, Eduardo Nunes. *Arquitectura Tradicional Portuguesa: Projecto dum grupo de dez habitações, Para dez operários que se constituíram em grupo a que deram o nome: Dez de Maio, No ângulo das ruas do Seixal e Cavadas, no Porto, Arquitecto Diplomado: José Ferreira Penêda. A Architectura Portuguesa*. Lisboa: Eduardo Nunes Colares, N.ºX (1926), pp.44-47.

FIGUEIREDO, Rute. **Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)**. Lisboa: Colibri, 2007.

GONÇALVES, Eliseu. A República e questão social da habitação no rescaldo da Guerra (1918-1933). In AGAREZ, Ricardo (Coord). **Habitação: Cem Anos de Políticas Públicas em Portugal, 1918-2018**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018, pp.41-82.(Consultado, 10 de Abril de 2020) Disponível na internet: https://www.portaldahabitacao.pt/opencms/export/sites/portal/pt/portal/100anoshabitacao/af_IHRU_Habitacao_Social.pdf

GOMES, Maria Calado de Albuquerque - **A Cultura Arquitectónica em Portugal: 1880-1920: Tradição e Inovação**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (policopiado), 2003. Tese de Doutoramento em Arquitectura.

Mapa da Habitação (1910-1974). (Em linha). 2015. (Consult. 30 Jul. 2020). Disponível na internet: <https://www.mapadahabitacao.arq.up.pt/pt/>

MESQUITA, Marieta Dá. **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

MOM – Morar de outras maneiras (Em linha). 2004. (Consult. 30 Jul. 2020). Disponível na internet: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/index.html>

MONIZ, Gonçalo Canto - **O ensino moderno da arquitectura: a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)**. Coimbra: Faculdade de Ciências e

Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011. Tese de Doutoramento em Arquitectura. (Consultado, 10 de Abril de 2020). Disponível na internet: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/18438>

Presidência do Ministério. **Decreto de Lei n.º 4137/1918, de 25 de Abril**. Diário do Governo, 1ª série, N.º 87 (1918) (policopiado)

SERRANO, Inês - A Higiene e Salubridade na Arquitectura através d'A Construcção Moderna. In MESQUITA, Marieta Dá (Coord.) - **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2011, pp. 370-380.

RIC – Revistas de Ideias e Cultura (Em linha). 2016. (Consult. 30 Jul. 2020). Disponível na internet: <http://www.ric.slihi.pt>

RIBEIRO, Ana Isabel de Melo - **Arquitectos Portugueses, 90 Anos de Vida Associativa (1863-1953)**. Porto: FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002.

SAP. Interesses Gerais da Classe: Casas Baratas. Anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes. Lisboa: Sociedade dos Architectos Portuguezes, N.º IV (1908), pp.17-18.

TIAGO, Maria da Conceição. **Bairros Socias da I República: projectos e realizações**. Lisboa: Ler História – ISCET-IUL, 2010, pp. 249-272

Laboratório da educação para o património. Ensaio.1

Cátia Raquel de Sousa Oliveira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto | CITCEM

catia.rsoliveira@gmail.com

Maria Leonor Botelho

DCTP/FLUP e CITCEM/FLUP

mlbotelho@letras.up.pt

Resumo

A educação para o património pode chegar ao entendimento de cada cidadão em várias escalas, a partir de vários atores, seja através da escola, dos meios de comunicação social, das mais diversas instituições públicas ou privadas ou, ainda, em contexto de diálogo em socialização. Neste sentido, reconhecendo a atualidade deste conceito, o ensaio que nos propomos realizar visa encontrar as palavras de indexação mais eficazes para o desenvolvimento de um estado da arte sobre o tema. A primeira etapa procura abordar o funcionamento de motores de pesquisa online, desde a introdução de conteúdos, à escalada no ranking e posterior disponibilização. O segundo ponto assenta na lógica de um público não especializado, na pesquisa de conceitos base associados ao património e na filtragem da informação obtida. Por sua vez, o tópico final procura dar resposta a uma investigação académica, numa teia de conceitos mais informados, analisando o posterior resultado da pesquisa em bases de dados académicas. No seguimento do que são os nossos objetivos e preocupações de implementação do projeto, na cidade de Vila Nova de Gaia, consideramos importante nesta fase realizar uma sondagem no que diz respeito aos resultados de pesquisa para um público não especializado.

Palavras Chave

Património, Educação, Indexação, Identidade, Cidadania,

Introdução

A educação para o património é nos últimos anos campo de análise e intervenção por parte de inúmeras organizações internacionais vocacionadas para o estudo e formulação de diretrizes e linhas orientadoras de atuação na tentativa de, através dela, melhor responder aos desafios do século XXI. É este o universo de análise do presente ensaio que nos propomos desenvolver e que resulta do nosso projeto de doutoramento, em curso, em Estudos do Património¹.

Por inquietações levantadas em momentos académicos anteriores e do confronto com o estudo realizado pelo Parlamento Europeu, “Research for CULT Committee - Education in Cultural Heritage”², encontramos pertinência para as questões e problematizações. Por motivos profissionais, diariamente convivíamos com a dificuldade em reconhecer um modelo de envolvimento claro e dinâmico na transmissão de conhecimentos patrimoniais. O reconhecimento desta fragilidade e a convicção numa alargada margem de evolução, assente em recomendações internacionais, sendo cada vez mais reiterada a importância de uma consciência cultural e de pertença a uma comunidade patrimonial, levou-nos a questionar em que medida se poderão colocar em prática as inúmeras recomendações internacionais e aplicar/disseminar os vários modelos já testados neste campo.

Este ensaio apresenta-se em 3 etapas, num plano de trabalho onde o objetivo principal passa pela fixação de palavras de indexação e consequentemente na filtragem dos resultados. A problemática deste ensaio surge como consequência direta do processo de revisão de literatura, que no caso da educação para o património é extensa e complexa. Na tentativa de identificar estudos de referência, autores ou projetos charneira, a amplitude de resultados apresentados obrigou-nos a repensar a pesquisa, mais concretamente a indexação para aceder a resultados mais rigorosos.

Desenvolvimento

Ponto.1 Da indexação às “meta tag”

A intenção de dotar este trabalho de uma interdisciplinaridade, e de o tornar atual, obriga-nos a tecer algumas considerações sobre o web marketing, não com uma preocupação na sua potencialidade comercial, mas sim com intenção de melhor compreender o desenvolvimento das plataformas de pesquisa.

Para um desenvolvimento eficaz do estado da arte, no âmbito da educação para o património, é importante consultar, além da doutrina internacional, estudos de referência e projetos já implementados. Investigação iniciada em motores de pesquisa, os de livre acesso e âmbito alargado, ou bases de dados internacionais ou nacionais, de âmbito académico, direcionadas a um público especializado, que dispõem de informação que pode ou não ser de livre acesso. Ambas funcionam através do reconhecimento de palavras-chave, uma das possibilidades das “meta tag”³.

¹ O projeto de doutoramento em curso, diz respeito ao 3º ciclo em Estudos do Património na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulado “Gaia+património. Laboratório da educação para o património”, orientado pela Professora Doutora Maria Leonor Botelho, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/144549/2019)

² Research for CULT Committee – Education in Cultural Heritage. Brussels: European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, 2018

³ Esta breve abordagem ao web marketing carece de uma análise muito mais detalhada, existindo vários trabalhos de referência que abordam a questão do web marketing para a investigação científica.

Entende-se por *meta tag*, um comando implementado no código de páginas web, com várias funções complexas, entre elas, passar instruções a programas externos. Algumas *meta tags* são utilizadas para cruzar, com sites de pesquisa instruções sobre o título da página e uma breve descrição a ser exibida nos resultados e que páginas devem ou não ser indexadas, juntamente com outras instruções igualmente complexas⁴.

No caso específico que importa abordar, as *meta tag* ou *meta descrição* assumem a sua importância nas ações externas, na ponte entre o utilizador e o conteúdo, através da seleção de termos, expressões e conceitos que filtrem a pesquisa, para uma investigação mais detalhada. Contudo, em certa medida, estamos antecipadamente condicionados perante a seleção feita pelo autor e posteriormente pelo responsável de edição que procura subir patamares no ranking através do número de cliques, tornando assim determinado trabalho como um dos mais visitados, logo dos mais influentes virtualmente.

É nesta linha de raciocínio, após um breve conhecimento do marketing on-line desenvolvido em países como o Brasil, que podemos concluir que o facto de a maioria dos resultados de pesquisas em motores de busca ser em língua brasileira, se relaciona com uma maior competência no preenchimento de campos de *meta tag* e na estruturação de conteúdos otimizados para os motores de busca, em muitos casos através de sites⁵ de geradores de *meta tag*, onde estão catalogados termos mais pesquisados ou de maior interesse, de acordo com a temática e o público alvo. Posteriormente, esses termos são repetidos enquanto palavras chave, no título da página, no título do artigo, várias vezes ao longo do texto, repetindo-se ainda no rodapé. Esta presença massificada ao longo do texto leva a que o Google, por exemplo, faça a verificação e classificação de informação relevante, encontrando automaticamente determinada repetição, subindo no ranking de pesquisa.

A dinâmica da informação, da oferta e da procura, obriga-nos não só a prestar atenção à dimensão académica, concebendo estruturas planeadas de pesquisa, seleccionando a melhor indexação, os mais exigentes conceitos, mas impera também a competência na utilização de filtros, no rigor da seleção e da análise crítica na leitura de outras investigações.

Ponto.2 Da problemática à definição da metodologia

Além da complexidade analisada no ponto anterior, abordar a educação patrimonial exige uma criteriosa fixação de palavras chave, funcionando como um índice de conceitos que pretendemos conhecer na sua raiz. Por definição, indexação diz respeito à “ação que consiste na recolha, análise e armazenamento organizado de dados para facilitar a localização e disponibilização de informação”⁶, o que se revela essencial numa abordagem à educação patrimonial e a outra qualquer área de conhecimento.

⁴ SCHULTZE, Bernhard (s.d.) **Meta tags e sua importância para SEO**. Disponível em: <https://www.seomarketing.com.br/meta-tags-google.php>

⁵ Deixamos como exemplo de um site gerador de “meta tag”: <http://www.otimizacao-sites-busca.com/tag/meta-tag-gerador.htm>

⁶ “indexação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020 <https://dicionario.priberam.org/indexa%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 09-05-2020]

Já prevíamos, como ponto de partida, a desconstrução de um conceito geral, para dois conceitos diferenciados, *educação* e *património*, procurando perceber o atual entendimento de sinergias entre ambos. Representados na doutrina internacional relativa ao património, como na Convenção Quadro do Conselho da Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade⁷, na Agenda 21 para a Cultura⁸, na Declaração de Hangzhou⁹, foi ainda reconhecido na Declaração Universal dos Direitos do Homem¹⁰ o direito à educação e à cultura como prerrogativas mundiais, pelo que à escala global estes dois conceitos são indissociáveis para uma cidadania sustentável. Seguindo neste entendimento, encontramos na Agenda 2030¹¹ as mais recentes diretrizes relativas à atuação do trabalho entre a educação e a cidade, como ponto de intervenção fulcral para um desenvolvimento sustentável. Contudo, e com base na informação recolhida pelo Parlamento Europeu¹², embora as referências existam, as políticas de relação entre património e educação não comunicam entre si, sendo pensadas de forma autónoma.

A pergunta que colocamos como ponto de partida foi: *qual o primeiro contacto com a educação patrimonial para um público não especializado, numa pesquisa online?* Esta questão parte da preocupação em compreender que tipo de informação é transmitida através de uma pesquisa em motores de busca como o Google, ou outros similares, selecionando para isso quatro títulos a pesquisar. O resultado foi o esperado, ou inesperado, no sentido de obtermos um número elevado de referências, numa lista de definições e perspetivas, através de notícias, artigos, dissertações, entrevistas, entre outros.

“Educação patrimonial”, o ponto de partida, tido como o nosso conceito chavão, pela amplitude e pela utilização recorrente em diversas situações, revelou de forma esperada um alargado número de resultados (cerca de 13 400,000)¹³. Analisando os resultados, com especial enfoque nos trabalhos publicados em Portugal, com atenção à atualidade da publicação, apercebemo-nos de que há uma forte associação da educação para o património ao contexto escolar, aos programas curriculares, ao ensino da história. Esta relação foi para nós o primeiro sinal da necessidade de ajustar as nossas pesquisas.

Foi através do questionamento entre a potencialidade e a limitação da educação para o património em contexto escolar que estabelecemos a segunda indexação da primeira fase, “Educação Patrimonial na Escola”. A UNESCO publica em 2015 a Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais, onde no artigo 10º, alínea c reitera a importância da educação e da consciencialização pública¹⁴

(c) esforçar-se por incentivar a criatividade e fortalecer as capacidades de produção, mediante o estabelecimento de programas de educação, treinamento e intercâmbio na área das indústrias culturais”.

⁷ Conselho da Europa - **Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade**. Faro: 2005 Obtido de

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/ConvencaoodeFaro.pdf>

⁸ Committee on culture - **Agenda 21 for culture. United Cities and Local Governments**. 2008 Disponível em: <http://www.agenda21culture.net>

⁹ UNESCO - **Declaração de Hangzhou. Situar a cultura no centro das políticas de desenvolvimento sustentável. Hangzhou**. 2013 Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/hangzhoudeclaration>

¹⁰ Assembleia Geral da ONU - **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Paris: 1948 Disponível em: <https://dre.pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

¹¹ Organização Mundial das Nações Unidas - **Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável**. Paris: 2015 Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2015/10/agenda2030-pt-br.pdf>

¹² Research for CULT Committee. Op. Cit. p.3

¹³ Os resultados apresentados dizem respeito à data de 19 de maio de 2020

¹⁴ UNESCO - **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris: 2005

No panorama nacional, a legislação portuguesa, através da Lei nº107/2001 Lei de Bases do Património Cultural Português no seu artigo 11º declara o “dever de preservação, defesa e valorização do património cultural”, contudo, em momento algum do documento encontramos uma referência à palavra “educação”. Parece-nos importante este questionamento tendo em conta o importante papel que a educação desempenha na compreensão e identificação com a cultura¹⁵. Já na Lei de Bases do Sistema Educativo, no artigo 3º, surge a referência ao “património cultural do povo português”¹⁶. No nosso entender, mais do que uma colagem à narrativa histórica e a uma caracterização nacional, a educação para o património assume maior importância, quando trabalhada do ponto de vista da cidadania e do compromisso para com a comunidade patrimonial onde um indivíduo se insere. Partindo deste pressuposto, parece-nos importante valorizar também o artigo 2º, onde se apela à formação “cidadãos capazes de julgarem com espírito crítico e criativo o meio social em que se integram e de se empenharem na sua transformação progressiva”.

No decorrer da análise de resultados surge uma referência já esperada, a museológica. “Educação patrimonial em museus” é a nossa terceira opção de indexação. Esta ponte entre os museus, o património e a educação está manifestamente reconhecida em várias diretrizes internacionais, nomeadamente pelo ICOM, onde identificamos a amplitude de conceitos que cabem nesta definição, o que justifica o elevado número de resultados. Questões como, “Que ações promovem os museus para se manterem na linha da frente na resposta aos desafios da sociedade do século XXI?”; “Que relação procura o museu estabelecer, com a extensão de público que detém, ou não?”; “Existe uma preocupação com a inclusão na estratégia do museu?” são facilmente formuladas por um público especializado, preparado para questionar a estratégia e a abordagem em âmbito cultural. Contudo, a pergunta referência para este ensaio, “*qual o primeiro contacto com a educação patrimonial para um público não especializado, numa pesquisa online?*”, obriga-nos a refletir sobre a abrangência de contextos, a que um indivíduo terá de se predispor a compreender.

Este pensamento remete-nos para um artigo de Inês Fialho Brandão, onde questiona se os museus nos seduzem?¹⁷ A autora dedica grande parte da sua análise apontando a falta de acessibilidade social como lacuna dos núcleos museológicos, essencialmente por estes não conhecerem o público que não os frequenta. Por que razão se exclui, de forma consciente, uma percentagem de indivíduos? Parece-nos motivo para uma analogia feita com a educação para o património. Até que ponto devemos ter a pretensão de alcançar de forma direta uma grande parte da população? Importa pensar a que público nos estamos a referir. A par de outras alterações, estamos perante o alargamento deste conceito. Com base na análise de Liliana Coutinho, coordenadora entre os anos de 2013-2015 do serviço educativo do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, o desafio de comunicar para diferentes públicos é cada vez maior, pois “já não nos referimos somente a um serviço que programa e pensa a relação com as crianças, as

¹⁵ Lei n.º 107/2001, de 08 de Setembro (Lei De Bases Do Património Cultural) **Diário da República** n.º 209/2001, Série I-A de 2001-09-08

¹⁶ Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro (Lei de Bases do Sistema Educativo - alterada pela Lei n.º 115/97, de 19 de Setembro e pela Lei n.º 49/2005, de 30 de Agosto) - **Diário da República**, I SÉRIE-A n.º 166, 30 de Agosto

¹⁷ BRANDÃO, Inês - Os museus seduzem-nos? In **Revista do Património** nº3. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2015

famílias e as escolas”¹⁸. Esta é uma realidade potenciada pela diferente tipologia de espaços museológicos existentes, “museu de comunidade, museu sociedade, museu de território, ecomuseu, entre outros” que atestam no seu âmbito de atuação as constantes interrogações da museologia e a adequação do seu papel numa sociedade em constante mutação”¹⁹.

De referir que a urgência desta interrogação é reconhecida no tema que o ICOM propõe para o Dia Internacional dos Museus em 2020, “Museus para a Igualdade: diversidade e inclusão”, indo também ao encontro da Convenção Quadro de Faro, quando são abordadas as questões da acessibilidade²⁰.

Nesta perspetiva, e porque inevitavelmente todas as palavras indexadas estão relacionadas, o desafio de converter o pensamento histórico em pensamento patrimonial, será o de reverter valores patrimoniais em valores de cidadania através da narrativa histórica? Não fará ainda sentido limitar-se a atuação da educação para o património ao contexto escolar, uma vez que as orientações para a educação no século XXI²¹ impelem para uma educação ao longo da vida, transversal às classes sociais, respeitando a heterogeneidade de idades? Esta educação deverá ser proporcionada aos cidadãos sem que haja necessariamente um processo de ensino/aprendizagem formal. Desta forma, abre-se a janela de oportunidade de formular uma resposta do município, promovendo ações dinâmicas, inclusivas e formativas, agindo pontual e cirurgicamente, procurando implementar as recomendações internacionais, inclusive da Carta das Cidades Educadoras²².

Tendo em consideração outros estudos realizados, o trabalho interdisciplinar tem-se revelado um fator de diferenciação no desenvolvimento destes projetos culturais, enquanto uma interação coordenada de várias disciplinas, onde todas contribuem para um exercício de cidadania, promovendo desta forma dois dos pontos da agenda 2030, “ODS11 – Cidades e Comunidades Sustentáveis”.²³

Ponto.3 Comunicar para o público especializado

Como delineado no plano de trabalhos, o ponto 3 do presente artigo diz respeito à lógica académica, com a intenção de traçar uma nova proposta de cadeia de palavras sobre o tema. Procurando investigações validadas por comités, júris e outros investidores, avançamos para as bases de dados internacionais, como a Springer²⁴, JStor²⁵, ou a

¹⁸ COUTINHO, Liliana Campos. Educação e mediação – uma função partilhada. In **Revista Património** nº3. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2015

¹⁹ CARVALHO, Ana - **Os Museus e o Património Cultural Imaterial: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas**. Lisboa: Edições Colibri e CIDEHUS-Universidade de Évora, 2011

²⁰ Consultar programa de trabalhos em: http://icom-portugal.org/2020/05/17/museus-para-a-igualdade-diversidade-e-inclusao/?fbclid=IwAR3veL8p_vF4iZsMJLxB2fpbNc1QI9aLKtAR6Vzn-3pmj9bMdt4PhYoyxW0

²¹ DELORS, Jacques. Et. All - **Educação: um tesouro a descobrir, relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI**. Brasil: Edições Asa, 1996

²² Associação Internacional das Cidades Educadoras. **Carta das Cidades Educadoras**. Disponível em: <https://www.edcities.org/rede-portuguesa/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/Carta-das-cidades-educadoras.pdf>

²³ **Agenda 2030. Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. Disponível em: <https://www.ods.pt/>

²⁴ Consultar em: <https://link.springer.com/>

²⁵ Consultar em: <https://www.jstor.org/>

Google Scholar.²⁶ Numa breve apresentação, a Springer, enquanto biblioteca digital, apresenta como missão fornecer a investigadores o acesso a milhões de documentos científicos, livros, séries, protocolos, trabalhos de referência e procedimentos, sendo que através da SpringerOpen se denota uma preocupação crescente com o acesso livre a esta informação. No que respeita à JSTOR, também uma biblioteca digital de conteúdo académico, inclui no catálogo, jornais académicos revistos por pares, jornais literários respeitados, monografias académicas, relatórios de pesquisa de institutos confiáveis e fontes primárias. A plataforma dispõe de ferramentas de pesquisa para além das mais convencionais, e dos filtros aplicáveis por cronologias, temáticas ou área de intervenção, oferece a possibilidade de redigir um texto próprio, resultando numa pesquisa sobre o conteúdo relacionado²⁷. O Google Scholar, à semelhança das plataformas anteriores, para as quais remete nos seus resultados, disponibiliza um acervo de publicações de conteúdo científico, entre monografias, teses, citações, artigos, livros e uma infinidade de fontes para referências e leituras académicas. Sendo utilizada e alimentada principalmente por académicos, nesta última plataforma a pesquisa é mais confiável, clara e fidedigna face ao Google tradicional.

É importante referir, também, que este ensaio ocorre na janela temporal da pandemia da Covid-19, situação que obriga a uma reinvenção nas formas de atuação à escala mundial, em inúmeras áreas. Relativamente às bases de dados de âmbito académico, surgiu uma rápida reação, permitindo o livre acesso a um maior número de artigos, independentemente da localização do utilizador. Esta abertura procura não só dar resposta ao confinamento a que muitos estudantes, investigadores e profissionais se viram obrigados, mas essencialmente, à possibilidade de um maior acesso à informação. Pode ler-se no artigo do European Scientific Journal, referente ao livre acesso para a investigação em tempos de pandemia, que inicialmente se disponibilizaram artigos na área da saúde para que um maior número de investigadores pudessem trabalhar no desenvolvimento de vacinas ou outros fármacos capazes de travar a Sars Cov-2, mas depressa se alargou para outras disciplinas²⁸. Eventualmente, a pandemia trará mais alterações, ou uma aceleração na implementação de novas soluções, como temos acompanhado no caso da educação, com uma rápida adaptação ao ensino à distância.

Optando pela tradução “heritage education”, reconhecemos naturalmente que esta não será a melhor indexação tendo em conta a desconstrução em conceitos que pretendemos, sendo os resultados bastante dispersos na temática.

Já referida anteriormente, a Convenção Quadro de Faro alberga um conjunto de conceitos que sustentam os nossos pressupostos, encontrando no seu conteúdo indexações que se revelaram importantes. É na análise deste documento, em si uma base sólida como ponto de partida, que encontramos a nossa opção de pesquisa, “heritage community”. Definido na Convenção, este entendimento de comunidade patrimonial “composta por pessoas que valorizam determinados aspetos do património cultural que desejam, através da iniciativa pública, manter e transmitir às gerações futuras”, apresenta o maior número de resultados nas pesquisas. Podemos considerar que há cada vez mais uma consciência da atualidade deste conceito e da necessidade de ser um ponto de partida para abordar o valor cívico associado ao património cultural. Podemos

²⁶ Consultar em: <https://scholar.google.pt/>

²⁷ Consultar recursos da plataforma: <https://about.jstor.org/platform-features/>

²⁸ SHOPOVSKI, Jovan; SLOBODA, Brian - COVID-19 Pandemic, the Value of Open Access to Research, and Role of Agile Peer Review. In **European Scientific Journal**, abril 2020. Vol.16

constatar que em todas as bases de dados surgem referências coincidentes, onde no geral, o discurso passa pela abordagem ao património vivo. Nestes artigos denota-se a intenção de alcançar uma prática de mediação entre os detentores de um determinado bem patrimonial e os agentes interessados. Com presença no topo dos resultados, através de vários capítulos elencados nas referências seguintes, optamos por dar como exemplo a monografia “The Past in the Present”²⁹ da autoria de Ioannis Poullos. A autora Para este ensaio específico, o capítulo 15, “A living heritage approach: planning process methodology” funcionou como modelo na criação de um método e respetiva desconstrução do processo de “intervenção” numa comunidade³⁰.

Transversal às várias bibliografias, a referência à “sustentabilidade” surge como ponto de atuação comum a vários projetos. Há muito que sustentabilidade deixou a mera contextualização ambiental para passar a ser encarada como uma forma de vida no mundo, transversal a vários domínios, enquanto um “modelo de sistema que tem condições para se manter ou conservar”³¹. Não obstante à referência da Convenção Quadro de Faro, onde se alia à gestão no artigo 9º, este é um conceito atual que prevê, a bem do património, uma transdisciplinaridade. “Sustainable heritage management”, a nossa segunda indexação da segunda fase, surge como referência direta da anterior e confirma, através dos resultados, uma teorização crescente em âmbito internacional. São novamente elencados capítulos de monografias ou artigos focalizados em casos de estudo de países como Kenya, Malásia ou Guiné e ainda relativo ao continente asiático, intercalando com trabalhos de âmbito mais alargado como “SDG11: Sustainable Cities and Communities”³².

Pensar numa gestão sustentável do património, enquanto sistema que prevê garantir a sua manutenção, manter uma comunidade consciente e alerta para as potencialidades dos seus valores, implicará um trabalho em rede, previsto no documento da Estratégia 21, onde se propõe uma gestão integrada do património de acordo com três componentes principais: “social” (S), “territorial e económico” (D) e “conhecimento e educação” (K), com cada componente desenvolvendo os seus próprios desafios, recomendações e cursos de ação. Não podemos deixar de citar a Carta de Bruxelas, relativa ao valor económico do património, não na sua vertente turística, na realização rápida de valor económico, mas sim na sua implementação a longo prazo, na criação e manutenção de postos de trabalho associados à cultura. É referido no documento o “valor intrínseco” que deve ser considerado um serviço público, de atuação obrigatória, mais uma vez encarado como um direito fundamental para o bem-estar e desenvolvimento fundamental para a coesão social³³. Contudo, segundo o relatório redigido pelo Gabinete de Estratégia Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC), “A dimensão da economia no setor cultural”, num estudo de 2016, indica que Portugal era

²⁹ POULLOS, Ioannis. - **The Past in the Present: A Living Heritage Approach - Meteora, Greece**. London: Ubiquity Press. Obtido de: www.jstor.org/stable/j.ctv3s8tpq

³⁰ POULLOS, Ioannis - **A living heritage approach: Planning process methodology**. In **The Past in the Present: A Living Heritage Approach - Meteora, Greece**. London: First Works. Ubiquity Press Ltd, 2014 (pp. 135-138)

³¹ “sustentabilidade”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 2020, <https://dicionario.priberam.org/sustentabilidade> [consultado em 29-05-2020]

³² Columbia Center on Sustainable Investment (CCSI), et al. SDG11: Sustainable Cities and Communities. Sustainable Development Solutions Network, 2016, pp. 48–50, Mapping Mining to the Sustainable Development Goals: An Atlas, www.jstor.org/stable/resrep15880.16

³³ **Carta de Bruxelas sobre el Papel del Patrimonio Cultural en la Economía, e para la Creacion de una Red Europea de su Reconocimiento y Difuion**. Bruxelas: 2009

“o país do universo em estudo com menos peso no setor cultural na criação de riqueza” (1,7%), também o país cujo setor cultural produz menos riqueza por habitante”. Pese embora se encontre na cauda da maioria dos resultados, Portugal não apresenta o menor peso da cultura no emprego³⁴. Tomando consciência destes resultados, urge entender a forma de pôr em prática uma estratégia de socialização dos valores do património cultural, entendendo-o como um recurso capaz de criar emprego estável, especializado e de qualidade, funcionando como consequência direta na revitalização das cidades e dos territórios onde se estes projetos se desenvolvam. Educação, cultura e património cultural não devem ser vistos apenas como uma resposta à economia de mercado; recomenda-se considerá-los como ferramentas para o desenvolvimento sustentável³⁵.

Olhamos com especial atenção para uma monografia, que mais uma vez encontra o seu ponto de partida na Convenção Quadro de Faro, da autoria de John Scholdfield, “Who needs Experts. Counter-mapping Cultural Heritage”³⁶. Esta obra apresenta casos de estudo num amplo contexto geográfico, intervindo de forma crítica sobre as abordagens à gestão patrimonial, apostando na relevância das agendas locais como fator determinante para novas dinâmicas e metodologias nesta gestão. Além do ponto que nos parece central ao longo de toda a monografia, “Who needs experts” impele-nos a repensar a nossa posição de agente especializado, em algo que em última instância pertence, é criado e existe porque determinado indivíduo, num determinado local, lhe dá significado e lhe reconhece o valor patrimonial inerente.

A terceira indexação por nós proposta passa obrigatoriamente pela educação, resultado da ambição em manter o foco no aspeto pedagógico do património. Contudo, optamos por substituir a denominação “educação” por “aprendizagem”. No somatório das várias leituras já realizadas, deparamo-nos inúmeras vezes com a referência “educação”, o que provavelmente nos conduziria a resultados demasiado próximos. Retomando a lógica inicial de pensar na melhor forma de chegar a um público não especializado, “Aprendizagem social/emocional”³⁷ pareceu-nos refletir as nossas intenções, o que não se materializou em estudos de referência nas nossas pesquisas. Anteriormente neste ensaio, já referimos a sinergia entre educação e património, carecendo de um maior desenvolvimento para que melhores resultados sejam alcançados. Atualmente, a formação de cidadãos responsáveis é defendida como um objetivo essencial da educação, no sentido de aumentar a criatividade e a inovação numa sociedade que procura valores de igualdade, inclusão social e justiça. Nesta perspetiva, uma gestão sustentada implica um trabalho de longo prazo, algo que no estudo realizado pelo Parlamento Europeu³⁸ se reconhece como lacuna das políticas de educação pensadas para o património. A maioria das iniciativas promovidas que convidam e

³⁴ APÓSTOLO, Óscar Seguro - **A dimensão do setor cultural segundo as contas satélite da Cultura Europeias: uma comparação metodológica e sectorial das experiências de Portugal, Espanha, Finlândia, Polónia e República Checa na criação de contas satélite na Cultura**. Lisboa: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, 2016

³⁵ Research for CULT Committee. Op. Cit. p.3

³⁶ SCHOLDFIELD, John - **Who Needs Experts? Counter-mapping Cultural Heritage**. USA: Ashgate Publishing, 2014

³⁷ Segundo o Glossário de Terminologia Curricular da UNESCO, “aprendizagem social e emocional” significa: Aprender como gerir sentimentos e relações com outros, o que inclui formas de reconhecer emoções e manter relações positivas, desenvolvendo simpatia e empatia. Envolve a aquisição de conhecimentos, habilidades e atitudes de que os alunos necessitam a fim de criar relações positivas, desenvolver resiliência, lidar com situações desafiadoras, tomar decisões apropriadas e cuidar de outras pessoas.

³⁸ Research for CULT Committee. Op. Cit. p.3

consciencializam a população para o património, material ou imaterial das quais são herdeiras, tem maioritariamente um carácter pontual.

Porém, a consciência de que vivemos ao segundo a informação que nos é constantemente fornecida através de inúmeros meios de comunicação social, redes sociais ou outros canais, revela-se da maior importância para voltarmos a pensar na relevância da comunicação para a gestão e educação para o património. A opção pela inclusão da denominação “communication heritage” nesta rede de palavras que funcionam como pontos estratégicos para o plano de trabalhos futuro, prende-se em grande parte com o problema central deste ensaio. Em última análise, o ato de comunicar relaciona todas as indexações realizadas até ao momento, no sentido em que a comunicação medeia uma comunidade patrimonial, alimenta a educação, promove a transmissão do conhecimento e convida ao aumento do nível de envolvimento na sustentabilidade de um bem patrimonial. Pese embora, tal como nas outras vertentes associadas à cultura e ao património, não haja uma resposta única para o método a implementar na comunicação patrimonial. Como é transversal à educação e à gestão, há a necessidade de uma adaptação constante, num aproveitamento mútuo como uma forma de alargar os públicos da cultura, para que esta se projete na sociedade, devendo por isso ser algo pragmático e valorativo³⁹.

É notória a complexidade na seleção de palavras de indexação, pela perceção de que o que poderá funcionar numa determinada plataforma, não funcionará da mesma forma na outra, o que não tem necessariamente de ser encarado como algo negativo. Mais do que analisar os resultados, esta quarta opção levou-nos a questionar quais as dimensões e os códigos de comunicação necessários para uma mais forte aplicação na prática. Partindo da abordagem de Manuel Lacerda, no seu contributo para a Revista Património nº3, numa viagem “Da incerteza à estratégia” percebemos as várias dimensões que a comunicação do património cultural pode envolver, olhando-o da sua perspectiva de interesse público, à estratégia de marketing, passando inclusive pela sua vertente informativa.⁴⁰

Ponto.4 Considerações finais

Sendo este ensaio, uma primeira etapa para uma abordagem diferenciada à educação para o património em contexto local, importa tecer algumas conclusões tendo em vista um posterior desenvolvimento das mesmas.

Referimo-nos essencialmente à necessidade de afinar sinergias em várias frentes para uma melhor relação com o património. Esta tem sido uma preocupação crescente nos últimos anos, não só para a educação, mas também para a comunicação, entre outras valências que têm vindo a despertar interesse.

Num primeiro momento parece-nos importante realçar a necessidade de melhor compreendermos o web marketing associado à investigação. Queremos com isto dizer que neste campo complexo, em constante e rápida evolução que vivem as plataformas digitais, a investigação científica deve uma eficiente aplicação. Não só pela importância

³⁹ ARAÚJO, Gisela - **FALARTE, Um Estudo sobre a Comunicação do Património**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: 2019

⁴⁰ LACERDA, Manuel - Da incerteza à estratégia. In **Revista do Património** nº3. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2015

que a transmissão de conhecimento implica, mas também com o impacto que de uma efetiva partilha de conteúdo qualificado representa.

Posteriormente, ainda que uma eficaz indexação represente uma pesquisa melhor filtrada, revela-se de máxima importância o conhecimento das diretrizes internacionais como ponto de partilha para um trabalho comum na Europa. Não sendo muitas vezes um cenário simples, o facto de se desenvolverem linhas orientadoras comuns para a potencialização de vários setores, não descarta a análise local, respeitando o tempo, a velocidade e a aceitação de cada geografia. Parece-nos também importante levantar questões relativas à gestão destas diretrizes, na necessidade, ou não, de se criarem laboratórios, onde se tracem planos de atuação local, como meio de captar um determinado público, trabalhando de forma interdisciplinar, criando o papel de agente local para a implementação destes planos.

Relativamente à quantificação, os resultados apresentados em pesquisa refletem uma crescente preocupação no pensamento patrimonial e consequente na redação de artigos de reflexão. A complexidade, globalidade e atualidade do tema justificam tal preocupação, contudo revela-se evidente a constante linha de pensamento, com alguma teorização e pouca representatividade ao nível das novas abordagens na implementação, nomeadamente no contexto nacional.

Como mote final, destacamos as várias questões que nos vão surgindo ao longo desta reflexão ensaística, atestando este projeto como um espaço laboratório onde pretendemos testar e aplicar novas abordagens, tendo por base todo o processo de revisão bibliográfica, contextualização e diálogo promovido ao longo do mesmo.

Bibliografia

Leis e Recomendações Internacionais

Lei n.º 107/2001, de 08 de Setembro (Lei De Bases Do Património Cultural) **Diário da República** n.º 209/2001, Série I-A de 2001-09-08

Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro (Lei de Bases do Sistema Educativo - alterada pela Lei n.º 115/97, de 19 de Setembro e pela Lei n.º 49/2005, de 30 de Agosto) - **Diário da República**, I SÉRIE-A n.º 166, 30 de Agosto

Agenda 2030. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. Disponível em: <https://www.ods.pt/>

Assembleia Geral da ONU - **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Paris: 1948

Organização Mundial das Nações Unidas - **Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável**. Paris: 2015

Associação Internacional das Cidades Educadoras. **Carta das Cidades Educadoras**. Disponível em: <https://www.edcities.org/rede-portuguesa/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/Carta-das-cidades-educadoras.pdf>

Carta de Bruxelas sobre el Papel del Patrimonio Cultural en la Economía, e para la Creación de una Red Europea de su Reconocimiento y Difusión. Bruxelas: 2009
Committee on culture -Agenda 21 for culture. United Cities and Local Governments. 2008

Conselho da Europa - **Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade**. Faro: 2005

UNESCO - **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris: 2005

UNESCO - **Declaração de Hangzhou. Situar a cultura no centro das políticas de desenvolvimento sustentável**. Hangzhou. 2013

Monografias

APÓSTOLO, Óscar Seguro - **A dimensão do setor cultural segundo as contas satélite da Cultura Europeias: uma comparação metodológica e sectorial das experiências de Portugal, Espanha, Finlândia, Polónia e República Checa na criação de contas satélite na Cultura**. Lisboa: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, 2016

ARAÚJO, Gisela - **FALARTE, Um Estudo sobre a Comunicação do Património**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: 2019

BRANDÃO, Inês - Os museus seduzem-nos? In **Revista do Património** nº3. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2015

CARVALHO, Ana - **Os Museus e o Património Cultural Imaterial: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas**. Lisboa: Edições Colibri e CIDEHUS-Universidade de Évora, 2011

COUTINHO, Liliana Campos. Educação e mediação – uma função partilhada. In **Revista Património** nº3. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2015

DELORS, Jacques. Et. All - **Educação: um tesouro a descobrir, relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI**. Brasil: Edições Asa, 1996

LACERDA, Manuel - Da incerteza à estratégia. In **Revista do Património** nº3. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2015

SCHULTZE, Bernhard (s.d.) **Meta tags e sua importância para SEO**. Disponível em: <https://www.seomarketing.com.br/meta-tags-google.php>

POULIOS, Ioannis. - **The Past in the Present: A Living Heritage Approach - Meteora, Greece**. London: Ubiquity Press. London: First Works. Ubiquity Press Ltd, 2014

Research for CULT Committee – **Education in Cultural Heritage**. Brussels: European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, 2018

SCHOLDFIELD, John - **Who Needs Experts? Counter-mapping Cultural Heritage**. USA: Ashgate Publishing, 2014

A chaminé tradicional no Sul de Portugal: contributo para uma história da arquitetura do Algarve

Lydia Santos

CEAACP/Universidade do Algarve

lydia.soeiro.santos@gmail.com

Miguel Reimão Costa

CEAACP/Universidade do Algarve

mrcosta@ualg.pt

Resumo

Com este artigo, pretende-se contribuir para o conhecimento da chaminé enquanto elemento representativo da arquitetura vernacular do Algarve, identificando os diferentes tipos, e procurando enquadrar o seu desenho em âmbitos mais abrangentes como o da organização da habitação, da construção tradicional ou da diversidade territorial alargada a outras regiões do Sul de Portugal.

Numa primeira parte, procuraremos caracterizar a chaminé enquanto elemento de uma estrutura constituída por três partes distintas (lareira, apanha-fumos e chaminé), reconhecendo as funções associadas e as implicações das características de cada uma dessas partes no conjunto (no que constitui um tema decisivo para a interpretação de alguns aspetos formais da chaminé vista a partir do exterior).

Numa segunda parte, serão descritas as principais tipologias de chaminé (chaminé simples, chaminé de grelha aparente, chaminé de grelha oculta e chaminé de molde), procedendo a uma aproximação à sua distribuição no território. Confirmando a área do Baixo Algarve Central, enquanto sub-região marcada pela maior profusão das diversas tipologias de chaminé, mas reconhecendo a sua importância nas restantes subunidades-regionais, ainda que de presença mais pontual e difusa.

E por fim, procuraremos contribuir para a história da chaminé no Algarve e no Sul do país, a partir da leitura das dimensões funcional e ornamental, reconhecendo diversos momentos históricos, desde a sua presença episódica na transição do período medieval para o início do período moderno, até à grande generalização de época contemporânea.

Palavras-chave

Chaminé rendilhada, chaminé de balão e de saia, lareira, casa de fogo, arquitetura tradicional

Introdução

A chaminé é frequentemente apontada como um dos elementos mais representativos da arquitetura tradicional do Algarve¹. Em contraciclo com alguns estudos seminais que enquadravam a sua referência nos tópicos mais abrangente da organização da habitação ou da relação com o território, a descrição da chaminé no Algarve tende, quase sempre, a privilegiar a sua dimensão emblemática, quer enquanto objeto isolado, quer combinada com a platibanda e a açoteia na seleção dos elementos de referência da arquitetura da região. Por vezes, a descrição da chaminé tradicional guarda alguns equívocos, em especial quando se sugere uma pretensa origem ou relação com a cultura islâmica (a partir da composição geométrica do seu rendilhado ou da comparação à imagem de um minarete)².

Até ao terceiro quartel do século passado, a conceção artística da execução da chaminé associada à sua dimensão de representação era sintetizada pela celebrada expressão de “quantos dias quer de chaminé?” com que o mestre brindava o dono de obra, antes de se meter ao trabalho³. Entre as razões que distinguem a chaminé enquanto objeto de estudo de interesse, está a grande disseminação que adquiriu, em especial na sub-região central do Baixo Algarve, desde a arquitetura erudita à arquitetura popular (figura 1). Ao contrário do que ocorre noutras geografias, a grande difusão da chaminé na arquitetura doméstica é acompanhada, como se verá, por uma expressiva diversidade de soluções de execução, morfologias e padrões; enfatizada, por diversos autores, com a constatação de que “não há duas chaminés iguais”⁴.

O objetivo do presente artigo é, assim, o de caracterizar a chaminé tradicional do Algarve, procurando compreender as razões da sua profusão e diversidade, no contexto do Sul de Portugal. A referência aos diversos tipos – entendidos também na sua dimensão estrutural – é enquadrada pelas abordagens diatópica e diacrónica, contribuindo para o estudo da geografia e da história da chaminé, na arquitetura da região. Em termos metodológicos, esta pesquisa privilegia o trabalho de campo, beneficiando, no entanto, da investigação bibliográfica, iconográfica e documental realizada no âmbito de outros projetos. Pretende-se que a presente formulação, ainda preliminar, da história da chaminé da região possa

¹ Considere-se, a título de exemplo: RIBEIRO, Orlando – **Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Esboço de relações geográficas**. Lisboa: Sá da Costa, 1998, p. 93-94. VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando – **Arquitectura Tradicional Portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 1994. p. 157.

² A este título é importante distinguir os inúmeros autores que, de forma mais ou menos ambígua, não resistiram às comparações com os temas *arabescos* ou *mouros*, tão em voga no segundo e terceiro quartéis do século passado, daqueles que, como Lautensach, defenderam efetivamente essa relação: “O único elemento que anima estas formas repetidas são as encantadoras chaminés. Erguem-se sobre os telhados como miniaturas de torres protegidas da chuva por uma cúpula, e com aberturas laterais para deixar sair o fumo. [...] Em todas as casas existe este emblema herdado dos árabes. A mesma origem têm as casas com açoteia, de forma cúbica e completamente caiadas, que caracterizam certas cidades do Algarve [...]”. LAUTENSACH, Hermann – Povoamento, nomes de lugar e circulação. In **Geografia de Portugal III. O Povo Português**. Lisboa: Sá da Costa, 1999. p. 833.

³ AMORIM GIRÃO, Aristides – **Geografia de Portugal**. Porto: Portucalense, 1941. p. 253. Ou “Quantas horas quer de chaminé?” na versão de STANISLAWSKI, Dan – **Portugal's other Kingdom: The Algarve**. Texas: University of Texas Press, 1963. p. 47.

⁴ LAMAS, Maria – **As mulheres do meu país**. Lisboa: Actuális, [1950]. p. 257.

constituir um quadro de base a ajustar, confrontar e aprofundar no âmbito deste ou de outros projetos de investigação.



Figura 1 – Habitação rural em Vale de Éguas (Loulé). Elaborado pelos autores

1. partes constituintes da chaminé

O estudo da chaminé tradicional depende, como é evidente, não apenas da sua integração no espaço doméstico, mas também das componentes estrutural e funcional. Ainda que o elogio à diversidade da chaminé no Algarve se reporte, na maioria dos casos, aos motivos ornamentais e à composição dos elementos cerâmicos da grelha e do chapéu, na realidade essa diversidade decorre também do próprio processo de execução e da relação das suas diferentes partes. É nesse sentido que nos interessa distinguir três partes distintas que designaremos por lareira (terço inferior), apanha-fumos (terço intermédio) e fuga da chaminé (terço superior)⁵.

⁵ O estudo da chaminé no seu todo (lareira, apanha-fumos e fuga), na arquitetura tradicional do Algarve, acaba por contrariar a ideia de que a emergência da importância ornamental e representativa se deu a par da perda da sua importância funcional. Em nenhuma das inúmeras casas visitadas se encontrou a chaminé rendilhada no exterior, sem qualquer lareira no interior, a que se refere Stanislawski. STANISLAWSKI, Dan – **Portugal's other kingdom: The Algarve**. Texas: University of Texas Press, 1963. p. 47. Mesmo quando circunstâncias particulares de determinadas habitações permitiam o uso mais parcimonioso da nova cozinha (entendida também, frequentemente, enquanto espaço de representação), a lareira acabava sempre por ser utilizada, pelo que só com exagero se pode dizer que “A incongruência da construção vertical da chaminé em relação à construção térrea, donde se destaca sem a mínima sombra de timidez e, a ausência de preocupações funcionais relegam-na da razão da sua existência: a chaminé deixa de ser utilizada para escoar os fumos e arejar a casa, tornando-se num pretexto decorativo, no qual se concentra o poder imaginativo dos seus

A lareira alberga o lar onde se faz o lume, podendo tratar-se de fogo baixo (feito no chão) ou fogo alto (em bancada), incluindo trempes, fornalhas, fogareiros ou fogão. Mas para além do lar, a lareira é constituída pela própria estrutura de suporte⁶ que, no caso do Algarve, corresponde quase sempre a um troço de parede de alvenaria, de meia altura, que *encerra* um dos cantos da cozinha. Em qualquer caso, a lareira pode adquirir dimensões e características muito distintas (figura 2): a lareira grande (e.g. 3x2m) permitia sentar no seu interior (nas características cadeiras de *tabua* de pequena dimensão) em redor do fogo baixo, feito junto à *sempre-noiva*⁷; a lareira pequena, geralmente, com bancada (sobre vão para lenha) e duas fornalhas, junto à qual se cozinhava em pé (e.g. 1,4x0,7m); e o *chupão* (figura 5b) que cobria apenas a superfície do fogo baixo, tanto podendo ser executado a meio da parede como num canto⁸.



Figura 2 – Lareiras em Santa Bárbara de Nexe (a), Campina de Faro (b), região de Santa Luzia (c) e Estoi (d).
Elaborado pelos autores

O apanha-fumos constitui a parte intermédia da estrutura (figura 3) que, frequentemente, faz a transição do espaço interior para o espaço exterior da habitação. É conformado pelo pano da chaminé (elemento parietal que assentam na verga da lareira), que delimita um

construtores”. HENRIQUES, Filomena Manuel Caldeira Rebelo – A chaminé e a platibanda. Estudo sobre dois elementos definidores da arquitectura popular do Algarve. In GERALDES, Maria (coord.) – **Programa nacional de bolsas de investigação para jovens historiadores e antropólogos. Alentejo e Algarve.** Volume II. Porto: Fundação da Juventude, 1999. p. 212.

⁶ Rafael Bluteau separa, na lareira, o “lar” dos “pilares” (estrutura de suporte do pano) distinguindo assim quatro partes na chaminé: lar e pilares; escarpa ou culatra; e cano. “Chaminé. O lugar, em que se faz o fogo da casa. Tem lar, pilares, escarpa, ou culatra, & cano, por onde exhala o fumo”. BLUTEAU, Rafael – **Vocabulário Portuguez e Latino,...** [Tomo II]. Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. p. 286.

⁷ Pedra saliente da parede que marcava o sítio do fogo e que despertou particular interesse em VASCONCELLOS, José Leite de – **Etnografia portuguesa.** Volume VI. Lisboa: INCM, 2007. p. 273-297. No caso de o forno de pão abrir diretamente para o interior, a boca era voltada para este tipo lareira grande (sistema forno/lareira/chaminé) ou, em alternativa, para uma segunda lareira com chaminé que conformava a casa do forno.

⁸ COSTA, Miguel Reimão – **Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve.** Porto: Afrontamento, 2014, p. 87.

espaço cuja secção afunila na aproximação ao terço superior da chaminé, adquirindo uma configuração tronco-piramidal. Este espaço servia, em muitos casos, à função primordial de fumeiro⁹, que se contava entre os fins mais relevantes para grande parte das explorações rurais. A base do pano da chaminé integrava, frequentemente, um *friso*, em posição coincidente com a verga da lareira, onde se dispunha alguma loiça ou utensílios da cozinha.



Figura 3 – Vista interior do *apanha-fumos* e chaminé em habitação dispersa no concelho de Faro (a) e na povoação de Cacela (b). Elaborado pelos autores

A fuga da chaminé ou chaminé constituí o remate superior da estrutura¹⁰, podendo resultar, como mais adiante se verá, em diferentes soluções para a extração dos fumos. No caso do Algarve, corresponde a uma geometria de secção constante que contrasta com a forma tronco-piramidal do apanha-fumos. A fuga da chaminé é, por sua vez, passível de ser constituída por três partes distintas, a saber (da parte inferior para a parte superior): canal, grelha e chapéu¹¹.

As características da lareira (posição, dimensão, tipo de lar) na relação com o edifício (número de pisos, pé-direito, tipo de cobertura) condicionavam o desenho da estrutura no seu todo, convertendo o apanha-fumos no volume de transição para a forma que se pretendia para a chaminé. A opção da chaminé de secção retangular permitiria manter a proporção com as dimensões da lareira, na base da estrutura, facilitando o processo de execução. Mas no Algarve, a chaminé de secção inscrita no quadrado (quadrada, de ângulos

⁹ Alguma bibliografia da primeira metade do século XX introduziu alguma confusão no recurso a este termo para designar a fuga da chaminé, ou seja, a sua parte superior. No presente caso, optamos por manter o significado anterior de “fumeiro” relativo à área do apanha-fumos utilizada enquanto defumadouro, a que a expressão aparece associada de forma muito mais generalizada: “Fumeiro. Todo o vão, que vai da verga para cima até o teto. O lugar da chaminé, donde se penduram peixes, ou carnes para se secarem, e curarem ao fumo [...]”. BLUTEAU, Rafael – **Vocabulário Portuguez e Latino**,... [Tomo IV]. Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713. p. 228.

¹⁰ Apesar de se reconhecer a dupla-aceção do termo *chaminé*, empregue quer para designar a estrutura lareira/apanha-fumos/fuga no seu todo, quer apenas a sua parte visível no exterior, optou-se aqui por privilegiar o segundo significado, com que o termo é mais empregue no Algarve.

¹¹ Cf. SEGURADO, João Emílio dos Santos; GUIMARÃES, Raul Jales – **Alvenaria, Cantaria e Betão**. Lisboa: Bertrand, [194?]. p. 222-228. COSTA, F. Pereira da – **Enciclopédia prática da construção civil**. Chaminés e aquecimento. Fascículo 27. Lisboa: [edição do autor], [s.d.]. p. 5-7.

chanfrados, hexagonal, octogonal, circular, etc.) é de longe a solução mais frequente, obrigando a desenhos mais complexos na transição de geometrias. É o que ocorre, por exemplo, com a lareira de *sentar dentro* de planta retangular, na relação com o remate superior do apanha-fumos hexagonal, e com a chaminé de secção circular (figura 3b). Um outro aspeto que, a este nível, marca a diversidade da morfologia da chaminé está relacionado com o plano onde se faz a transição do volume do apanha-fumos para o volume da fuga, o que tanto pode ocorrer acima do nível da cobertura (correspondendo à característica base tronco-piramidal (figura 4a) ou tronco-cónica de algumas das chaminés mais antigas) ou coincidir com esse mesmo plano da cobertura (o que, como se verá, foi particularmente valorizado com a tendência de verticalização das chaminés mais tardias) (figura 4b)¹².



Figura 4 – Vista exterior da chaminé em Mouriscão, concelho de Silves (a), e na proximidade de Santa Bárbara de Nexe (b). Elaborado pelos autores

2. A chaminé na arquitetura do Algarve: tipos e distribuição no território

Para o estudo da importância do fogo na arquitetura do Algarve interessa considerar, antes de mais, o espaço marcado pela ausência da chaminé, como ocorria em muitas das casas tradicionais do Sul de Portugal. Este foi, por exemplo, um dos aspetos privilegiados, durante o século passado, por diversos autores para distinguir a arquitetura doméstica da

¹² De facto, como se verá, em muitas das chaminés mais antigas, o chapéu assenta diretamente sobre o volume do apanha-fumos (o que é especialmente evidente nas chaminés de grelha de ladrilho vertical). Noutros casos, a base tronco-piramidal da chaminé corresponde ao próprio canal (com ângulos mais próximos da vertical do que os do apanha-fumos).

sub-região serrana entre o Alentejo e Algarve¹³. A *casa de fogo*, negra da fuligem, com o fumo a escapar-se mais pela porta do que pelo *caniço cerrado* do telhado (figura 5a), recorda aqui a descrição genérica de muitas das casas tradicionais do Norte, remetendo para as mais ancestrais soluções¹⁴. Em muitos outros casos, para a extração dos fumos do interior da habitação, abria-se apenas um orifício no telhado, tapado no exterior com estrutura improvisada a telha. Dentro ainda das formas mais elementares, era também frequente a chaminé de secção quadrangular, sem qualquer cobertura ou chapéu. Esta solução poderia ser executada apenas acima do plano da cobertura ou, em alternativa, estar associada ao *chupão*. Mais raramente, rematava também uma lareira de maiores dimensões, podendo adquirir, neste caso, uma secção retangular alongada.



Figura 5 – Casa de fogo em Alcária Queimada, concelho de Alcoutim (a), *chupão* em Vale de Ebros, concelho de Tavira (b) e fumeiro em Vale da Rosa, concelho de Alcoutim. COSTA, Miguel Reimão – **Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve**. Porto: Afrontamento, 2014.

Para além da ‘chaminé sem chapéu’, poderemos ainda distinguir mais três tipos fundamentais na região: ‘chaminé de grelha aparente’; ‘chaminé de grelha oculta’; e ‘chaminé de molde’. A importância que a chaminé adquiriu na arquitetura do Algarve está associada, de sobremaneira, ao segundo tipo, caracterizado pelo remate superior com chapéu e grelha aparente, executados *in situ*, com recurso a elementos cerâmicos e trabalhos em massa. Na solução mais simples, o desenho da grelha recorria apenas ao ladrilho disposto na vertical (figura 6a), que poderemos encontrar em chaminés de diferente secção (circular, quadrada, octogonal ou retangular, etc.). Nestes casos, a ornamentação estava ausente do desenho da grelha, mas poderia estar presente através da pintura ou dos

¹³ VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando – **Arquitectura Tradicional Portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 1994. p. 171.

¹⁴ “[...] porque (como advertiu Filandro, sobre o capítulo 3 do liv. 7. de Vitruvius) os Antigos não tinham *Cheminés* abertas no meio de uma parede, como as nossas, mas uma casa particular lhe servia de *Cheminé*, e esta tem saída, ou quando muito com uma janelinha, por onde muitas vezes mais era o vento, que entrava, do que o fumo, que saía”. BLUTEAU, Rafael – **Vocabulário Portuguez e Latino**,... [Tomo II]. Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. p. 286.

trabalhos em massa executados no pano da chaminé ou no chapéu. Ainda dentro deste tipo, deveremos considerar também a chaminé de secção retangular alongada, de volumetria semelhante à *chaminé de escuta* alentejana. Para a sua construção no Algarve, recorria-se frequentemente ao ladrilho vertical ou em *espigão* (figura 6b) na execução da grelha (presente em dois ou nos quatro lados) e à telha no revestimento da cobertura de duas águas. O processo de generalização da chaminé, em especial na região do Baixo Algarve Central, compreende, no entanto, a preferência pela secção inscrita no quadrado, centrando a intenção decorativa na execução da grelha, através da composição laboriosa de padrões geométricos, com recurso a diferentes fragmentos de telha, ladrilho ou tijolo maciço (figura 6c). Frequentemente designada por chaminé rendilhada, é esta solução que acabou por se afirmar como um dos elementos emblemáticos da arquitetura tradicional da região (e, em particular, do Baixo Algarve Central) a par da açoteia e da platibanda.



Figura 6 – Chaminés em habitação dispersa no concelho de Tavira (a), Cabanas (b), Penina, concelho de Loulé (c), e Fonte Salgada, concelho de Tavira (d). Elaborado pelos autores

Em contraponto a este modelo, mais corrente e celebrado, a generalização da chaminé na região contemplou também um outro tipo, caracterizado pelo propósito de ocultar a grelha. Procurando obstar aos inconvenientes do clima (da resistência do vento às chuvas batidas), era acrescentado um pano exterior, geralmente em ladrilho, afastado do plano da grelha em cerca de 5cm. Para tal, era necessário garantir a drenagem das águas pluviais entre os dois planos referidos, através de orifícios abertos em cada um dos lados da chaminé (figura 6d). Encontrando-se dispersa por toda a região, a chaminé de grelha oculta tem indiscutivelmente, duas áreas regionais de maior expressão: Olhão, onde recebe a designação de *chaminé de balão*; e Monchique, onde adquire o nome de *chaminé de saia*. No primeiro caso, a chaminé constitui uma solução muito frequente, de presença constante desde a arquitetura abastada à arquitetura corrente. Aparece, quase sempre, associada ao lar alto de pequena ou média superfície e, conseqüentemente, a uma maior verticalização dos panos do apanha-fumos, quase sempre perceptível a partir do exterior (figura 7a). Ao contrário, em Monchique, a chaminé de saia é de presença mais episódica, restringida fundamentalmente a edifícios abastados. No interior, corresponde quase sempre a uma lareira ampla. No exterior, o seu desenho erudito tira partido da transição complexa das

geometrias do apanha-fumos, canal e chapéu (grelha oculta coroada com pináculo). A chaminé de saia tende assim a enfatizar arquitetonicamente a composição tripartida da estrutura e, quando privilegia a secção circular, é evidente a sua dimensão figurativa, com o terço inferior a lembrar justamente a figura de uma saia rodada (figura 7b)¹⁵.



Figura 7 – Chaminé de balão em Olhão (a) e chaminé de saia em Monchique (b). Elaborado pelos autores



Figura 8 – Chaminés de grelha aparente em Almancil. Elaborado pelos autores

¹⁵ "As [chaminés] de Monchique são, geralmente, maciças, lembram um pião do jogo do rapa, com o bico para cima; é um resguardo por causa do vento, as aberturas são dentro." VASCONCELLOS, José Leite de – **Etnografia portuguesa**. Volume VI. Lisboa: INCM, 2007. p. 295.

No entanto, a valorização crescente da chaminé rendilhada e da grelha aparente, enquanto foco ornamental da volumetria exterior da chaminé, resultou numa maior diversidade de desenhos associados a diferentes técnicas de execução. Muito frequentemente, o recorte da grelha tornou-se mais fino, acrescentando ao desenho anterior dos materiais cerâmicos, o padrão mais apurado do gesto repetido sobre as argamassas de revestimento. Com o mesmo propósito, assistiu-se à emergência de outros processos alternativos de execução, associados à utilização de molde e ao *fabrigo* em local diferente da sua localização final. A produção oleira, cuja importância se restringia até então à figura do pináculo que coroava muitas chaminés da região (figura 8), estende-se assim a todo o chapéu e ao desenho da grelha, em peças únicas ou compostas. As chaminés de molde correspondem, no entanto, a soluções mais tardias e menos generalizadas durante o século passado, acabando por adquirir progressivamente maior importância com a crise dos processos de construção tradicional e o recurso gradual a materiais de produção industrial em arquiteturas de feição revivalista e regionalista.

3. Dimensão funcional e dimensão decorativa: contributo para uma história da chaminé

A generalização da chaminé na Europa, a partir da Idade Média, adquiriu, como é evidente, expressões muito distintas nas várias regiões e arquiteturas. Em Portugal, a sua presença seria ainda muito episódica na transição do período tardo-medieval para o início do período moderno, verificando-se um primeiro processo de difusão, em especial nalguns centros e regiões do país, em diferentes períodos do século XVI¹⁶. A região do Alentejo Central e a cidade de Évora constituem interessantes casos de estudo que se inscrevem nesta tendência, quando se confronta documentação dos séculos XIV e XV¹⁷ e de meados do século XVI¹⁸. Na região mais alargada que se estende daqui para o Alto Alentejo e para a margem direita do rio Tejo, verifica-se a preponderância da chaminé de secção retangular alongada, quase

¹⁶ A investigação gradual da arquitetura doméstica corrente, a partir das fontes iconográficas e documentais, permite sustentar esta hipótese, mesmo se, como notou Luísa Trindade, a ausência do seu registo nas fontes não seja necessariamente demonstrativa da sua não existência. TRINDADE, Luísa – **A casa corrente em Coimbra. Dos finais da Idade Média aos inícios da Época Moderna**. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2002. p. 65-67. Ver também Conde, Sílvia – A casa. In MATOSO, José; SOUSA, Bernardo Vasconcelos (dir./coord.) – **História da vida privada em Portugal. A Idade Média**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 64.

¹⁷ “A iconografia parece ainda confirmar a escassa referência documental a um elemento arquitectónico que hoje é justamente considerado a «nota mais característica da casa do Sul». Trata-se da chaminé que bem poucas vezes aparece referenciada nos documentos medievais da Évora”. BEIRANTE, Maria Ângela Rocha – **Évora na Idade Média**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p. 422.

¹⁸ “Sobre este aspeto, os dois livros [de registos de propriedade do Cabido Eborense, datados de entre 1543 e 1551/2] referem [...] 364 chaminés (um dos elementos mais referidos, normalmente localizadas na casa dianteira, no sobrado desta, quando existe, chegando a haver dois a três exemplares nas casas de maior dimensão) [...]”. SOUSA, Silvana Vieira; RODRIGUES, Paulo Simões – Construir e habitar: espaços domésticos em Évora na passagem do século XV para o século XVI. In ANDRÉ, Paula [et al.] (ed.) – **Antologia de Ensaios - Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes, V Seminário de Investigação, Ensino e Difusão**. Lisboa: DINÂMICA/CET-IUL, 2019. p. 10.

sempre, saliente do plano da fachada principal¹⁹. A generalização desta solução, a partir de então, na região é registada nalgumas das povoações retratadas por Pier Maria Baldi, no terceiro quartel de seiscentos, entre as quais sobressai a de Vila Franca de Xira (figura 9)²⁰. Para além das habitações disseminadas nos núcleos antigos (figura 10a) e nas áreas de expansão, esta solução tornou-se também emblemática da solução modular dos quarteis dos povoados de fronteira, edificados entre meados desta centúria e meados de setecentos (figura 10b).



Figura 9 – Vila Franca. SÁNCHEZ RIVERO, Angel; SÁNCHEZ RIVERO, Angela Mariutti (ed.) – **Viaje de Cosme de Médicis por Espana y Portugal (1668-1669) [Laminas de Pier Maria Baldi]** . Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, [1933].



Figura 10 – Perspetivas de Evoramonte (a) e Elvas (b). Elaborado pelos autores

¹⁹ Cf. CUNHA, Rui Maneira – O sítio e a arquitectura de uma casa quinhentista na Ribeira de Santarém: ensaio tipológico das casas urbanas de frente estreita. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**. Lisboa: Colibri. Nº 18 (2006), p. 32. CORREIA, Fernando Branco – **Elvas na Idade Média**. Lisboa: Colibri, 2014. p. 268.

²⁰ SÁNCHEZ RIVERO, Angel; SÁNCHEZ RIVERO, Angela Mariutti (ed.) – **Viaje de Cosme de Médicis por Espana y Portugal (1668-1669) [Laminas de Pier Maria Baldi]**. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, [1933]. p. LVI. É interessante verificar, no entanto, que nalgumas das povoações portuguesas representadas, a chaminé secção retangular alongada compreende uma grande diversidade de posições no conjunto edificado, nem sempre se integrando no plano da fachada principal.

Como é evidente, a afirmação da chaminé na arquitetura corrente do Sul do país compreendeu processos muito distintos nas várias sub-regiões, considerando os diferentes contextos (urbano ou rural) e arquiteturas (de exceção ou corrente). No Baixo Algarve, se as fontes documentais confirmam também a sua presença episódica na transição do período tardo-medieval para o período moderno, pelo menos nalguns aglomerados²¹, não permitem sustentar um processo de difusão idêntico ao que foi apontado para as sub-regiões do Alentejo mais a norte. Nalguns dos estudos realizados a partir de documentação datada de diferentes momentos do período moderno, mantém-se a referência mais ou menos episódica à chaminé²², o que nos faz pensar numa presença bastante mais pontual nos centros urbanos do Algarve, do que a que foi registada para Évora.

Para além do processo de disseminação, outra questão que a documentação moderna deixa em aberto é a de quais as tipologias mais constantes. A chaminé secção retangular alongada contava-se então, certamente, entre as mais frequentes, quer em contexto urbano, quer em contexto rural²³. A sua posição no conjunto edificado tendia aqui a uma maior inconstância, tanto se encontrando disposta ao longo da fachada, como transversalmente numa parede meeira, como ainda no tardo, registando assim a maior diversidade da posição da cozinha na habitação da região. Em qualquer caso, a ideia da diversidade da chaminé no Algarve, marcada pela preponderância crescente da solução de secção quadrada (ou inscrita num quadrado) é já evidente no século XVIII, antes ainda da sua generalização em época contemporânea. De facto, a interpretação de fontes iconográficas e a consideração dos levantamentos *in situ*, de modo combinado, revelam soluções muito distintas que incluem, entre outras: a chaminé simples, sem chapéu, em construções elementares²⁴; a chaminé de secção quadrangular e grelha simples²⁵; a chaminé de desenho complexo, com trabalhos em

²¹ Como ocorre, por exemplo, com Castro Marim. MOREIRA, Maria da Conceição – **Apontamentos históricos sobre Castro Marim**. Lisboa: SNPRPP, [1978]. p. 20-22. CAVACO, Hugo – **Castro Marim Quinhentista: O Foral Novo (de 1504) e o Tombo da Comenda (de 1509)**. Castro Marim: CMCM, 2000. p. 137-148. Ver também DUARTE DE ARMAS – **Livro das fortalezas**. Fac-simile do Ms.159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa: ANTT/Inapa, 1997.

²² Considerem-se, a título de exemplo, os estudos realizados para Faro e Lagos. RODRIGUES, Tânia (2010). **Faro na época Moderna: do urbanismo à arquitectura**. Faro: Universidade do Algarve, 2010. 220 p. Dissertação de Mestrado em História da Arte. PEREIRA, Daniela – *A casa em Lagos, Sul de Portugal, a partir da documentação setecentista*. In **Arquitetura tradicional no Mediterrâneo ocidental**. Lisboa: CAM / Argumentum, 2015. p. 128-131.

²³ “As chaminés genuínas encontradas nas casas mais antigas [...] são de planta rectangular, têm saídas de fumo laterais com frestas verticais ou aberturas triangulares simples feitas com elementos cerâmicos (tijoleira) e uma pequena cobertura telhada com cumeeira e duas águas de uma telha de comprimento cada. A haver um tipo de chaminé da Idade Moderna usado na casa rural do Algarve será este acabado de descrever [...]”. CALDAS, João Vieira – **A arquitectura rural do Antigo Regime no Algarve**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2007. p. 246-247.

²⁴ É a solução que parece estar representada no “Prospecto d’lugar d’N Snr d’Luz” num conjunto de edifícios com cobertura de uma água em SANDE DE VASCONCELLOS, José [et al.] – **[Cidade de Tavira e seus arredores]**. [Material cartográfico]. Escala [ca. 1:3500] [ca. 1780] Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Portugal.

²⁵ Como as que parecem estar representadas na gravura “Vista da Praça da Cidade de Faro no Reino do Algarve” datada de 1793. PAULA, Rui; PAULA, Frederico – **Faro, evolução urbana e património**. Faro: CMF, 1993. p. 85.

massa (que estariam certamente presentes noutras casas mais abastadas coevas), como a desaparecida chaminé da quinta do Rio Seco²⁶, datada de 1768, ou a afamada chaminé de Porches (com dois níveis de grelha de ladrilho ao alto) datada de 1793 (figura 11a); e, por fim, a chaminé de grelha oculta²⁷.

A par desta diversidade, que se consolidou enquanto característica fundamental da arquitetura do Algarve, a chaminé de grelha simples (em especial de ladrilho ao alto, mas também em *espigão*), nas suas diferentes secções (inscrita num quadrado ou retângulo de lados com dimensões aproximadas), pontuou cada vez mais a paisagem da região – das construções mais ricas e das lareiras maiores, às habitações mais pobres e às lareiras mais pequenas – apenas perdendo preponderância já no início do século XX. É, em muitos casos, esta solução de base que serviu de *pauta* para o desenho ornamental, a telha e ladrilho, dos espaços intersticiais da grelha, em combinações mais ou menos complexas, com importância crescente durante o século XIX, assumindo-se como tipo mais relevante do processo de generalização e vernacularização na região.



Figura 11 – Chaminés em Porches (a, b), chaminé em habitação dispersa, concelho de Olhão (c), e contraste de escalas de chaminés tradicional e industrial na Cumeada, concelho de Silves (d). Elaborado pelos autores

Do mesmo modo, ainda que com menor densidade, também a chaminé de grelha oculta se tornou cada vez mais presente na arquitetura da região. A inclusão, por razões utilitárias e funcionais, de um plano cego a envolver a grelha, prescindindo da sua dimensão ornamental, é uma solução que se inscreve na procura de maior eficácia (tiragem) e conforto (proteção em relação ao meio exterior), através do desenho e das proporções dos diferentes elementos e da integração de soluções inovadoras²⁸. Mas, se de um modo geral, a

²⁶ CALDAS, João Vieira – **A arquitectura rural do Antigo Regime no Algarve**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2007. p. 245-246.

²⁷ A confirmar-se a data de 1737 apontada para uma chaminé de balão, de secção retangular, de uma quinta de Moncarapacho identificada no relevante estudo de Filipe Jorge e Victor Mestre sobre a chaminé do Algarve que, infelizmente, se encontra ainda inédito. JORGE, Filipe; MESTRE, Victor – **Registo Documental das chaminés artísticas**. Faro: RTA, 1986. ficha 75.

²⁸ Cf. RYBCZYNSKI, Witold – **Home. Ashor History of an idea**. Londres: Penguin Books, 1987. p. 36

chaminé de grelha oculta se inscreve nesta dimensão mais funcional, com influência mais ou menos evidente da cultura da industrialização, nalguns casos não prescindiu do olhar cuidado à história e à tratadística da arquitetura. Esta combinação resulta clara na arquitetura oitocentista, com alguns exemplos esparsos no Sul do país, onde, por vezes, a chaminé de balão, na sua formulação mais erudita, recorda, por exemplo, os desenhos de Serlio no oitavo livro da *Arquitettura*²⁹ (figura 12), considerando a sua morfologia (grelha aparente) na adaptação a uma solução distinta (grelha oculta), numa relação ainda pouco estudada. É também dentro desta tradição que se parece integrar a chaminé de saia de Monchique, onde, curiosamente, a importância representativa da chaminé atinge o seu apogeu, mesmo sem grelha aparente, através da escala e da combinação de diferentes morfologias, e dos motivos ornamentais que harmonizam os vários planos, com baixos-relevos, trabalhos em massa e esgrafitos.

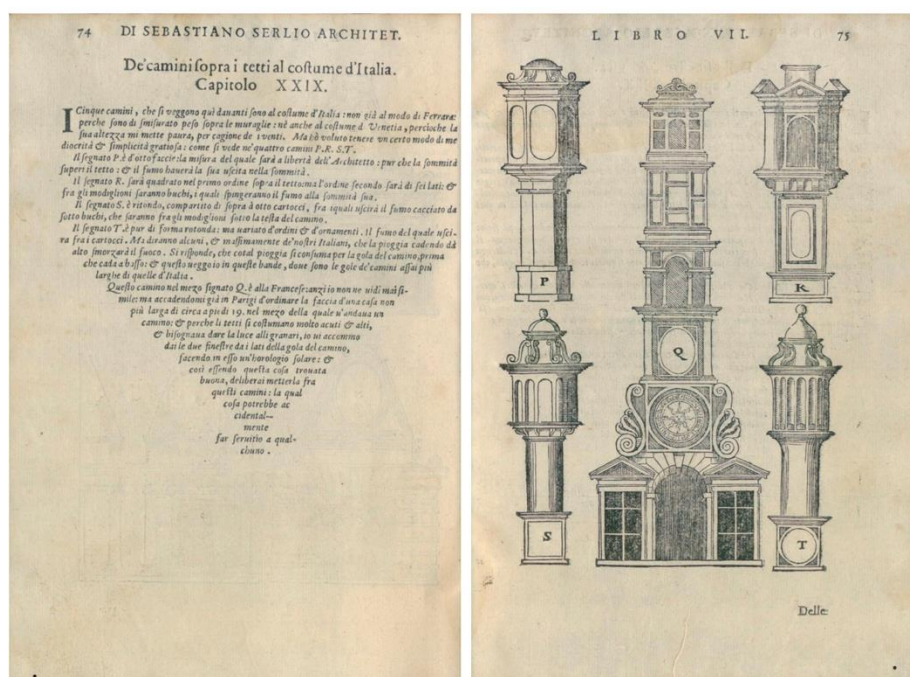


Figura 12 – De'camini sopra i tetti al costume d'Italia. SERLIO, Sebastiano – **II settimo libro d'architettura**. Venetia: Appresso Francesco de'Franceschi Senese, 1584. p. 74-75.

Com o processo de generalização, a chaminé de balão tende a adquirir uma dimensão mais serial e repetitiva, prescindindo da complexidade formal, da volumetria do chapéu num segundo plano (sobre o balão) e simplificando ao limite (ou prescindindo mesmo) de qualquer orçamentação. Não é de estranhar, por isso, que alcance particular relevância em Olhão, no final do século XIX e na primeira metade do século XX. De facto, a par da expressão de feição oitocentista, atrás das fachadas mais ou menos ornamentadas, a

²⁹ SERLIO, Sebastiano – **II settimo libro d'architettura**. Venetia: Appresso Francesco de'Franceschi Senese, 1584. p. 74-75.

arquitetura da, então, vila distinguia-se pela repetição de planos, de açoteias, de escadas e de guardas, de mirantes e contra-mirantes, em que a morfologia da chaminé de balão se inscrevia com toda a naturalidade. É uma solução consonante com a premência de novas habitações, nos períodos de maior expansão urbana associada à industrialização, que apenas a espaços, e nas habitações privilegiadas, confere maior atenção à ornamentação profusa. Por outro lado, com a transição para o século XX, a chaminé rendilhada, de grelha aparente, foi objeto de outras mutações, com repercussão não apenas a nível da morfologia e da escala, mas também dos próprios processos de execução³⁰. Em termos formais, procurou-se cada vez mais acentuar a dimensão vertical da chaminé, com a redução da sua secção e o prolongamento do canal (ocultando frequentemente a transição com a zona do apanha-fumos e renunciando à base tronco-piramidal ou tronco-cónica). É também neste contexto que, como vimos, o recorte rendilhado se tornou mais fino, quer através dos trabalhos em massa sobre os elementos cerâmicos (figura 11c), quer através do recurso ao molde. A primeira metade do século passado correspondeu, assim, ao período áureo da generalização da chaminé do Algarve, multiplicando-se e diversificando-se os modelos, de um modo que não cabe aqui descrever em detalhe.

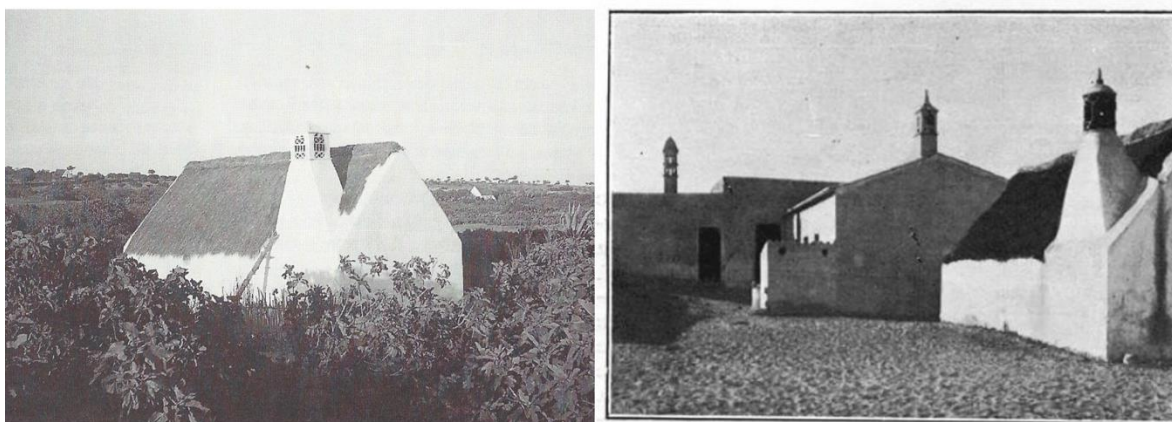


Fig. 2 – A chaminé alma da casa, mesmo quando ela é tão pobre que tem telhado de colmo. (Quarteira)
(Foto Zambrano)

Figura 13 – Chaminé em habitação com cobertura de colmo no Baixo Algarve. Fotografia de Mário Lyster Franco (a). LAMAS, Maria – **As mulheres do meu país**. Lisboa: Actúalis, [1950]. p. 268. Chaminé em habitação com cobertura de colmo em Quarteira. Fotografia de Zambrano Gomez (b). FRANCO, Mário Lyster; GOMEZ, Zambrano – **Guia-Álbum do Algarve. Sotavento**. Lisboa: Zambrano Gomez, 1932. p.4.

³⁰ Estanco Louro a propósito da região de São Brás de Alportel, muito marcada pelo grande investimento na habitação no contexto da emergência da indústria corticeira a partir do início da segunda metade do século XIX, descreve muito bem esta mudança, no quadro da transformação da arquitetura, distinguindo: a chaminé da casa antiga “Ao meio do telhado, ou rente à c’tea, ergue-se com dificuldade, a vergar de pêso, a chaminé quadrilonga, atarracada, de faces largas, com frestas escancaradas, em rectângulos esborrachados”; das chaminés da casa moderna “[...] mais esguias e elegantes nos seus arabescos rendilhados e nos xadrezes complexos dos orificiozinhos das faces, mais estreitas”. LOURO, Estanco – **O livro de Alportel**. São Brás de Alportel: CMSBA, 1996, p. 385.

De entre os exemplos mais extraordinários que registam este processo de generalização da chaminé na habitação corrente, contam-se as construções com cobertura de duas águas revestidas a colmo do litoral algarvio³¹ e em povoações como Quarteira (figura 13)³². Esta constitui uma das inúmeras variantes que atestam a profunda transformação da arquitetura doméstica durante este período, através da miscigenação e composição de diferentes elementos e modelos, remetendo aqui para a importância histórica que as construções em materiais vegetais adquiriram, em especial, na orla litoral do Sotavento Algarvio. Tal como aqui, os diferentes tempos de valorização da chaminé acabaram por se inscrever em soluções muito distintas dentro de cada uma das diferentes sub-regiões.

Em qualquer caso, durante este período, a chaminé deixou de polarizar a dimensão ornamental enquanto único elemento de referência da habitação corrente, como ocorria frequentemente durante o século XIX, passando cada vez mais a integrar um sistema complexo da arquitetura de representação que incluía as cantarias mais trabalhadas dos vãos, os elementos em massa de remate associados à composição geométrica da fachada, ou o seu coroamento trabalhado conformado pela importância crescente da platibanda (figura 14).

Considerações finais

A diversidade da chaminé do Algarve é o resultado de diferentes fatores geográficos, histórico-culturais e sociais, que se traduzem em diferentes condições de execução de dimensão funcional e ornamental. A primazia da chaminé enquanto elemento de representação e afirmação social no quadro de valorização artística da arquitetura pode compreender, aqui, três valores distintos: o valor de escala associado, ou não, a uma composição complexa de morfologias e volumetrias; o valor de ornamentação associada aos remates e ao revestimento dos panos cegos da chaminé (trabalhos em massa, esgrafitos, relevos, etc.); e o valor de ornamentação associado à execução da grelha (materiais cerâmicos, trabalho em massa, com molde, etc.). Estes diferentes valores, que, como vimos, podem aparecer historicamente combinados de modos distintos, adquirem diferentes expressões regionais.

³¹ “Aqui e ali, nas aldeias e montes algarvios, aparecem ainda tectos colmados. Mesmo nesse caso a chaminé lá está, tão alva como as paredes da casa, toda airosa nos seus rendilhados. Disse um escritor que as chaminés algarvias «são o luxo do pobre»”. LAMAS, Maria – **As mulheres do meu país**. Lisboa: Actuais, [1950], p. 268.

³² Atente-se na importância que Mário Lyster Franco, profundo conhecedor da região, atribui às chaminés de Quarteira no contexto da região, em duas publicações datadas de 1932. “[...] a povoação pode bem considerar-se a terra das primoras chaminés. São aos milhares, todas diferentes, todas magnificamente trabalhadas erguendo-se sobre as casas que poderão ser, às vezes, de uma humildade confrangedora, mas que jamais dispensarão esse preciosíssimo detalhe, que é a mais característica da construção algarvia e uma das mais belas notas de pitoresco em toda a província do Algarve”. SANTOS, Luís Reis (dir.) – **Turismo. Separata do Anuário Comercial de Portugal**. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1932. p. 295. “[...] na verdade, não há que falar das chaminés algarvias sem especializar as de Quarteira, onde elas se mostram de uma riqueza decorativa inexcusável. E são centenas e centenas delas, todas entre si diferentes, sobrepondo-se aos telhados das casas ricas e pobres, dando a nota destacante em qualquer vista da terra [...]”. FRANCO, Mário Lyster; GOMEZ, Zambrano – **Guia-Álbum do Algarve. Sotavento**. Lisboa: Zambrano Gomez, 1932. p. 35.



Figura 14 – Casa de platibanda, açoteia e chaminé próxima de Santa Bárbara de Nexe. Elaborado pelos autores

A história da chaminé só é evidentemente legível no contexto da própria história da arquitetura e, em especial, da casa. O Baixo Algarve não ficou imune à importância crescente que a chaminé adquiriu a partir do período tardo-medieval, com o mais ou menos tímido propósito de melhoria das condições da habitação. Durante este período, a presença da chaminé constituía, por si só, um elemento de prestígio, com expressão a nível dos espaços interiores e exteriores. Em qualquer caso, não foi durante o período moderno que a chaminé passou a marcar, de forma significativa, a imagem da paisagem urbana e da paisagem rural da região. Durante o século XVIII, a sua presença era ainda discreta, compreendendo, no entanto, uma significativa diversidade de tipos, desde as soluções mais elementares, presentes em algumas habitações mais modestas, às soluções mais complexas das habitações mais eruditas ou abastadas. Essa diversidade não assentava apenas nos aspetos morfológicos (escala, secção, grelha e transição apanha-fumos / canal), mas também ornamental (relacionados, fundamentalmente, com os trabalhos em massa nos remates e revestimento dos panos cegos da chaminé). A casa de fogo dissociada ou no tardo constituiu, no entanto, duas soluções recorrentes, quer no espaço urbano, quer no espaço rural. Se na arquitetura erudita, a chaminé adquire, já então, uma dimensão ornamental e de representação, na arquitetura corrente serve especialmente o propósito de melhoria das condições da habitação, que, de resto, será cada vez mais ambicionada. É só aquando do processo de generalização da chaminé, a partir do século XIX, que as preocupações estéticas polarizadas na chaminé vão emergir, gradualmente, enquanto característica da arquitetura corrente.

O Baixo Algarve Central, da região calcária à orla litoral, constitui a área de maior presença e diversidade da chaminé, especialmente de grelha aparente, mas também de grelha oculta. Fora dessa região, do Baixo Guadiana à região atlântica, atravessando toda a serra algarvia, a presença da chaminé é mais rarefeita e tardia. Dentro deste quadro genérico, a importância acrescida que a chaminé, cada vez mais num quadro de valorização da habitação no seu todo, vai adquirir em povoações ou subunidades regionais particulares, é quase sempre o resultado de ciclos de alguma prosperidade, como é fácil reconhecer em Loulé e no Barrocal (economia dos frutos secos e do pomar de sequeiro, entre outras), em São Brás (indústria corticeira), nos diferentes núcleos da indústria conserveira do Litoral, ou nas propriedades maiores do Algarve interior (após as primeiras colheitas da Campanha do Trigo). Se a chaminé de grelha aparente, que se generalizou durante os séculos XIX e XX, com motivos ornamentais resultantes da justaposição de padrões geométricos pode, nalguns casos, lembrar os princípios compositivos e os padrões não-figurativos da arte islâmica, em circunstância alguma essa relação se enquadra dentro de qualquer continuidade histórica. Tal como a platibanda, a originalidade da chaminé no Algarve assenta numa interpretação vernacular e generalizada na arquitetura corrente, de sínteses e elementos referenciais da arquitetura abastada, com influência a partir do exterior, o que ocorre especialmente em época contemporânea.

Bibliografia

AMORIM GIRÃO, Aristides – **Geografia de Portugal**. Porto: Portucalense, 1941.

BEIRANTE, Maria Ângela Rocha – **Évora na Idade Média**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

BLUTEAU, Rafael – **Vocabulário Portuguez e Latino,...** Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721.

CALDAS, João Vieira – **A arquitectura rural do Antigo Regime no Algarve**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2007. 334 p. Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura.

CAVACO, Hugo – **Castro Marim Quinhentista: O Foral Novo (de 1504) e o Tombo da Comenda (de 1509)**. Castro Marim: CMCM, 2000.

CORREIA, Fernando Branco – **Elvas na Idade Média**. Lisboa: Colibri, 2014.

COSTA, F. Pereira da – **Enciclopédia prática da construção civil. Chaminés e aquecimento** [Fascículo 27]. Lisboa: [edição do autor], [s.d.].

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

CUNHA, Rui Maneira – O sítio e a arquitectura de uma casa quinhentista na Ribeira de Santarém: ensaio tipológico das casas urbanas de frente estreita. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**. Lisboa: Colibri. Nº 18 (2006), p. 13-36.

DUARTE DE ARMAS – **Livro das fortalezas**. Fac-simile do Ms.159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa: ANTT/Inapa, 1997.

FRANCO, Mário Lyster; GOMEZ, Zambrano – **Guia-Álbum do Algarve**. Sotavento. Lisboa: Zambrano Gomez, 1932.

HENRIQUES, Filomena Manuel Caldeira Rebelo – A chaminé e a platibanda. Estudo sobre dois elementos definidores da arquitectura popular do Algarve. In GERALDES, Maria (coord.) – **Programa nacional de bolsas de investigação para jovens historiadores e antropólogos. Alentejo e Algarve**. Volume II. Porto: Fundação da Juventude, 1999. p. 197-257.

JORGE, Filipe; MESTRE, Victor – **Registo Documental das chaminés artísticas**. Faro: RTA, 1986.

LAMAS, Maria – **As mulheres do meu país**. Lisboa: Actúalis, [1950].

LAUTENSACH, Hermann – Povoamento, nomes de lugar e circulação. In **Geografia de Portugal III. O Povo Português**. Lisboa: Sá da Costa, 1999. p. 829-856.

LOURO, Estanco – **O livro de Alportel [1929]**. São Brás de Alportel: CMSBA, 1996.

MOREIRA, Maria da Conceição – **Apontamentos históricos sobre Castro Marim**. Lisboa: SNPRPP, [1978].

PEREIRA, Daniela – A casa em Lagos, Sul de Portugal, a partir da documentação setecentista. In COSTA, Miguel Reimão; GOMEZ MARTINEZ, Susana; RIBEIRO, Vítor – **Arquitetura tradicional no Mediterrâneo ocidental**. Lisboa: CAM / Argumentum, 2015. p. 128-131.

RIBEIRO, Orlando – **Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Esboço de relações geográficas**. Lisboa: Sá da Costa, 1998, p. 93-94.

RODRIGUES, Tânia (2010). **Faro na época Moderna: do urbanismo à arquitectura**. Faro: Universidade do Algarve, 2010. 220 p. Dissertação de Mestrado em História da Arte.

ROSADO, Ana; LIBERATO, Marco; COSTA, Miguel Reimão – Evolução histórica da arquitetura da habitação e da organização espacial na colina de Estremoz: primeiros resultados de uma análise multidisciplinar. In BERNARDES, João Pedro; ETCHVARNE, Carlos; LOPES, Maria da Conceição; COSTA, Carlos – **Arqueologia urbana em centros históricos**. Faro: UAlg/Ceaacp, 2018.

RYBCZYNSKI, witold – **Home. Ashor History of an idea**. Londres: Penguin Books, 1987.

SÁNCHEZ RIVERO, Angel; SÁNCHEZ RIVERO, Angela Mariutti (ed.) – **Viaje de Cosme de Médicis por Espana y Portugal (1668-1669) [Laminas de Pier Maria Baldi]** . Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, [1933].

SANDE DE VASCONCELLOS, José [et al.] – **[Cidade de Tavira e seus arredores]**. [Material cartográfico]. Escala [ca. 1:3500] [ca. 1780] Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Portugal.

SANTOS, Luís Reis (dir.) – **Turismo. Separata do Anuário Comercial de Portugal**. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1932.

SEGURADO, João Emílio dos Santos; GUIMARÃES, Raul Jales – **Alvenaria, Cantaria e Betão**. Lisboa: Bertrand, [194?].

SERLIO, Sebastiano – **Il settimo libro d'architettura**. Venetia: Appresso Francesco de'Franceschi Senese, 1584.

SOUSA, Silvana Vieira; RODRIGUES, Paulo Simões – Construir e habitar: espaços domésticos em Évora na passagem do século XV para o século XVI. In ANDRÉ, Paula [et al.] (ed.) – **Antologia de Ensaios - Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes, V Seminário de Investigação, Ensino e Difusão**. Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL, 2019. p. 4-16.

STANISLAWSKI, Dan – **Portugal's other kingdom: The Algarve**. Texas: University of Texas Press, 1963.

TRINDADE, Luísa – **A casa corrente em Coimbra. Dos finais da Idade Média aos inícios da Época Moderna**. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2002.

VASCONCELLOS, José Leite de – **Etnografia portuguesa**. Volume VI. Lisboa: INCM, 2007.

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando – **Arquitectura Tradicional Portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 1994. p. 157.

Los usos del siglo XX a través del patrimonio contemporáneo de Sevilla (1925-1975). Reconocimiento de los valores patrimoniales de uso desde una aproximación urbana

Juan-Andrés Rodríguez-Lora

Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Sevilla
jrodriguez91@us.es

Daniel Navas-Carrillo

Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Sevilla
dnavas@us.es

María-Teresa Pérez-Cano

Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Sevilla
tpcano@us.es

Resumen

La presente investigación aborda el estudio de usos característicos de la arquitectura del siglo XX en Sevilla. Edificios que en la actualidad suponen un acervo patrimonial contemporáneo que insertados, ya sea en las urbes históricas o formando parte de sus crecimientos, componen el legado cultural de las mismas junto a otros edificios de mayor recorrido histórico. En la actualidad, la evolución experimentada por el concepto de patrimonio propicia la aparición de numerosos tipos de valores intrínsecos a un bien patrimonial más allá del valor histórico y del artístico. Cuestión por la cual surge la consideración de la arquitectura moderna como patrimonio contemporáneo. Habida cuenta de que en la actualidad el uso de un inmueble forma parte del valor patrimonial de un bien, los cambios de usos y adaptaciones de estos elementos a las necesidades del siglo XXI, si bien se presentan como una oportunidad para mantener activo el patrimonio, podrían suponer la pérdida de sus valores patrimoniales. La protección patrimonial, a través de las figuras del planeamiento urbanístico, delimita el tipo de intervenciones que legalmente pueden realizarse sobre este patrimonio, así como el alcance de las mismas. Resaltar, que la menor protección que habitualmente tienen estos inmuebles respecto a los de mayor antigüedad, agudiza la posible pérdida de valores previamente señalada. Para abordar este análisis se toman los edificios que fueron construidos en el periodo comprendido entre el año 1925 y 1975 en Sevilla, y que aún se conservan. Con ello se pretende evidenciar cuáles fueron los usos que transformaron la ciudad histórica, década a década a través de la arquitectura, así como de los que caracterizarían los nuevos crecimientos urbanos. Elementos que a día de hoy se erigen como el legado patrimonial contemporáneo de la urbe andaluza.

Palabras clave

Movimiento Moderno, patrimonio del siglo XX, Sevilla, urbanismo, valor de uso

Introducción

Las dinámicas urbanas de las ciudades europeas a lo largo del siglo XX se han caracterizado, principalmente, por el crecimiento en torno al núcleo histórico de la ciudad. Hecho propiciado, en su mayor medida, por los movimientos migratorios desde entornos rurales hacia la ciudad. Además de los mencionados crecimientos, la transformación de la ciudad histórica ha sido otra de las características reseñables del pasado siglo. Así, a las aperturas de nuevas vías y espacios públicos, se le sumaría la inserción de nuevas piezas arquitectónicas que dotaban de un nuevo lenguaje al paisaje urbano consolidado. La construcción de estos elementos supondría la oportunidad de introducir los nuevos usos y tipologías demandados por la sociedad del momento, además de recualificar la habitabilidad de estos entornos consolidados.

Dentro del siglo XX destacan, entre otras, las arquitecturas proyectadas bajo el denominado Movimiento Moderno. Este periodo abarca desde 1925, fecha definida por autores tales como Carlos Flores López¹, hasta 1975, límite este último fijado recientemente por la fundación Docomomo en su filial ibérica para España y Portugal como ampliación del anterior en 1965². Si bien surgieron arquitecturas que podrían asociarse a este pensamiento moderno, independientemente de las variables que aparecerían a partir de éste tanto antes como después de las fechas mencionadas, éstas se toman a modo de convencionalismo con el fin de facilitar su lectura.

El germen de la consideración de la arquitectura contemporánea como legado patrimonial surgiría antes de que el propio siglo XX terminara. De este modo, podrían señalarse como hitos de interés a nivel internacional, entre otros, la Declaración de Praga en 1971³, con especial atención al patrimonio del siglo XIX y XX, la Declaración de Eindhoven por la que se funda Docomomo Internacional⁴, centrada en los inmuebles del Movimiento Moderno, o la Recomendación nº (91) 13 sobre la protección del patrimonio arquitectónico del siglo XX en el seno de la Unión Europea en 1991.

La consolidación de estas primeras incursiones en la definición de las arquitecturas de la pasada centuria como patrimonio se vería propiciada, entre otras acciones, por la aparición del Comité Científico Internacional del Patrimonio del Siglo XX –conocido como ISC20C por sus siglas en inglés- creada por la UNESCO y el órgano consultivo ICOMOS. Los trabajos del mencionado Comité darían lugar a la redacción y presentación del conocido como Documento de Madrid de 2011⁵, con el cual se avanza más allá del reconocimiento patrimonial, definiendo algunas directrices o posibles criterios a tener en cuenta en las intervenciones sobre este legado cultural. El reconocimiento de la arquitectura del Movimiento Moderno se ha visto fortalecido

¹ FLORES LÓPEZ, Carlos – **Arquitectura Española Contemporánea**. Madrid: Aguilar, 1989, p. 93.

² DOCOMOMO IBÉRICO – **Ampliación temporal, 1965-1975**. [En línea] [junio 2020] http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=26:ampliacion-temporal-del-registro-a&lang=es

³ COMISIÓN DE RESOLUCIÓN – **Declaración de Praga. Resolución para la protección de los monumentos culturales de los siglos XIX y XX**. Praga: Comisión de resolución, 1971.

⁴ DOCOMOMO – **Declaración de Eindhoven**. Eindhoven: Docomomo, 1990.

⁵ ISC20C – **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011**. Madrid: Ministerio de Cultura: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011.

recientemente, por la inclusión de diversos edificios de arquitectos como Frank Lloyd Wright o Le Corbusier, entre otros, en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO⁶.

Centrando la atención en el ámbito español, destacamos la publicación del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX⁷. En este sentido, resulta reseñable la superación de la visión parcial del patrimonio contemporáneo como bienes inmuebles, aglutinando bajo el concepto de patrimonio cultural aquellos bienes tanto muebles como inmuebles, además de las “creaciones artísticas y sistemas de sociabilidad”⁸.

En las labores de reconocimiento del patrimonio contemporáneo a nivel andaluz, destacan publicaciones surgidas previas al ocaso del siglo XX. Es pionera y referente para otras posteriores, el libro de 1986 “50 años de Arquitectura en Andalucía. 1936-1986”⁹. Posteriormente, ya entrado el nuevo siglo, se completaría el estudio del contexto andaluz del XX a través de la publicación de “Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000” en 2012¹⁰. Además de las dos indicadas como hitos, otra serie de investigaciones y publicaciones derivadas la temática de la presente investigación iría completando todo el panorama de reconocimiento del patrimonio contemporáneo andaluz. A partir de estos avances se conformaría la base de datos Guía Digital¹¹ que actualmente aglutina todo el patrimonio cultural andaluz en todas sus variables, herramienta en línea en la que se integraría el inventario del RAAC -Registro Andaluz de la Arquitectura Contemporánea- derivado de la publicación previamente mencionada.

Las sucesivas evoluciones experimentadas por el concepto de patrimonio hasta la actualidad, superando los valores históricos y artísticos de principios del XX, han hecho posible la incorporación de nuevos bienes culturales, entre los cuáles se encontrarían los inmuebles objeto de estudio. La legislación española en materia patrimonial reflejaría esta evolución. La Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 1933¹², muestra desde el propio título de la misma la preeminencia de los valores artísticos, y en su texto se incluye lo histórico, en el sentido temporal de antiguo, a lo que sumará la visión

⁶ PÉREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo – La Contemporaneidad Reconocida. Arquitectura, Ciudad y Paisaje construido en la Lista de Patrimonio Mundial: Un proceso abierto. En **Oculum Ensaïos**. Campinas: Pontificia Universidade Católica de Campinas. Vol. 13, num. 1 (2016), p. 5-27.

⁷ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y DEPORTE – **Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX**. Madrid: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015.

⁸ Ibid. p. 5.

⁹ PÉREZ ESCOLANO, Víctor, PÉREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo, MORENO PÉREZ, José Ramón – **50 años de Arquitectura en Andalucía. 1936-1986**. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1986.

¹⁰ FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, PÉREZ ESCOLANO, Víctor – **Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000**. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2012.

¹¹ JUNTA DE ANDALUCÍA – **Guía Digital**. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. [En línea] [junio 2020] <https://guiadigital.iaph.es/>

¹² Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid: Gaceta de Madrid, Núm. 145 (25-05-1933) 1393-1399.

monumentalista característica de la época. La siguiente ley a nivel español de 1985¹³, bajo el título Ley del Patrimonio Histórico Español, suprime el concepto de lo “Artístico”. En cualquier caso, a pesar de que la limitación temporal rebaja su exigencia de una ley a otra no queda suprimida del todo. Se avanza desde una restricción de antigüedad del edificio de mínimo 100 años y que no sea de autores contemporáneos en la primera ley, a la supresión del límite temporal numérico, pero dejando la condición de autores fallecidos en la ley aún vigente. Habría que esperar a la aprobación de la primera ley andaluza en materia patrimonial de 1991 para que la supresión temporal real fuera efectiva. Es por ello que tanto en la Ley 1/1991 de Patrimonio Histórico de Andalucía¹⁴, como en la vigente Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía¹⁵ no se hace mención expresa a dichas limitaciones.

Una vez superada la visión del patrimonio como monumento, el valor artístico y, especialmente el valor del tiempo como referente principal, junto al aperturismo del concepto de patrimonio, surgen otra serie de valores a partir de los cuáles estos inmuebles serán reconocidos. Destacamos los valores de autoría y autenticidad señalados en los Cuadernos del IAPH¹⁶ que se completarán con los mencionados en el Documento de Madrid¹⁷ de valor de ubicación, diseño, constructivo, instalaciones, sociales, científicos, o el de uso, que es el eje central del presente texto. O los valores señalados en el Plan Nacional del siglo XX¹⁸: autenticidad, integridad, expresivo, técnico, simbólico, singularidad, etc.

Objetivos

El objetivo principal de la presente investigación es reconocer y evidenciar los usos característicos de los edificios del siglo XX en el caso de la ciudad de Sevilla, a lo largo de cinco décadas, tanto en las áreas construidas *ex novo* como en el Conjunto Histórico declarado. Mostraremos en cada etapa aquellos usos que fueron característicos y que configuraron las intervenciones, diferenciando entre la ciudad histórica y las nuevas zonas, buscando su caracterización patrimonial, habida cuenta de que el valor de uso forma parte del reconocimiento patrimonial de estos inmuebles. A través del análisis de los usos de los edificios se pretende avanzar en la reflexión sobre lo que supone la pérdida del valor de uso original, entendido como gradiente de pérdida de patrimonio:

¹³ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Madrid: Boletín Oficial del Estado, Núm. 155 (29-06-1985)

¹⁴ Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía. Sevilla: Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Núm. 59 (13-07-1991) 5573-5586.

¹⁵ Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. Sevilla: Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Núm. 248 (19-12-2007) 6-27.

¹⁶ IAPH – **Cuadernos. La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio por documentar y conservar. La experiencia DOCOMOMO.** Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 1999, p. 9.

¹⁷ ISC20C – **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011.** Madrid: Ministerio de Cultura: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011, p. 3.

¹⁸ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y DEPORTE – **Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX.** Madrid: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015, p. 17-18.

pérdida total, parcial -en aquellos en los que se ha visto modificado dicho uso- o su adaptación a otros nuevos usos compatibles o no.

Metodología

La metodología se basa principalmente en el reconocimiento *in situ*, además de la búsqueda bibliográfica de aquellos edificios que en la actualidad cuentan con el reconocimiento de patrimonio contemporáneo. Para ello ha sido imprescindible manejar las publicaciones previamente mencionadas de “50 años de Arquitectura en Andalucía. 1936-1986”¹⁹ y “Cien años de arquitectura en Andalucía”²⁰, además del inventario de Docomomo Ibérico.

Una vez compendiados todos los edificios se han geolocalizado mediante herramientas GIS en las que a cada edificio se le ha asignado la información recabada en la revisión bibliográfica²¹. Paralelamente, se ha procedido a analizar los usos característicos de cada etapa, dividiendo el periodo de análisis en décadas para facilitar la lectura de conjunto, sin que ello suponga entender cada una de estas etapas de manera estanca. A través de este recorrido y la revisión bibliográfica de la evolución social e histórica de la ciudad se ha dibujado el panorama completo, representando, a su vez, en tablas y esquemas los usos principales de cada década.

Finalmente, con toda la información y análisis pertinentes se han obtenido una serie de conclusiones que culminan y sirven de cierre del presente texto.

El caso de Sevilla y los usos como valor patrimonial

Sevilla cuenta con una dilatada historia internacional, la cual queda reflejada en las distintas capas urbanas que conforman la urbe actual. Localizada en Andalucía, capital de la misma, aglutina la mayor cantidad de población de todas las ciudades que conforman esta Comunidad Autónoma. Sus últimos incrementos de población se experimentarían principalmente a lo largo del pasado siglo. La mancha urbana crece considerablemente en torno al actual Conjunto Histórico, paralelamente a las diversas transformaciones experimentadas en el interior de la ciudad histórica consolidada. Precisamente en estas mutaciones de la urbe heredada es donde se centra el estudio, en la inserción de las nuevas piezas que vendrían a conformar el nuevo paisaje urbano de estas intervenciones.

Centrando la atención propiamente en los usos, habría que señalar que hay algunos que ya se vendrían dando desde finales del siglo XIX y/o principios del XX, sin embargo, otros tantos irían surgiendo a lo largo del periodo de estudio, con especial mención a las

¹⁹ PÉREZ ESCOLANO, Víctor, PÉREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo, MORENO PÉREZ, José Ramón – **50 años de Arquitectura en Andalucía. 1936-1986**. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1986.

²⁰ FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, PÉREZ ESCOLANO, Víctor – **Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000**. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2012.

²¹ RODRÍGUEZ-LORA, Juan-Andrés – **La protección del patrimonio contemporáneo, arquitectura en torno al Movimiento Moderno en Sevilla, una revisión urbano-patrimonial tres décadas después**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018. Trabajo Fin de Máster.

sinergias generadas a partir de la mezcla de usos y compatibilización entre ellos. Quedando reflejada la sociedad del momento y sus necesidades a la hora de habitarla en la arquitectura y la propia ciudad. Es en este contexto en el que surgirían nuevas tipologías edificatorias.

No perdemos de vista que el uso al que va destinado un edificio es determinante para la conformación del programa del mismo. Su influencia resulta esencial en la configuración espacial y en las relaciones que se dan entre los mismos, claves en la etapa de estudio, la cual estaría caracterizada por la racionalidad y funcionalidad. Es por ello que la presente investigación aboga por estudiar y reconocer estos usos como un valor a tener en cuenta a la hora de rehabilitar o readaptar edificios de estas características. Los cambios de configuración y/o distribución espacial conllevarán un cambio sustancial del edificio, en detrimento de sus valores, entendiendo que la tipología en cuanto a forma y función, son un valor inherente de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Los usos característicos de Sevilla década a década

Delimitada la muestra de estudio en un total de 104 edificios, sentadas las bases de su reconocimiento como patrimonio y el valor de uso como parte importante de dicho reconocimiento, abordamos década a década aquellos elementos y sus usos característicos configuradores del legado contemporáneo. El encabezado de cada década procura mostrar la característica de uso principal de cada etapa estudiada.

Finalmente, destacar que habitualmente el uso que predomina en la conformación y crecimiento de una ciudad es el residencial. Éste estaría caracterizado en el siglo XX principalmente mediante la construcción de bloques plurifamiliares, siendo la tipología usual para dar cabida a las migraciones producidas hacia las ciudades, siendo una cuestión que, al igual que en tantas otras urbes europeas, se daría para el caso de Sevilla. En este sentido, se evidencia el mencionado protagonismo de la vivienda para cada etapa, suponiendo en la mayor parte de los casos en torno a la mitad de la producción de interés analizada.

1925-1935. El protagonismo de la educación.

La mayor parte de edificios construidos en Sevilla desde mediados a finales de los años 1920 serían los pabellones para la Exposición Iberoamericana de 1929, así como, otros edificios dedicados a dar apoyo y servicios vinculados al funcionamiento del evento. Al ceñirse nuestra investigación a los elementos de concepción moderna minoritarios en el certamen, sea el caso del malogrado Pabellón Magi de Fernando de la Cuadra, quedarían todos fuera del ámbito de estudio, pues analizamos solo edificios que permanecen.

En esta primera década de estudio la vivienda constituye en total un 47,36%, destacando el uso educativo con un 26,32% del conjunto íntegro analizado, lo que resulta llamativo (ver Tabla 1). No es así si revisamos el contexto nacional y centramos la atención en aquellas ciudades de España que aglutinaron la mayor producción y avances en materia escolar. En el caso de Madrid se muestran altos avances en torno a los principios de las décadas de 1910, 1920 y 1930. Barcelona, por su parte, experimenta un mayor

crecimiento de estos edificios entre 1918 y 1923. Sin embargo, en el caso de Sevilla, sería a través de las iniciativas republicanas de equilibrar la presencia y distribución de las escuelas por el territorio lo que produce este llamativo aumento que se pone de manifiesto en esta etapa²².

Cabría destacar que las razones que justifican este crecimiento devienen del posicionamiento político en favor de la construcción de edificios de nueva planta, frente a la recuperación o adaptación de edificios existentes que era lo que se vendría haciendo previamente. Por tanto, se pasa a proyectar edificios desde el pensamiento moderno junto al programa y concepción que en ese momento se tenía de la enseñanza. En este sentido, sería asumido por la República el Plan de Construcciones Escolares de 1927, aprobado por el ayuntamiento de Sevilla, así como, la decidida apuesta, que había motivado la redacción y aprobación de dicho plan, para dotar a la ciudad y los habitantes de este servicio. Además de las pertinentes adquisiciones de solares para la construcción de dichas escuelas²³. El pretendido incremento de edificios educativos de nueva planta se verá traducido en 5 edificios de interés arquitectónico y, por ende, patrimonial, suponiendo el 26,32% de la totalidad de proyectos estudiados. Dato que muestra el peso que tiene este uso y tipología en esta década del siglo XX en la ciudad de Sevilla, congregando más de un cuarto de toda la producción destacada de la época.

Tabla 1 - Usos de los edificios en el periodo 1925-1935. Elaborado por los autores

Código	Uso	Edificios	Porcentaje (%)
1	Sanitario	1	5,26
2	Educativo	5	26,32
3	Comercial	2	10,53
4	Industrial	1	5,26
5	Hotel	1	5,26
6	Viv. Unifamiliar	3	15,79
7	Viv. Plurifamiliar	3	15,79
8	Viv. Plurifamiliar + oficinas	1	5,26
9	Conjunto viv. + industrial	1	5,26
10	Barrio	1	5,26
Total		19	100

1936-1945. Sinergias en torno a la vivienda y crecimiento de la industria.

En la segunda década de estudio son varias las cuestiones que podrían ser reseñables. De una parte, destaca el uso de la vivienda superando en este caso la mitad de la producción estudiada, suponiendo el 68,41% de la muestra. Si bien en el periodo anterior se presentaba con cierto equilibrio entre las unifamiliares y las plurifamiliares, en este caso destaca el predominio de la vivienda colectiva, llegando a conformar un

²² AÑÓN ABAJAS, Rosa María – **La Arquitectura de las Escuelas Primarias Municipales de Sevilla. 1900-1937**. Sevilla: Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999. Tesis Doctoral. p. 20-22.

²³ AÑÓN ABAJAS, Rosa María – La arquitectura de las escuelas primarias municipales de Sevilla y su contribución al racionalismo. En CAPILLA RONCERO, Ignacio (Dir.), RAMOS CARRANZA, Amadeo (Dir.), SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio (Dir.) – **Arquitectura del Racionalismo en Sevilla. Inicios y continuidades**. Sevilla: FIDAS - COAS, 2003, p. 61-64.

57,89% del total. La vivienda plurifamiliar se plantea como híbrida y comienza a incluir más usos compatibles con la vida y el habitar de la población sevillana. La mezcla ya surgida previamente de viviendas y oficinas, se le suma otras tantas simultaneidades de usos, resultando ser singularidades respecto a combinaciones previas. En este sentido, la inclusión del uso de estación de autobuses en el caso del Prado de San Sebastián²⁴ proyectada por Rodrigo Medina Benjumea [Figura 1] o el conjunto de viviendas y cine Florida de Rafael Arévalo Carrasco y Gabriel Lupiáñez Gely, muestran la aparición de estas nuevas tipologías modernas del siglo XX (ver Tabla 2).

En cuanto al uso cine, cabría señalar que las únicas dos piezas que aparecen a lo largo del espectro estudiado son construidas en este periodo –al cine Florida anteriormente mencionado, se le suma el cinematógrafo Bécquer-. Resulta de interés señalar la vinculación existente entre los cines y la urbe andaluza. De este modo, atendiendo a los de mayor recorrido histórico, los cines suponen un número considerable de elementos que se situarían por toda la ciudad, concentrándose la gran mayoría de ellos en el Conjunto Histórico y muy especialmente en torno al eje oeste-este. Un total de 142 cines son los que llegarían a localizarse en Sevilla, de los cuales una parte eran espacios de proyección temporales y otros permanentes²⁵. Si bien en la investigación reseñada se muestran cines desde finales del siglo XIX, la mayor parte se realizarían más avanzado el siglo XX, especialmente en el periodo completo definido en el presente texto. Un destacable número eran adaptaciones de salas de espectáculos a la actividad cinematográfica. Otros se habían construido con este uso como parte del programa de necesidades del mismo.

Sin embargo, de toda esta numerosa muestra de cines, la inmensa mayoría ha desaparecido en la actualidad. Pocos siguen en funcionamiento, otros han sufrido modificaciones y o se encuentran abandonados. A día de hoy de esos 142 cines señalados, los que quedarían como testigo de esta actividad suponen un 11,26% según los datos de la investigación de Rodríguez Pérez. El reconocimiento de estos lugares para el ocio como patrimonio se ha visto recientemente reforzado con la declaración, por parte de la Junta de Andalucía, como Bien de Interés Cultural de tres cines localizados en el Conjunto Histórico. De este modo, a través de la declaración, los cines Cervantes, Llorens y Trajano quedarían incluidos en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz en la categoría de Monumento²⁶.

²⁴ PEREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo, ROYO NARANJO, Lourdes, DEL ESPINO HIDALGO, Blanca – Encuentros tipológicos, valores patrimoniales: Viviendas Municipales y Estación de autobuses del Prado San Sebastián en Sevilla. En **I Congreso Nacional sobre Vivienda Social**. Real Fundación Patronato de la Vivienda de Sevilla, 2014, p. 267-284.

²⁵ RODRÍGUEZ PÉREZ, Gabriel – **Cine y Ciudad. Los Espacios de Proyección Cinematográfica de Sevilla**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. Trabajo Fin de Máster.

²⁶ Decreto 61/2020, de 29 de abril, por el que se inscriben en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, los inmuebles denominados «Cine Cervantes», Antiguo Cine Llorens y Antiguo Cine Trajano, en el término municipal de Sevilla (Sevilla).



Figura 1 - Imágenes de las viviendas y estación de autobuses del Prado de San Sebastián, obra de Rodrigo Medina Benjumea. Fotografía de los autores

Finalmente, para terminar la década, señalar el aumento de la producción arquitectónica en torno a la actividad industrial. A pesar de que ya aparecía un ejemplo de la misma en el periodo anterior, se produce un reseñable incremento llegando a significar un total del 21,05% de los bienes estudiados. Sobresalen las instalaciones de Construcciones Aeronáuticas S.A., la cual ha derivado en una industria en la que Sevilla es referente internacional junto a otras zonas del país, destacando tanto por la producción como por el nivel de especialización del trabajo en este campo. Todo ello sumando valores a este conjunto edificatorio, con arquitecturas de gran calidad. Igualmente destacable, aunque con una suerte y trayectoria distinta, se encuentra la industria conocida como HYTASA, derivada de las siglas de Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. En este caso, a pesar de su reconocimiento en Docomomo Ibérico por sus destacados valores patrimoniales, se encuentra en estado de abandono en algunas partes y altamente modificado en otras.

Tabla 2 - Usos de los edificios en el periodo 1936-1945. Elaborado por los autores

Código	Uso	Edificios	Porcentaje (%)
1	Sanitario	1	5,26
2	Educativo	1	5,26
3	Industrial	4	21,05
4	Cine	1	5,26
5	Viv. Unifamiliar	1	5,26
6	Viv. Plurifamiliar + cine	1	5,26
7	Viv. Plurifamiliar	6	31,58
8	Conjunto viv. Unifamiliar y plurifamiliar	1	5,26
9	Viv. Plurifamiliar + comercial	2	10,53
10	Viv. Plurifamiliar + autobuses	1	5,26
11	Barrio	1	5,26
Total		20	100

1946-1955. La carencia de equipamientos.

Esta tercera etapa estaría marcada por una menor producción arquitectónica respecto al resto de décadas. Consecuencia directa de la situación política del país, gobernado durante esta fase bajo tesis autárquicas. Doce serán los elementos de interés patrimonial que caracterizarían este periodo, siendo el uso de viviendas, principalmente las plurifamiliares, las que asumen el peso de la producción. El descenso de estos edificios se torna acusado, suponiendo el 50% del total, prescindiendo de los barrios. Reduciéndose a la mitad incluso respecto de la década precedente, con lo que ello significa en el global urbano.

Al bajo número de edificios de la muestra que se construye se le suma también la escasa variedad de usos (ver Tabla 3), manteniéndose el educativo y el industrial, además del de vivienda como dominante. A estos se sumará el universitario que, a pesar de tener carácter educativo, se ha considerado fundamental diferenciarlo por el protagonismo que este uso tiene en la conformación de los campus universitarios. Igualmente, dentro del uso residencial, se observa la ausencia de usos híbridos o innovaciones en la vivienda plurifamiliar que hubieran continuado con la línea de singularidades abiertas en la época anterior.

La recesión propia de la posguerra, junto a las políticas autárquicas, quedaría reflejada cuantitativamente respecto a la producción arquitectónica de este periodo, de modo que la producción de equipamientos y edificios de servicios destacan también por su escasez. Tal es esta situación que del análisis se desprende que estos edificios suponen tan solo un 33,33% del total, sumando incluso el uso industrial que en este periodo también marca una mayor actividad respecto del resto de usos que no son viviendas, grupo representado por 4 elementos o conjuntos.

Tabla 3 - Usos de los edificios en el periodo 1946-1955. Elaborado por los autores

Código	Uso	Edificios	Porcentaje (%)
1	Educativo	1	8,33
2	Universitario	1	8,33
3	Industrial	2	16,67
4	Viv. Unifamiliar	1	8,33
5	Viv. Plurifamiliar	5	41,67
6	Barrio	2	16,67
Total		12	100

1956-1965. Lo religioso como hito de los nuevos barrios.

En esta década, el cambio en las políticas llevadas a cabo por el gobierno franquista, con la búsqueda de estabilización económica del país, se verá reflejado en el incremento de la construcción de edificios que se suman a la muestra de análisis en el caso sevillano. El mencionado incremento supondrá la conformación de un conjunto con un total de 30 inmuebles. Este crecimiento no es únicamente en número, sino que también se evidencia en la vuelta de nuevos usos en torno a equipamientos, o la aparición de otros, como el religioso, que hasta el momento no sobresalían o no se realizaban en la ciudad (ver Tabla 4). También se recupera la variedad con usos que en las décadas precedentes se tornaban ausentes.

En relación al uso de viviendas, destacar que se mantiene la tendencia de uso exclusivo en estos edificios, a excepción de un solo ejemplo en el cual convive con el uso de oficinas. Como cómputo total suponen un 43,33%, descendiendo en este caso de la mitad de los edificios estudiados. Habría dos cuestiones a destacar. De un lado, no aparece ninguna vivienda unifamiliar dentro de la muestra de esta década. De otro, la construcción de barrios es la más alta de toda la serie completa, lo cual responde al acusado crecimiento de la población en torno a los años 60.

Los edificios de uso sanitario y comercial aparecen nuevamente en el listado, los educativos vuelven a tomar protagonismo y sigue el avance de la construcción de edificios universitarios. Paralelamente, surgen como usos nuevos el de ocio o el de comisaría de policía. En este contexto, las oficinas adquieren especial protagonismo con 5 ejemplos dentro de la relación de usos de esta etapa, de los cuales uno es de carácter mixto incluyendo viviendas plurifamiliares. Destacamos especialmente por su arquitectura la Comisaría de la Gavidia [Figura 2] que, a pesar de su avanzado estado de deterioro por encontrarse inactiva y sin uso desde 2003, posee un alto valor patrimonial tal como señalarían autores como Juan Luis Trillo de Leyva²⁷.

²⁷ TRILLO DE LEYVA, Juan Luis – Tradición contra tradición. En CAPILLA RONCERO, Ignacio (Dir.), RAMOS CARRANZA, Amadeo (Dir.), SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio (Dir.) – **Arquitectura del Racionalismo en Sevilla. Inicios y continuidades**. Sevilla: FIDAS - COAS, 2003, p. 129. – “El edificio, y el proyecto, obtienen su elevado valor patrimonial por su situación urbana y por ser un ejemplo, casi único en Sevilla, de esta arquitectura europea de mediados del siglo XX, más que por su valor intrínseco absoluto, se trata de un modelo depurado y limpio de un tipo de construcción muy extendida en otros países y ciudades”



Figura 2 - Imagen de la antigua Jefatura Superior de la Policía, conocida como comisaría de la Gavidia, obra de Ramón Montserrat Ballesté. Fotografía de los autores

Además de la importancia que el uso oficinas toman en la muestra, sobresale el uso religioso, suponiendo el mayor número de ejemplos dentro del registro de este periodo, contando con 5 incorporaciones, lo que representa un 16,67% del total. Destacar que estos edificios -parroquias e iglesias- se construyeron en los crecimientos de nueva planta que se situaron en la periferia del Conjunto Histórico. Dichos elementos vendrían a erigirse como hitos dentro de los nuevos barrios, caracterizados por una alta densidad poblacional que se aglutinaba principalmente en bloques residenciales. Estos edificios permitieron, en un Estado que en esta época era oficialmente confesional, crear identidad y cohesión social, además de suponer un punto de encuentro de la sociedad que residía en la periferia. Estos edificios, debido a su singularidad y tamaño, permitían un elevado grado de investigación espacial para los arquitectos encargados de proyectarlos. La mencionada singularidad suma valor dentro de su consideración como elementos patrimoniales contemporáneos.

Tabla 4 - Usos de los edificios en el periodo 1956-1965. Elaborado por los autores

Código	Uso	Edificios	Porcentaje (%)
1	Sanitario	1	3,33
2	Educativo	3	10,00
3	Universidad	1	3,33
4	Comercial	1	3,33
5	Ocio	1	3,33
6	Religioso	5	16,67
7	Comisaría	1	3,33
8	Oficinas	4	13,33
9	Viv. Plurifamiliar + oficinas	1	3,33
10	Viv. Plurifamiliar	8	26,67
11	Barrio	4	13,33
Total		30	100

1966-1975. Tiempo de oficinas.

En la última década objeto de estudio, y que corresponde con la recta final de la dictadura, la construcción de edificios distintos al uso de vivienda sigue siendo superior. En este sentido, la ciudad se iba dotando de otros usos que vendrían a complementar el predominante, actualizándose a las nuevas necesidades sociales vinculadas a la contemporaneidad.

Así las viviendas, nuevamente sin que aparezcan unifamiliares, suponen un 43,48%, siguiendo niveles similares a la muestra anterior. Se construyen bloques plurifamiliares que en diversos casos se compatibiliza con lo comercial en planta baja y oficinas. La construcción de barrios de interés, desaparece en esta última década analizada.

Si bien el número total de edificios desciende a los 23 (ver Tabla 5), en el caso de las oficinas su número se verá incrementado hasta llegar a ser el uso de mayor protagonismo, alcanzando el 26,09%. La senda iniciada en la etapa previa encontraría continuidad en esta, configurando dos décadas en las que el acercamiento a la ciudad de población rural, junto al desarrollo de los nuevos tipos de trabajo desde las oficinas, comienzan a dibujar un panorama renovado de la ciudad insertándose en múltiples zonas de la misma.

Destacan edificios como el colegio profesional de médicos [Figura 3], obra de Rafael de La-Hoz Arderius y de Gerardo Olivares James, que bien podría asimilarse a un uso de oficinas, pero que debido a su singularidad y significado ha sido diferenciado en esta investigación. Durante la II República encuentran regulación los colegios profesionales atendiendo a sus estatutos, con las diversas subdivisiones sufridas en el seno de estas agrupaciones atendiendo a cuestiones de organización local y a divisiones territoriales. Cuestiones por las que se multiplica su presencia en las ciudades. En el caso del Colegio de arquitectos en Andalucía, que aparece como uno sólo, se va dividiendo primero en

dos y luego uno por provincia²⁸. Se trata de una serie de edificios que, además de servir como aglutinador de profesionales, buscan singularizarse en el paisaje urbano debido al simbolismo implícito que supone ser representativo de una profesión, de modo que en diversos casos se erigen como hitos urbanos.



Figura 3 - Imagen de la sede del Real e Ilustre Colegio de Médicos de Sevilla, obra de Rafael de La-Hoz Arderius y Gerardo Olivares James. Fotografía de los autores

Por su parte, el uso educativo seguiría teniendo un número de elementos similares a lo que se venía realizando en etapas previas. Se sumarán algunos edificios de la Universidad de Sevilla, localizados en los múltiples campus de los que dispone la ciudad. Inmuebles que, entre otros muchos edificios, sobresalen como ejemplos reseñables de patrimonio contemporáneo.

Por último, habría que destacar que el uso comercial se mantiene y reaparece el uso turístico con el caso del Hotel Los Lebreros, proyectado por Rafael de La-Hoz Arderius y José María García de Paredes, cuya protección ha sido propuesta recientemente en el desarrollo del Catálogo de Protección de su zona. Desde la primera década estudiada donde destacaba el Hotel Palace Eritaña, actualmente reconvertido en residencia militar,

²⁸ MOSQUERA ADELL, Eduardo, PÉREZ CANO, María Teresa – **La Vanguardia Imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea**. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990, p. 23.

no se volverían a dar ejemplos reseñables de esta tipología dentro de los registros consultados para la presente investigación.

Tabla 5 - Usos de los edificios en el periodo 1966-1975. Elaborado por los autores

Código	Uso	Edificios	Porcentaje (%)
1	Educativo	3	13,04
2	Universidad	2	8,70
3	Oficinas	5	21,74
4	Colegio profesional	1	4,35
5	Comercial	1	4,35
6	Hotel	1	4,35
7	Viv. Plurifamiliar + oficinas	1	4,35
8	Viv. Plurifamiliar + comercial	1	4,35
9	Viv. Plurifamiliar	8	34,78
Total		23	100

Consideraciones finales. Los cambios de uso en el patrimonio contemporáneo: ¿oportunidad o peligro?

A la vista del recorrido realizado, son diversos los usos que han ido caracterizando cada una de las etapas analizadas. Desde usos vinculados con la enseñanza en un primer momento pasando, posteriormente, al desarrollo de espacios para el trabajo a través de industrias de especial entidad y de oficinas más avanzado el siglo XX. Entre medias, elementos singulares como los templos religiosos de las nuevas áreas urbanas se han erigido como referentes urbanos. Igualmente, sería reseñable la mezcla de usos habitacionales a lo largo de la serie estudiada. La distinción y predominancia de usos en cada época suponen una cuestión muy a tener en cuenta, puesto que reflejan las necesidades sociales y/o identifica lo que se promovería desde las diversas administraciones públicas, atendiendo y dotando de aquello que la ciudadanía sevillana demandaba, en cada momento.

Habida cuenta del valor patrimonial que supone el uso, resulta pertinente señalar la necesidad, en caso de intervenir sobre estos edificios, de realizarlo con criterios patrimoniales. De este modo, a pesar de que sea objeto de un cambio de uso y, por consiguiente, detrimento de valor, otras características como la espacialidad o distribuciones devenidas del mencionado uso no fueran igualmente objeto de pérdida. Abogamos porque el nuevo uso con el que se quiera dotar al edificio, si fuera el caso, se ajuste a las características espaciales del elemento original.

Es notable el menoscabo de valores en edificios que han cambiado su uso original por otros no adecuados, algo que se hace evidente en casos como los cines que se han abordado en este texto. Un ejemplo en la urbe sevillana de esta etapa de estudio es el caso del otrora cinematógrafo Bécquer, el cual se ha visto profundamente transformado al haber sido adaptado al uso comercial de supermercado. Algo similar podría suceder

con el caso de la antigua jefatura de la policía de la Gavidia, con un avanzado estado de degradación por casi consumarse dos décadas desde su abandono y que repercute en sus valores patrimoniales, lo cual podría verse agudizado con el cambio de uso previsto a hotel. Es en este punto, a propósito de la recuperación de un edificio, aunque ello suponga sacrificar su uso, donde cabría preguntarse si se trata de una segunda oportunidad para un edificio patrimonial contemporáneo o, por el contrario, supone un peligro por la posible pérdida de valores sobrevenidas de la intervención y adaptación al nuevo requerimiento. Es por ello que sería perentorio que no se interviniera en el mismo, como en tantos otros casos existentes, sin los previamente explicitados criterios patrimoniales.

Los niveles de protección patrimonial asociado a cada inmueble en los Catálogos de Protección Urbanística, aunque no son objetos del presente texto, se erigen como posibles garantes de los valores patrimoniales, entre ellos del de uso, cosa que rara vez ocurre. El mayor o menor menoscabo del valor de uso y espacialidad dependerá del grado de intervención que dichos niveles permitan sobre los edificios. Una protección acorde a los valores reconocidos de estas arquitecturas evitaría pérdidas irreparables de patrimonio del siglo XX.

En cualquier caso, el reconocimiento de estas arquitecturas como patrimonio por parte de la sociedad se torna imprescindible, la mayor implicación social en los procesos de patrimonialización avanzarían en la protección efectiva de este patrimonio²⁹. Se hace necesario avanzar en el entendimiento de que con la pérdida de estos edificios o los valores del mismo se estaría perdiendo una parte de la historia del siglo XX. La sociedad cambiante en la que nos encontramos y su capacidad transformadora hace que muchos de estos edificios se hayan quedado obsoletos, al mismo tiempo que la cercanía de su construcción hace que dicha sociedad en su conjunto no los perciba como Patrimonio, algo sobre lo que ya alertaba Enrique X. de Anda Alanis³⁰. Ante este escenario resulta de interés dar una respuesta para recuperarlos en clave patrimonial, repensar sus usos para que sean adecuados y compatibles con sus valores patrimoniales sin que suponga renunciar a las nuevas necesidades colectivas actuales.

Bibliografía

AÑÓN ABAJAS, Rosa María – **La Arquitectura de las Escuelas Primarias Municipales de Sevilla. 1900-1937**. Sevilla: Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999. Tesis Doctoral.

²⁹ RODRÍGUEZ-LORA, Juan-Andrés, NAVAS-CARRILLO, Daniel, PÉREZ-CANO, Teresa – Effective Protection of Contemporary Heritage of Twentieth Century Architecture: The Case of Seville. En DE CARVALHO ANTUNES, Alexandra, MÜLLER, Marius (Eds) – **New Perspectives in Interdisciplinary Cultural Heritage Studies. Contributions of the European Students' Association for Cultural Heritage in the European Year of Cultural Heritage**. Oeiras: Mazu Press, 2018, p. 124.

³⁰ DE ANDA ALANIS, Enrique X. – Algunas ideas para entender la identidad de la arquitectura del siglo XX: el caso latinoamericano. En ISC20C – **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011**. Madrid: Ministerio de Cultura: Secretaría General Técnica - Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011, p. 87. – *“Creo que la arquitectura del siglo XX paradójicamente es sumamente frágil, más allá de su resistencia física están las amenazas permanentes de prescindir de ella porque se le sigue viendo como objeto de uso más que como reserva de memoria”*

AÑÓN ABAJAS, Rosa María – La arquitectura de las escuelas primarias municipales de Sevilla y su contribución al racionalismo. En CAPILLA RONCERO, Ignacio (Dir.), RAMOS CARRANZA, Amadeo (Dir.), SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio (Dir.) – **Arquitectura del Racionalismo en Sevilla. Inicios y continuidades**. Sevilla: FIDAS - COAS, 2003. p. 57-71.

COMISIÓN DE RESOLUCIÓN – **Declaración de Praga. Resolución para la protección de los monumentos culturales de los siglos XIX y XX**. Praga: Comisión de resolución, 1971.

DE ANDA ALANIS, Enrique X. – Algunas ideas para entender la identidad de la arquitectura del siglo XX: el caso latinoamericano. En ISC20C – **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011**. Madrid: Ministerio de Cultura: Secretaría General Técnica - Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011. p. 85-88.

DOCOMOMO – **Declaración de Eindhoven**. Eindhoven: Docomomo, 1990.

DOCOMOMO IBÉRICO – **Ampliación temporal, 1965-1975**. [En línea] [junio 2020] http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=26:ampliacion-temporal-del-registro-a&lang=es

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, PÉREZ ESCOLANO, Víctor – **Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000**. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2012.

FLORES LÓPEZ, Carlos – **Arquitectura Española Contemporánea**. Madrid: Aguilar, 1989.

IAPH – **Cuadernos. La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio por documentar y conservar. La experiencia DOCOMOMO**. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 1999.

ISC20C – **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011**. Madrid: Ministerio de Cultura: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011.

JUNTA DE ANDALUCÍA – **Guía Digital**. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. [En línea] [junio 2020] <https://guiadigital.iaph.es/>

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. Sevilla: Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Núm. 248 (19-12-2007) 6-27.

Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía. Sevilla: Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Núm. 59 (13-07-1991) 5573-5586.

Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid: Gaceta de Madrid, Núm. 145 (25-05-1933) 1393-1399.

MOSQUERA ADELL, Eduardo, PÉREZ CANO, María Teresa – **La Vanguardia Imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea**. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y DEPORTE – **Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX**. Madrid: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015.

PEREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo, ROYO NARANJO, Lourdes, DEL ESPINO HIDALGO, Blanca – Encuentros tipológicos, valores patrimoniales: Viviendas Municipales y Estación de autobuses del Prado San Sebastián en Sevilla. En **I Congreso Nacional sobre Vivienda Social**. Real Fundación Patronato de la Vivienda de Sevilla, 2014. p. 267-284.

PÉREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo – La Contemporaneidad Reconocida. Arquitectura, Ciudad y Paisaje construido en la Lista de Patrimonio Mundial: Un proceso abierto. En **Oculum Ensaïos**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Vol. 13, num. 1 (2016), p. 5-27.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor, PÉREZ CANO, María Teresa, MOSQUERA ADELL, Eduardo, MORENO PÉREZ, José Ramón – **50 años de Arquitectura en Andalucía. 1936-1986**. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1986.

RODRÍGUEZ-LORA, Juan-Andrés – **La protección del patrimonio contemporáneo, arquitectura en torno al Movimiento Moderno en Sevilla, una revisión urbano-patrimonial tres décadas después**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018. Trabajo Fin de Máster.

RODRÍGUEZ-LORA, Juan-Andrés, NAVAS-CARRILLO, Daniel, PÉREZ-CANO, Teresa – Effective Protection of Contemporary Heritage of Twentieth Century Architecture: The Case of Seville. En DE CARVALHO ANTUNES, Alexandra, MÜLLER, Marius (Eds) – **New Perspectives in Interdisciplinary Cultural Heritage Studies. Contributions of the European Students' Association for Cultural Heritage in the European Year of Cultural Heritage**. Oeiras: Mazu Press, 2018. p. 113-127.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Gabriel – **Cine y Ciudad. Los Espacios de Proyección Cinematográfica de Sevilla**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. Trabajo Fin de Máster.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis – Tradición contra tradición. En CAPILLA RONCERO, Ignacio (Dir.), RAMOS CARRANZA, Amadeo (Dir.), SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio (Dir.) – **Arquitectura del Racionalismo en Sevilla. Inicios y continuidades**. Sevilla: FIDAS - COAS, 2003. p. 115-131.

O patrimônio de Brasília além do Plano Piloto*

Daniela Pereira Barbosa

Universidade de Brasília – UnB
barbosa.dnl@gmail.com

Maria Fernanda Derntl

Universidade de Brasília – UnB
fernandafau@unb.br

Resumo

Este trabalho analisa uma série de processos de tombamento de doze construções situadas em Brasília, porém à distância de seu núcleo original – o Plano Piloto – reconhecido como patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO em 1987. O primeiro tombamento dessa série, em 1959, foi o da residência oficial conhecida como Catetinho, e os demais se deram entre 1982 e 2014. Tais bens tombados compreendem, além do Catetinho, equipamentos públicos de assistência à educação, à saúde e à religião, elementos da infraestrutura urbana de núcleos denominados cidades-satélites. Há ainda uma residência e uma antiga sede de fazenda, ambas transformadas em museus, e um marco comemorativo (denominado pedra fundamental) anteriores às obras da capital. A partir da análise dos processos de tombamento e com apoio da bibliografia, busca-se identificar o valor patrimonial atribuído a esses bens. A principal hipótese do trabalho é a de que tais tombamentos reafirmam ou complementam a noção de patrimônio estabelecida pelo Plano Piloto.

Palavras-chave

Brasília, patrimônio cultural, patrimônio além do Plano Piloto.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

Brasília, capital do Brasil inaugurada em 1960, teve seu núcleo inicial – o Plano Piloto – concebido a partir de preceitos modernistas da Carta de Atenas (CIAM, 1933). O Distrito Federal de Brasília foi dividido em Regiões Administrativas (RAs), e não em municípios como nos estados brasileiros.

Em 1987 o Plano Piloto foi incluído na lista de patrimônio mundial pela UNESCO. Dentre os valores mobilizados para o seu reconhecimento, destaca-se a concepção da cidade como uma realização artística singular na representação do modernismo, ressaltando-se o protagonismo de seus principais autores, Lucio Costa e Oscar Niemeyer.¹ Este artigo não se concentra, porém, no núcleo reconhecido como patrimônio pela UNESCO, mas trata de um conjunto de doze construções tombadas situadas além dos limites do Plano Piloto traçado por Costa em 1957.

Esta análise baseia-se em dossiês de tombamento que estão sob a égide da instituição do patrimônio de Brasília, o Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural, Condepac, instituído em 2018.² Vale ressaltar que a criação de uma instituição local do patrimônio foi um dos reflexos de um plano de ação nos anos 1970 de descentralização do órgão federal, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan, responsável pela gestão e preservação do patrimônio brasileiro. O Condepac foi precedido pela Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico em 1975³, que havia se tornado, em 1983, o Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico, DePHA.⁴ A maior parte dos tombamentos analisados nesta pesquisa ocorreu quando o Condepac ainda se denominava DePHA.

Este artigo apresenta uma síntese preliminar e parcial de uma pesquisa de doutorado acerca do modo como se deram os tombamentos realizados pelo DePHA. O objetivo é analisar como as construções tombadas se inserem no patrimônio de Brasília e identificar a noção de valor que lhes foi atribuída.

O reconhecimento de Brasília por parte da UNESCO em 1987, conforme Ribeiro⁵ e Perpétuo⁶, foi em grande medida resultante do esforço do Governo do Distrito Federal, que instituiu o tombamento de Brasília no mesmo ano de 1987 pelo Decreto nº 10.829.⁷ Esse

¹ UNESCO – **Brasília**. [em linha] [23 julho 2020] Disponível em <<http://whc.unesco.org/en/list/445/>>

² DISTRITO FEDERAL – **Portaria 296 de 5 de setembro de 2018**. Dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural do Distrito Federal e dá outras providências.

³ DISTRITO FEDERAL – **Decreto nº2.893 de 13 de maio de 1975**. Aprova o Regimento da Secretaria de Educação e Cultura e dá outras providências.

⁴ DISTRITO FEDERAL. **Decreto nº7.451 de 23 de março de 1983**. Extingue e cria órgãos na Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal e dá outras providências.

⁵ RIBEIRO, Sandra – **Brasília: memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural**. São Paulo: Annablume, 2005.

⁶ PERPÉTUO, Thiago – **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília**. 2015. 273f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

⁷ DISTRITO FEDERAL – **Decreto nº10.829 de 14 de outubro de 1987**. Regulamenta o art.38 da Lei nº3.751 de 13 de abril de 1960, no que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília.

tombamento foi precedido por estudos inovadores com o propósito de definir tanto o objeto a ser preservado quanto critérios de preservação em uma vasta área. Em 1981 havia sido instituído um grupo para estudar e propor meios para a preservação de Brasília, o GT-Brasília. O GT não via o instrumento de tombamento como o mais adequado para um conjunto urbano, pois considerava que uma legislação rígida poderia impedir o desenvolvimento da cidade.⁸ O Grupo foi responsável pelo relatório da candidatura a patrimônio mundial e incluiu em suas recomendações sobre preservação construções situadas além do núcleo derivado do projeto de Lucio Costa, como antigas fazendas e antigos acampamentos de obras da construção de Brasília.

A efetivação do tombamento, contudo, privilegiou o Plano Piloto como objeto de proteção, e a partir da proposta do arquiteto Ítalo Campofiorito, com anuência de Lucio Costa, instituiu-se a preservação de Brasília em escalas – *monumental, residencial, gregária* e *bucólica*. A escala monumental refere-se à representação de Brasília como capital nacional. A residencial é formada pelo principal modo de habitação derivado do projeto de Lucio Costa, as superquadras. A gregária concentra serviços como escritórios e galerias comerciais. A bucólica, por fim, contorna as demais escalas e é constituída pelo ambiente natural.

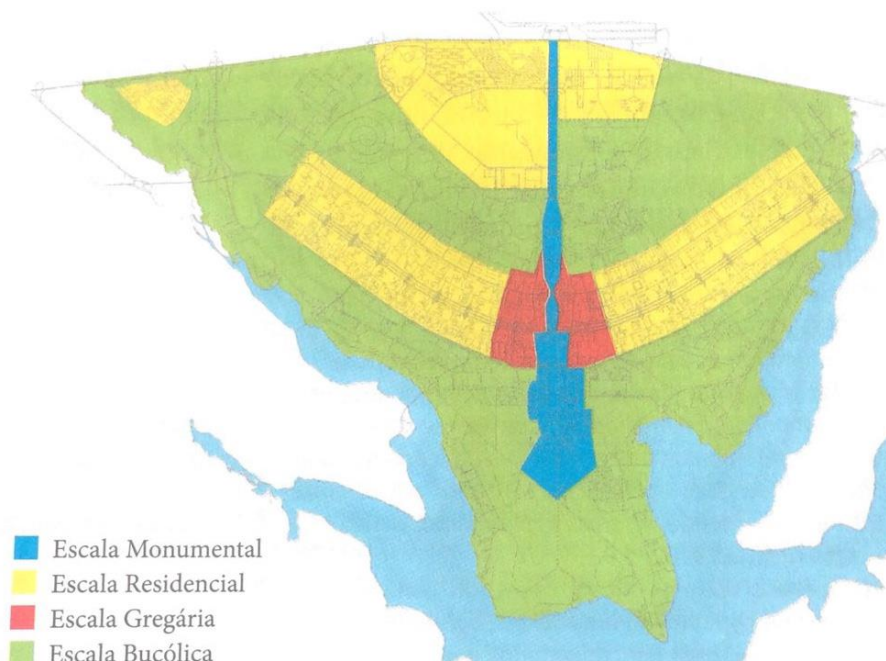


Figura 1 – Escalas de Brasília por área. Adaptado de IPHAN – **Plano Piloto 50 anos: cartilha de preservação Brasília**, p.32

⁸ INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro e Thiago Perpétuo; texto Briane Bicca et al. Brasília, 2016, p.11.

A proposta de Campofiorito embasou tanto o decreto de tombamento do DF e a inscrição na Lista de Patrimônio Mundial em 1987 quanto o tombamento federal em 1990. Este processo de patrimonialização de Brasília mobiliza, conforme Perpétuo, três narrativas principais: uma suposta pré-existência da capital como um anseio histórico da nação, o período da construção da cidade como uma aventura heroica e a cidade como expressão máxima do modernismo.⁹

A área tombada refere-se ao Plano Piloto e seu entorno imediato, embora já em 1987 Brasília tivesse uma expansão metropolitana que ia muito além daquele núcleo original. Por sua vez, nossa análise aborda construções tombadas localizadas fora da área do Plano Piloto, ilustradas na figura 2. A figura 3, subsequente, é um mapa da sua localização no território do DF.



Figura 2 – Construções tombadas. Fotos e elaboração própria

⁹ PERPÉTUO, Thiago – **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília**. 273f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

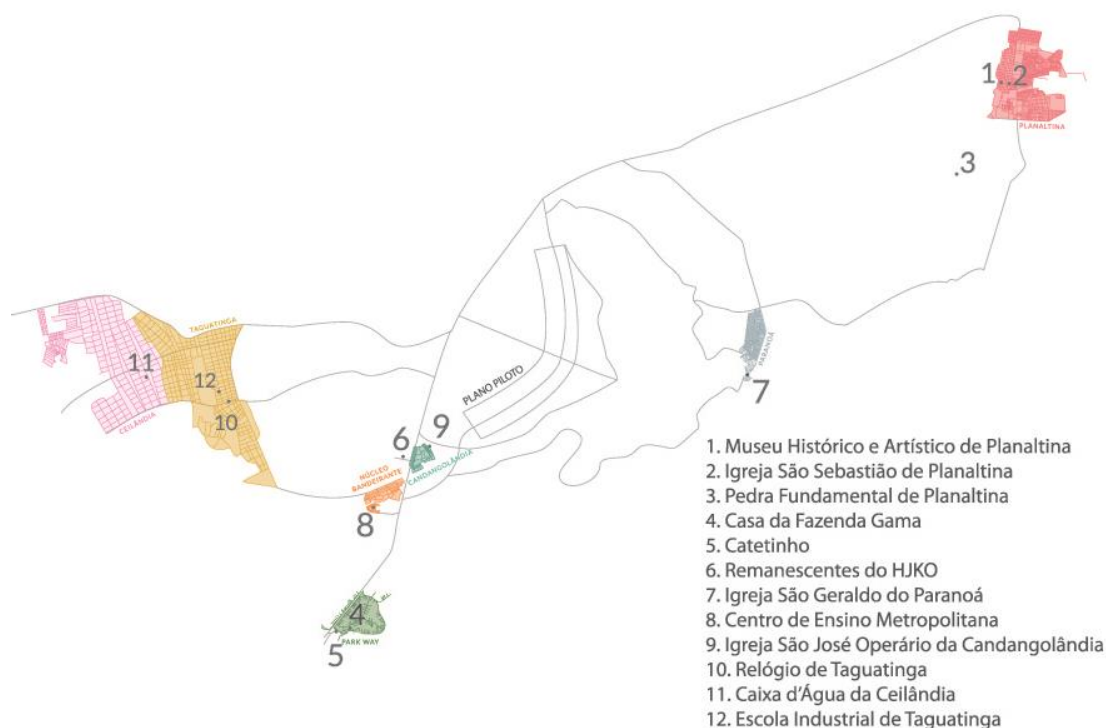


Figura 3 – Localização das construções tombadas. Elaboração própria em colaboração com Camila Veras e Sofia Ruiz

Para este artigo dividimos os tombamentos em três grupos: *o Patrimônio de Planaltina*, no qual analisamos os tombamentos efetuados nessa Região Administrativa que, até 1960, era uma cidade do estado de Goiás; *o patrimônio de madeira*, que contempla edificações erguidas nos anos 1950 para dar apoio à construção de Brasília, sendo que muitas delas integravam acampamentos de obras da construção da nova capital; e *o patrimônio das Regiões Administrativas de Taguatinga e Ceilândia*, em que se analisa o patrimônio de núcleos criados em função de projetos de remoção de populações que antes habitavam áreas consideradas irregulares.

A única edificação que não se enquadra na divisão proposta é a Casa da Fazenda Gama, tombada em 2006. A preservação de antigas fazendas da região fazia parte de recomendações do GT-Brasília nos anos 1980 e o dossiê de tombamento da Casa, além de recuperar tal proposta, valoriza a edificação como um marco histórico de Brasília devido à hospedagem de JK no recinto em 1956. Este argumento é evidente no relato de que a Casa “é de inestimável valor histórico para Brasília, pois serviu de residência ao ex presidente mesmo antes da construção do Catetinho,”¹⁰, em exaltação à figura de JK e dos preparativos para o início das obras.

¹⁰ DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.001.907/2005**. Exposição de motivos. DePHA, Brasília, 2006.

Parte dos desafios da pesquisa se deu pela parca bibliografia específica. Planaltina é objeto de estudo de autores como Palazzo¹¹, além de protagonizar um inventário elaborado pelo Iphan.¹² Quanto às edificações em madeira, o Catetinho é provavelmente o que possui análises mais consolidadas, integrando estudos como os de Mennucci e Palazzo¹³ e de Gorelik.¹⁴ Já os remanescentes do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira – HJKO fizeram parte da pesquisa de Gabriele sobre a formação do acervo do espaço para sua transformação em museu em 1990.¹⁵

Alguns antigos acampamentos de obras do período inicial da construção de Brasília possuem edificações de madeira que foram tombadas. A bibliografia, não raro, analisa a sua proteção como parte dos estudos do GT-Brasília, a exemplo das pesquisas de Ribeiro¹⁶ e de Perpétuo.¹⁷ Por fim, o patrimônio das RAs planejadas de Taguatinga e de Ceilândia permanece pouco explorado.

Os trabalhos existentes nesse campo não tratam o patrimônio fora do Plano Piloto de modo mais amplo e como um conjunto, tal como propõe esta análise. Esse patrimônio, contudo, não se configura como uma história paralela ou alternativa à oficial, mas é entendido aqui parte do processo patrimonial de Brasília. O discurso de proteção dessas construções, em momentos diversos e por meio de justificativas específicas, pretendeu complementar ou expandir uma certa noção do patrimônio monumental de Brasília.

O patrimônio de Planaltina

Planaltina, originária do século XVIII¹⁸, era uma cidade goiana até maio de 1960, quando foi desmembrada e incluída no DF. As três construções reconhecidas como patrimônio em

¹¹ PALAZZO, Pedro Paulo – Planaltina e suas narrativas: cultura, memória e patrimônio em publicações locais desde o século XX. *Historiae*, v.6, p.360-382, 2015.

¹² INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **Inventário do Setor Tradicional de Planaltina**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal, Brasília, 2012.

¹³ MENNUCCI, Marina; PALAZZO, Pedro Paulo – Catetinho: The first presidential house in Brasília, Brazil. In: Wouters, Ine et al. (Org.) – **Building Knowledge, Constructing Histories**. 1ed.Leiden: CRC: Balkema, 2018, v.2, p.931.

¹⁴ GORELIK, Adrián – Brasília O museu da Vanguarda 1950 e 1960. **Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)**, [S.l.], n.4, p.50-59, 2003.

¹⁵ GABRIELE, Maria Cecília – **Musealização do patrimônio arquitetônico: inclusão social, identidade e cidadania: Museu Vivo da Memória Candanga**. Tese de doutorado. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Museologia. Lisboa, 2012.

¹⁶ RIBEIRO, Sandra – **Brasília: memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural**. São Paulo: Annablume, 2005.

¹⁷ PERPÉTUO, Thiago – **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília**. 273f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

¹⁸ PALAZZO, Pedro Paulo – Planaltina e suas narrativas: cultura, memória e patrimônio em publicações locais desde o século XX. In *Historiae*, v.6, p. 360-382, 2015, p.362.

Planaltina foram todas tombadas em 1982: o Museu Histórico e Artístico, a Igreja São Sebastião e a Pedra Fundamental.

Planaltina foi palco de iniciativas precursoras de tombamentos no DF. Em 1973, quando ainda não havia instituição do patrimônio em Brasília, o então administrador de Planaltina solicitou ao órgão federal do patrimônio, o Iphan, o tombamento da Igreja São Sebastião.¹⁹ No mesmo ano houve a desapropriação do casarão para transformação no atual Museu de Planaltina.²⁰ Essas ações apontam uma preocupação local em definir e preservar um patrimônio a partir de instrumentos disponíveis.

A identificação de um patrimônio em Planaltina não ficou restrita às aspirações da administração local, pois em 1975, quando foi criada a Divisão do Patrimônio do DF, o tombamento do Museu foi logo incluído nas discussões iniciais.²¹ Essa atitude demonstra uma tentativa de valorização de uma suposta tradição goiana presente em Brasília.

As iniciativas subsequentes inserem Planaltina como coadjuvante do processo de mudança da capital. A argumentação utilizada para a criação da Área Histórica de Planaltina em 1980 pela administração local, por exemplo, considera que a proteção de bens patrimoniais do núcleo “é de interesse Regional pela sua participação direta na História da implantação de Brasília”.²² Nessa área estão localizados o Museu e a Igreja.

O ano de 1982 é o de tombamento das três construções. O dossiê do Museu mobiliza principalmente dois quesitos para justificar a sua importância histórica: a herança goiana e o papel do casarão como testemunha de eventos que marcaram a transferência da capital. Segundo um documento anexado ao dossiê, “a comunidade de Planaltina vive permanentemente este ‘gosto de história’ e se retorna feliz a um passado de glória que lhe pertence, na história do novo Distrito Federal e do país”.²³

A documentação anexada ao dossiê da Igreja assinala a relevância de aspectos arquitetônicos da edificação e insere o templo como representante da tradição de Goiás em uma cidade moderna. Um documento narra a provável experiência de um visitante ao “encontrar nesse bem cultural dinamizado uma mostra original no contexto da arquitetura

¹⁹ DISTRITO FEDERAL – **Processo 320.644/73**. Preservação de patrimônio histórico/arquitetônico/religioso. DePHA, Brasília, 1982.

²⁰ DISTRITO FEDERAL – **Decreto nº 2.452 de 29 de novembro de 1973**. Declara de utilidade pública e de interesse social imóvel e respectivo mobiliário históricos, na cidade satélite de Planaltina, e dá outras providências.

²¹ DISTRITO FEDERAL – **Processo 321.013/73**. Solicitação do Processo. Brasília, DePHA, 1982.

²² DISTRITO FEDERAL – **Ordem de serviço 41/80-RA VI de 9 de julho de 1980**. Cria a área histórica de Planaltina e dá outras providências.

²³ DISTRITO FEDERAL – **Processo 321.013/73**. Preservação de uma Casa com gosto de história. DePHA, Brasília, 1982.

do Distrito Federal”²⁴, sugerindo um contraste entre a modernidade de Brasília e a tradição goiana.

Em 7 de setembro de 1982 foi feito o tombamento da Pedra Fundamental, nome dado ao obelisco lançado 60 anos antes, no dia da independência do Brasil, para marcar o território do futuro Distrito Federal. Na cerimônia de tombamento, transcrita e anexada ao dossiê, um orador não identificado ressalta que “estamos aqui hoje reunidos, no dia da pátria, na mesma hora em que antepassados nossos nos idos de 1922 tiveram a ventura de compartilhar um gesto de fé, que a obstinação de nossa gente mais tarde tornaria realidade”.²⁵ O trecho sugere que a Pedra faria parte de uma suposta pré-existência da capital.

O GT-Brasília inseriu Planaltina em seus estudos sobre o patrimônio de Brasília e recomendou em 1985 a preservação de características gerais de seu núcleo antigo, a fim de estimular o desenvolvimento regional “sem deixar fenecer a sua atmosfera bucólica”.²⁶ Mas isso não se efetivou, e o DePHA realizou um levantamento em 1998 indicando as dificuldades da gestão patrimonial de Planaltina, pois havia no núcleo um forte contraste entre a arquitetura e tradição goianas e as novas manifestações modernas. O desafio, conforme o DePHA seria conciliar esse contraste. Tanto o DePHA²⁷ quanto o Iphan²⁸ levam em consideração que Planaltina sofreu uma rápida urbanização com a construção de Brasília, o que implicou um problema para a preservação do que consideram ser sua tradição goiana.

Em 2012 o Iphan publica um inventário de Planaltina que retoma os tombamentos já efetuados e recomenda novos²⁹, fomentando debates sobre esse patrimônio.

O patrimônio de madeira

As edificações de madeira reconhecidas como patrimônio de Brasília são o Catetinho (1959), os remanescentes do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira – HJKO (1985), a Igreja São Geraldo (1993), o Centro de Ensino Metropolitana (1995) e a Igreja São José Operário (1998).

²⁴ DISTRITO FEDERAL – **Processo 320.644/73**. Preservação de patrimônio histórico/arquitetônico/religioso. DePHA, Brasília, 1982.

²⁵ DISTRITO FEDERAL – **Processo 125.274/81**. Discursos. DePHA, Brasília, 1982.

²⁶ VIANNA, Marcio – O vernáculo da região Centro-Oeste. In INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro e Thiago P. Perpétuo; texto Briane Bicca et al. Brasília, 2016, p.134.

²⁷ DISTRITO FEDERAL – **Ruas de Planaltina: inventário do Patrimônio Cultural de Planaltina**. Brasília: Departamento Histórico e Artístico do DF, 1998, p.10.

²⁸ INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **Inventário do Setor Tradicional de Planaltina**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal, Brasília, 2012, p.35.

²⁹ INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **Inventário do Setor Tradicional de Planaltina**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal, Brasília, 2012.

O Catetinho, projetado por Niemeyer para ser a primeira residência presidencial durante a construção de Brasília, foi também o primeiro tombamento ainda em 1959, pelo Iphan, a pedido do então presidente Juscelino Kubitschek – JK. Esta iniciativa pode ser relacionada com os ideais do seu governo, expressos num discurso desenvolvimentista que unia política e arquitetura, em especial porque JK via na arquitetura moderna um veículo de unificação simbólica nacional.³⁰ Gorelik associa o Catetinho a esse discurso discutindo como a sua imagem propiciou valores tais como “espírito pioneiro e austeridade republicana”.³¹ Na esteira desse debate, Pessoa aponta que o tombamento do Catetinho pretendia anunciar a grandeza da nova capital para as futuras gerações.³² O mesmo discurso marcou a cerimônia do tombamento em 1959, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Iphan, afirmou a necessidade de proteger a tempo a edificação “em que nossos compatriotas do futuro conhecerão a origem rústica e quase humilde da magestade [*sic*] da nova capital”.³³

O Iphan, instituição responsável pelo tombamento do Catetinho, ressalta em livro de 2016 que a proteção da edificação é devido à sua representatividade como primeira residência presidencial de uma Brasília ainda em construção.³⁴ No livro destacam-se as qualidades arquitetônicas do edifício como uma conjunção exitosa de critérios modernos e tradicionais, com “pilotis e varandas com treliças de madeira”.³⁵ Dessa forma, entendemos que o Iphan reafirma o valor do Catetinho tanto por expressar valores incorporados a uma linha canônica da arquitetura moderna brasileira quanto pelo seu papel durante a construção de Brasília.

O tombamento do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO) tomou impulso em 1983 quando houve uma tentativa de derrubada do conjunto, então já desativado, impedida em decorrência de uma Ação Popular assinada pelo líder comunitário Nilton Rosa³⁶, um dos moradores que habitava o conjunto de forma irregular. Naquele mesmo ano, o Iphan e o GT-Brasília recomendaram o tombamento do HJKO³⁷, mas o processo suscitou debates. O HJKO é descrito pelo então chefe do DePHA, em uma reportagem de 1984, como um “barraco” semelhante a outros que havia em Brasília datados do período da construção, e que “não podemos tomar tudo quanto é barraco de madeira”.³⁸ Por outro lado o arquiteto

³⁰ GORELIK, Adrián – Brasília O museu da Vanguarda 1950 e 1960. **Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)**, [S.l.], n.4, p.50-59, 2003, p.57.

³¹ GORELIK, Adrián – Brasília O museu da Vanguarda 1950 e 1960. **Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)**, [S.l.], n.4, p.50-59, 2003, p.54.

³² PESSÔA, José Simões – Brasília e o tombamento de uma ideia. **5º Seminário Docomomo/Brasil – Arquitetura e Urbanismo Modernos: projeto e preservação**. São Carlos/SP, 2003, p.3.

³³ DISTRITO FEDERAL – **594-T-1959**. Discurso do Dr. Rodrigo M. F. de Andrade. DePHA, 1991.

³⁴ INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro; elaboração do texto, José M. de Barros Gabriel. Brasília, 2016, p.25.

³⁵ INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro; elaboração do texto, José M. de Barros Gabriel. Brasília, 2016, p.24.

³⁶ DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/83**. Ação popular. DePHA, Brasília, 1985.

³⁷ DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/83**. Parecer do Sphan. DePHA, Brasília, 1985.

³⁸ DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/83**. Recortes de jornal. DePHA, Brasília, 1985.

José Carlos Coutinho, em outra reportagem, defendia que o valor do HJKO seria “bem mais histórico do que arquitetônico”.³⁹

Malgrado o dissenso, os anos 1980 são marcados em Brasília por uma ascensão de iniciativas de valorização de edificações em madeira erguidas durante o período da construção, ou seja, entre 1956 e 1960. Destacamos um projeto de 1980 chamado *Raízes Históricas* que previa a pintura e reconstrução de algumas dessas edificações como parte das comemorações dos 20 anos de Brasília. O projeto é noticiado em um jornal local como resultado do empenho do então diretor da Divisão do Patrimônio com anuência de Niemeyer.⁴⁰ A menção da reportagem à Niemeyer, aparentemente, visa a justificar a valorização desses exemplares de madeira. No entanto não identificamos referências ao HJKO no projeto.

Em 1985 o Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO) foi tombado, com base em valores ligados principalmente à preservação da memória operária da construção de Brasília, conforme atesta o dossiê. Em um dos documentos Juscelino Kubitschek é descrito como “saudosos e inesquecíveis”.⁴¹ Ao protagonismo de JK são adicionados os construtores como heróis anônimos da saga da construção, pois em seguida, enfatiza-se que ali, no HJKO, “nasceram os primeiros brasilienses e morreram os primeiros *candangos* [denominação dos construtores de Brasília], cujo sangue foi dado àquela geração emergente de uma nova era”.⁴² O trecho sugere o sacrifício da classe operária para erguer a capital e torna-la monumental, e daí se justificaria a importância do HJKO como representante da memória operária.

Tanto esse tombamento quanto outras iniciativas, como a recomendação do GT-Brasília pela preservação de antigos acampamentos de obras⁴³, abriram precedente para que o DePHA levasse adiante o tombamento de edificações em madeira que remontem ao período da construção de Brasília. Nos anos 1990 foram tombadas as demais edificações em madeira, a Igreja São Geraldo em 1993, o Centro de Ensino Metropolitana em 1995 e a Igreja São José Operário em 1998. De modo geral os seus dossiês relacionam a memória operária ao valor das edificações. A Igreja São José Operário, por exemplo, é descrita em seu dossiê como “ponto de encontro na vila operária” e “testemunho autêntico”⁴⁴ do período da construção de Brasília.

³⁹ DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/83**. Recortes de jornal. DePHA, Brasília, 1985.

⁴⁰ ARAÚJO, Carlos – E a memória de Brasília? Monumentos históricos fazem sob o efeito implacável do tempo. **Correio Braziliense**. Brasília, edição 6246, Caderno Fim de semana, p.3, 16 de março de 1980.

⁴¹ DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/83**. Ação popular. DePHA, Brasília, 1985.

⁴² DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/83**. Ação popular. DePHA, Brasília, 1985.

⁴³ VIANNA, Marcio – Conjuntos representativos da época da construção de Brasília. In INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro e Thiago P. Perpétuo; texto Briane Bicca et al. Brasília, 2016, p.136-141.

⁴⁴ DISTRITO FEDERAL – **Processo 147.000.594/98**. Campanha para recuperação das igrejas remanescentes dos acampamentos pioneiros. DePHA, Brasília, 1998.

O patrimônio das Regiões Administrativas de Taguatinga e Ceilândia

Taguatinga foi criada em 1958 para acolher uma população de aproximadamente 4 mil pessoas que ocupava uma área no entorno do Plano Piloto. Essa ação iniciou a expansão urbana de Brasília – antes mesmo da sua inauguração – por meio da implantação de núcleos planejados e distantes daquele central. Taguatinga possui atualmente duas construções tombadas, o Relógio de Taguatinga em 1989 e a Escola Industrial, em 2014. Similarmente à Taguatinga, as origens de Ceilândia remontam à transferência em 1971 de cerca de 80 mil pessoas de uma ocupação nas intermediações do Plano Piloto. O patrimônio de Ceilândia é a sua Caixa d'Água, tombada em 2013.

A remoção para a Ceilândia se deu sem que houvesse infraestrutura no novo núcleo, realçando condições de desigualdade social que existem em Brasília desde o período da construção. Essas condições, segundo Maria Fernanda Derntl, fazem de Brasília um terreno ímpar para discussões sobre a dinâmica de ocupação do território, pois “ali se pretendeu que não houvesse uma tradicional relação de desigualdade entre espaços centrais e periféricos”.⁴⁵

A segregação social em Brasília é registrada nos dossiês referentes às construções de Taguatinga e de Ceilândia. O dossiê da Caixa d'Água de Ceilândia se apoia numa narrativa que tem como tópico fundamental a experiência da população removida, ressaltando Ceilândia como solução para “dar fim ao favelamento no Distrito Federal”⁴⁶ e o “começo difícil dos moradores, sem água, iluminação pública, asfalto e transporte público precário”.⁴⁷ À imagem de um início difícil, a Caixa d'Água é retratada como o símbolo de Ceilândia e o seu tombamento como uma reparação histórica, pois conforme o dossiê, “mais que um patrimônio edificado, a Caixa d'Água tornou-se um patrimônio sentimental, símbolo do resgate da autoestima para os pioneiros que ajudaram a erguer Brasília e depois foram abandonados à própria sorte”.⁴⁸ O trecho sugere descaso do poder público para com a população operária que construiu Brasília. Percebe-se que os discursos mobilizados nesse dossiê, de modo geral, relacionam-se com a conquista de fornecimento de um serviço de necessidade básica obtido por meio de um empenho comunitário.

Em Taguatinga, a primeira construção tombada foi o Relógio de Taguatinga em 1989. Trata-se de uma torre ofertada à RA pela empresa *Citizen Watch* em 1970 e instalada na Praça Principal. O seu breve dossiê apresenta o Relógio como o principal logradouro público de Taguatinga. No entanto a construção estaria ameaçada de destruição em decorrência da especulação imobiliária, o que tornaria urgente o tombamento.⁴⁹

⁴⁵ DERNTL, Maria Fernanda – Além do Plano: a construção das cidades-satélites e a dinâmica centro-periferia em Brasília. **Anais do XIV Seminário da História da Cidade e do Urbanismo**. São Carlos: IAU-USP, 2016, p.368.

⁴⁶ DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.000.781/2011**. Parecer nº3/2011. DePHA, Brasília, 2013.

⁴⁷ DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.000.781/2011**. Parecer nº3/2011. DePHA, Brasília, 2013.

⁴⁸ DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.000.781/2011**. Parecer nº3/2011. DePHA, Brasília, 2013.

⁴⁹ DISTRITO FEDERAL – **Processo 030.009.850/1988**. DePHA, Brasília, 1989.

A Escola Industrial de Taguatinga – EIT foi inaugurada em 1959 e é composta por blocos de sala de aula, um teatro e uma biblioteca. A EIT foi a primeira escola de ensino profissional de Brasília, e segundo o seu dossiê de tombamento, foi criada em resposta à demanda de mão de obra qualificada na capital.⁵⁰ O dossiê apresenta justificativas para a proteção da Escola que relacionam a segregação social à monumentalidade de Brasília. O tombamento é descrito como necessário “para que todos saibam quem são os operários que construíram Brasília e saibam também que, ao mesmo tempo que trabalhamos para os ricos, fizemos outra cidade para viver com nossa família”.⁵¹

Os operários ganham destaque no dossiê da EIT como figuras anônimas sem as quais Brasília não existiria. Em um documento alega-se que a Escola “contribuiu para a formação de mão-de-obra qualificada absorvida para continuar o trabalho de melhor instalar a capital, afinal, não basta um Niemeyer e um Lucio Costa para que um sonho do tamanho de Brasília se torne realidade. Foram precisos Raimundos, Josés, Antônio, muitos deles consumidos nos canteiros de obras”.⁵² O trecho valoriza os trabalhadores e destaca Brasília como um sonho de todos os brasileiros, em sintonia com um discurso de JK em seu livro de 1975.⁵³

Nos dossiês de tombamento da Caixa d’Água e da EIT o valor atribuído às construções está bastante associado à trajetória de uma população em conquistar um lugar para si. O patrimônio estaria relacionado a um valor social, e não a uma arquitetura excepcional.

Considerações finais

A análise de dossiês de tombamento é um dos modos de narrar a trajetória do patrimônio fora do Plano Piloto de Brasília. A partir da divisão em grupos, identificamos momentos favoráveis ao advento de determinado valor patrimonial. Os anos 1980 marcam principalmente os tombamentos de Planaltina, inserindo o antigo núcleo goiano como parte da história de Brasília. A mesma década indica a valorização de edificações em madeira, e os tombamentos são efetuados principalmente nos anos 1990. Já os anos 2010 favoreceram o advento de um patrimônio representativo das duas maiores RAs de Brasília, em um discurso que aponta para a metropolização da cidade. Não obstante essas particularidades e retomando as premissas iniciais do artigo, a valorização dessas construções, de modo geral, expande ou complementa a importância patrimonial do Plano Piloto de Brasília como excepcional.

Bibliografia

Dossiês

DISTRITO FEDERAL – **594-T-1959**. DePHA, 1991.

⁵⁰ DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.002.262/2006**. Escola Industrial de Taguatinga. Brasília, 2014.

⁵¹ DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.002.262/2006**. Por que tomar a EIT? DePHA, Brasília, 2014.

⁵² DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.002.262/2006**. Proposta de tombamento da EIT. DePHA, Brasília, 2014.

⁵³ KUBITSCHKE, Juscelino – **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. (Coleção Brasil 500 anos).

DISTRITO FEDERAL – **Processo 320.644/73**. DePHA, Brasília, 1982.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 321.013/73**. DePHA, Brasília, 1982.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 125.274/81**. DePHA, Brasília, 1982.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 13.553/1983**. DePHA, Brasília, 1985.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 030.009.850/1988**. DePHA, Brasília, 1989.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 147.000.594/98**. DePHA, Brasília, 1998.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.001.907/2005**. DePHA, Brasília, 2006.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.000.781/2011**. DePHA, Brasília, 2013.

DISTRITO FEDERAL – **Processo 150.002.262/2006**. DePHA, Brasília, 2014.

Legislação

DISTRITO FEDERAL – **Ordem de serviço 41/80-RA VI de 9 de julho de 1980**. Cria a área histórica de Planaltina e dá outras providências.

DISTRITO FEDERAL – **Decreto nº2.452 de 29 de novembro de 1973**. Declara de utilidade pública e de interesse social imóvel e respectivo mobiliário históricos, na cidade satélite de Planaltina, e dá outras providências.

DISTRITO FEDERAL – **Decreto nº2.893 de 13 de maio de 1975**. Aprova o Regimento da Secretaria de Educação e Cultura e dá outras providências.

DISTRITO FEDERAL. **Decreto nº7.451 de 23 de março de 1983**. Extingue e cria órgãos na Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal e dá outras providências.

DISTRITO FEDERAL – **Decreto nº10.829 de 14 de outubro de 1987**. Regulamenta o art.38 da Lei nº3.751, de 13 de abril de 1960, no que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília.

DISTRITO FEDERAL – **Portaria 296 de 5 de setembro de 2018**. Dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural do Distrito Federal e dá outras providências.

Referências

ARAÚJO, Carlos – E a memória de Brasília? Monumentos históricos jazem sob o efeito implacável do tempo. **Correio Braziliense**. Brasília, edição 6246, Caderno Fim de semana, p.3, 16 de março de 1980.

DERNTL, Maria Fernanda – Além do Plano: a construção das cidades-satélites e a dinâmica centro-periferia em Brasília. **Anais do XIV Seminário da História da Cidade e do Urbanismo**. São Carlos: IAU-USP, 2016.

DISTRITO FEDERAL – **Ruas de Planaltina: inventário do Patrimônio Cultural de Planaltina**. Brasília: Departamento Histórico e Artístico do DF, 1998.

GABRIELE, Maria Cecília – **Musealização do patrimônio arquitetônico: inclusão social, identidade e cidadania: Museu Vivo da Memória Candanga**. Tese de doutorado. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Museologia. Lisboa, 2012.

GORELICK, Adrián – Brasília O museu da Vanguarda 1950 e 1960. **Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)**, [S.l.], n.4, p.50-59, 2003.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro e Thiago P. Perpétuo; texto Briane Bicca et al. Brasília, 2016.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **Inventário do Setor Tradicional de Planaltina**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal, Brasília, 2012.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **Plano Piloto 50 anos: cartilha de preservação Brasília**. – Brasília, DF: IPHAN/15ª Superintendência Regional, 2007.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro; elaboração do texto, José M. de Barros Gabriel. Brasília, 2016.

KUBITSCHKE, Juscelino – **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. (Coleção Brasil 500 anos).

MENNUCCI, Marina; PALAZZO, Pedro Paulo – Catetinho: The first presidential house in Brasília, Brazil. In: WOUTER, Ine et al. (Org.) – **Building Knowledge, Constructing Histories**. 1ed.Leiden: CRC: Balkema, 2018, v.2.

PALAZZO, Pedro Paulo – Planaltina e suas narrativas: cultura, memória e patrimônio em publicações locais desde o século XX. **Historiae**, v.6, p.360-382, 2015.

PERPÉTUO, Thiago – **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília**. 273f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

PESSÔA, José Simões – Brasília e o tombamento de uma ideia. **5º Seminário Docomomo/Brasil – Arquitetura e Urbanismo Modernos: projeto e preservação**. São Carlos/SP, 2003.

RIBEIRO, Sandra – **Brasília: memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural**. São Paulo: Annablume, 2005.

UNESCO – **Brasília**. [em linha] [23 julho 2020] Disponível em <http://whc.unesco.org/en/list/445/>

VIANNA, Marcio – Conjuntos representativos da época da construção de Brasília. In INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro e Thiago P. Perpétuo; texto Briane Bicca et al. – Brasília-DF, 2016, p.136-141.

VIANNA, Marcio – O vernáculo da região Centro-Oeste. In INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) – **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; organização Carlos M. Reis, Sandra B. Ribeiro e Thiago P. Perpétuo; texto Briane Bicca et al. – Brasília-DF, 2016, p.131-135.

Fitas adesivas no Desenho. Reflexões sobre conservação e valorização artístico-patrimonial

Ana Cristina Machado

CHAIA / HERCULES - Universidade de Évora
d40928@alunos.uevora.pt

Teresa Ferreira

HERCULES - Universidade de Évora
tasf@uevora.pt

Paulo Simões Rodrigues

CHAIA - Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Eduarda Vieira

CITAR - Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto
evieira@porto.ucp.pt

German de la Fuente

CSIC-Universidade de Zaragoza, Espanha
german.delafuente.leis@csic.es

Resumo

O Desenho é considerado uma das tipologias artísticas mais desafiantes do ponto de vista da salvaguarda e conservação patrimonial, por apresentar um cariz maioritariamente preparatório realizado sobre um suporte frágil e de pouca qualidade. O recorrente uso de fitas adesivas na reparação de pequenos danos e no suporte de obras de arte realizadas em papel está generalizadamente associado à pouca relevância atribuída a estes objetos. No entanto, porque indicia uma intenção preventiva, a sua presença pode também ser considerada um fator de valorização. O presente texto pretende ser precisamente uma breve reflexão sobre as principais motivações à introdução de fitas adesivas em objetos artísticos e de como esta prática poderá ser evidência ou meio de avaliação da sua relevância artística e patrimonial.

Palavras-chave

Desenho, Fitas adesivas, Conservação, Valorização artística e patrimonial.

Introdução

O Desenho é um modo de manifestação estética e artística em suporte bidimensional desenvolvido desde tempos remotos pelo Homem e que o acompanha desde então no seu processo evolutivo, adaptando-se às suas vivências e ao desenvolvimento social inerente. Até ao final do século XIX foi um conceito associado à prática vinculada à sua função e pelos materiais utilizados. Ambos são fatores inerentes às mais variadas atividades (escultura, pintura, azulejaria etc.) e, consequentemente, originam sob a alçada desta tipologia artística, diferentes categorias de desenho.

Tradicionalmente associado a trabalho preparatório, foi durante muito tempo relegado para uma fase marginal no processo de criação do trabalho artístico. No entanto, para Leonardo da Vinci, assim como para muitos outros artistas e teóricos da arte, o Desenho prevalece sempre em relação às demais artes como meio de pesquisa e experiência científica que permite a exteriorização ou materialização do pensamento, da ‘Ideia’ artística¹. Como descreve Francisco da Holanda: “(...) assim a nossa ideia criada dá a origem e invenção a todas as outras obras, artes e ofícios que usam os mortais”².

É nesse contexto que, apesar de consistir numa tipologia artística com a sua própria metodologia, o Desenho é generalizadamente considerado uma parte do processo construtivo de outras artes e, por esse motivo, integrado de forma diferenciada por cada uma delas no suporte técnico e projetual das suas metodologias construtivas: “(...) a key factor to understand drawing matters are the conditions where the drawing takes place and how a drawing is produced. Understanding how those factors create drawings images and subjects (...)”³.

Estas obras, que representam atualmente uma grande percentagem das coleções do património cultural à guarda de museus, galerias, bibliotecas e de arquivos em todo o mundo são particularmente desafiantes, desde logo porque a quantidade de desenhos produzida por um artista ao longo de todo o seu percurso profissional pode ascender à centena. No entanto, face à grande diversidade e fragilidade dos suportes celulósicos, extremamente suscetíveis de dano por ação de diversos fatores poderá, por vezes, parecer extraordinário como estas obras chegaram aos nossos dias⁴.

Consequência direta das novas atitudes relativamente à arte e ao artista que marcaram o Quatrocento Italiano, *il disegno* tornou-se uma disciplina indispensável a todo o artista, cuja preparação cuidada foi descrita pelos teóricos que se seguiram a Vasari como a base de toda a magnificência e originalidade das pinturas italianas, teorização esta com ressonante impacto por toda a Europa ao longo dos séculos XVII e XVIII⁵.

O Desenho em papel constitui desde então uma importante fonte histórico-documental que permite a historiadores e curadores compreender os processos artísticos e

¹ ALBUQUERQUE, I. R. – O Desenho como Ideia. Arte Teoria – **Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes**. Lisboa: Universidade de Lisboa. Vol. nº8, 2006, p.223-232.

² HOLANDA, Francisco da – **Da Ciência do Desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

³ ARRUDA, Luísa - **Drawing Matters**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

⁴ TRAVES, E. – Paper People: Reflections from Emerging Curators of Prints and Drawings. **The Iris: Art & Archives**, Getty, 2020.

⁵ BEAN, J. - Form and Function in Italian Drawing: Observations on several new acquisitions. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, March, 1963, pp. 226-239.

providenciar pistas para o estabelecimento de relações entre obras perdidas e artistas. No entanto, considerando que a maioria dos desenhos não era assinada pelos seus autores, por motivo de serem parte do processo criativo e não a obra final e, tendo em conta a extrema escassez de documentação suplementar escrita, passível de contribuir para a identificação de atribuições, o Desenho em papel constitui uma área desafiante de estudo, assim como do ponto de vista da sua salvaguarda e preservação⁶.

Apesar de sempre terem existido desenhos de cariz independente, obras finalizadas e de reconhecido mérito técnico e artístico, com grande cuidado prestado à escolha dos materiais e técnicas empregues, tendo em vista a sua apresentação ao favorecimento por parte de patronos ou como veículo de promoção sociocultural dos artistas, estas obras são, no entanto, a exceção dentro do incalculável número de obras que chegaram até aos nossos dias.

A funcionalidade dita a forma do desenho e, por essa razão, a grande maioria destes objetos teve originalmente um propósito preparatório que se reflete na procura de esquemas composicionais, esboços de figuras e modelações, assim como estudos exploratórios de detalhes inacabados, obras estas que apresentam apenas ideias para um trabalho não ainda começado. Uma obra final podia compreender dezenas de rascunhos, realizados em materiais menos nobres sobre suportes de baixa qualidade e durabilidade. Para o artista desempenhavam uma função predominantemente técnica e metodológica, um passo no processo de criação da obra que idealizou e sem necessidade de assinatura ou datação.

A valorização histórica do Desenho estará certamente na génese da sua tão muito improvável sobrevivência até aos nossos dias, embora nem sempre esse aspeto tenha significado uma apreciação da sua natureza preparatória ou o reconhecimento do seu valor enquanto património artístico. Acredita-se que este é, sem dúvida, um dos principais motivos para o seu recorrente mau estado de conservação e para a presença de reparos rudimentares com fitas adesivas, utilizadas para suportar e fixar rasgões, ou os próprios desenhos, especialmente no caso de obras de grande dimensão.

Poderá, no entanto, a presença da fita adesiva apresentar-se como mais um fator relevante para a valorização patrimonial do Desenho e, desse modo, para o conhecimento dos seus processos de produção ao longo do tempo?

A valorização artístico-patrimonial do Desenho

O interesse histórico e documental pelo Desenho está desde logo patente na sua sistemática procura por parte de colecionadores, historiadores de arte e curadores, expectantes com a possibilidade de conseguir estabelecer relações entre estudos e desenhos preparatórios e as obras finais. A sua relevância é inquestionável para uma melhor compreensão dos processos de criação artísticos, por se tratar de uma referência primordial aquando da procura de possíveis identificações de obras e/ou atribuições a

⁶ BRAVINDER, T. - The Surprising Detective Work of a Drawings Curator. **The iris: Art & Archives**, Guetty, 2019.

artistas ou Escolas. O Desenho pode ainda contribuir para a determinação de épocas de produção, reveladas pelo seu estilo e/ou pela qualidade artística da sua execução⁷.

Devido à baixa resistência e durabilidade, o Desenho em papel foi maioritariamente relegado para um plano secundário na produção de obras de arte sendo, por essa razão, tradicionalmente associado ao processo de preparação e não ao produto finalizado⁸. Baseado em conhecimento transmitido de mestre para aprendiz na oficina, o Desenho, a base da traça de toda a esquemática composicional, estruturante dos estudos de figuras, manteve-se até ao século XIX como a principal metodologia para o estudo da arte e de iniciação da aprendizagem de todo o artista.

Por outro lado, o valor estético do Desenho terá sido reconhecido desde o tempo de Vasari, um dos seus primeiros colecionadores, quando começou a florescer, como importante forma de arte, um pouco por todos os principais países europeus, como a Alemanha, Países Baixos e França⁹. Esta crescente popularidade foi o reflexo, desde logo, de uma nova atitude relativamente à arte e ao artista. Enquanto atividade intelectual o Desenho sempre prestou contributo fundamental como via primordial à concretização da ideia, no entanto, adquire agora novo reconhecimento como atividade distinta das demais arte visuais, com metodologias, técnicas e finalidades próprias, cujas primeiras teorizações foram formuladas já à época por estudiosos como Cennino Cennini¹⁰. Foi igualmente relevante o desenvolvimento tecnológico na produção de papel que se tornou mais acessível, versátil e funcional para uma grande diversidade de técnicas. O papel é um suporte extremamente apelativo para os artistas que ganharam maior liberdade para esboçar e jogar com as ideias, podendo facilmente apagar parcialmente os seus traços, repensar detalhes ou apagar por inteiro composições na busca do ideal¹¹.

Numa época de grande pragmatismo, em que os artistas estavam inseridos num contexto de trabalho extremamente competitivo, mas já intuindo o potencial e o valor cultural das suas obras face aos materiais artísticos e aos processos de criação, optavam preferencialmente pelo uso do *styli* (a ponta seca). Técnica desafiante e que exigia maior esforço na preparação do suporte de papel, sem o qual não era possível traçar as linhas ou alcançar efeitos plásticos satisfatórios, em detrimento de outros meios de que já dispunham, como a caneta de tinta, mais prática e fácil de utilizar. Mais do que um elemento diferenciador da sua qualidade de artista, relativamente aos desenhadores artesãos, este esforço revela um investimento por parte dos artistas no desenvolvimento do seu estatuto profissional e social, que procuravam afirmar não só pela demonstração da sua elevada destreza no domínio das técnicas como também pela capacidade

⁷ MIRABILE, A. – Contemporary Drawing Seen Through the Prism of Artistic Techniques and Conservation Problems. In **Atti del congresso Cosa Cambia: Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea**: s.l., Skira, 2013, pp. 215-222.

⁸ ARRUDA, Luísa – Tipologia do Desenho. **Boletim Aproved 24: Escola Secundária Aurélia de Sousa**, Associação dos professores de desenho e geometria descritiva, 2005, pp.11-18.

⁹ WATROUS, J. - **The craft of Old Master Drawings**. Madison: University of Wisconsin Press, 1957.

¹⁰ BURNS, Thea – **The Luminous trace: drawing and writing in metalpoint**. London: Archetype, 2003.

¹¹ KURLANSKY, M. – **Paper, paging through history**. London: W. W. Norton & Company Ltd, 2016, pp. 118–122.

inventiva inspirada na antiguidade clássica através da reconstrução da aparência do desenho altamente valorizado nos círculos humanistas em que se inseriam os patronos¹². “Meanings in works of art is intimately bound with the material forms that transmit their image”¹³. De facto, o valor artístico e consequentemente patrimonial do desenho tem sido conotado, ao longo dos séculos, com uma composição bem definida e altamente finalizada. Realizado sobre papéis com diversas tonalidades e acabamentos, nos quais contrastam técnicas e temáticas de conotação clássica, executadas com elevada primazia. Tais obras eram muito apreciadas quer como oferta dos próprios autores a amigos e familiares quer também por colecionadores que, ao longo dos séculos XVII-XVIII, formaram magníficas coleções de desenhos, zelosamente guardadas em portefólios.

Muito apreciado particularmente em França, desde a segunda metade do século XVIII, e diferenciando-se assim da produção Italiana, de cariz essencialmente preparatório, o Desenho recebe agora um maior reconhecimento artístico e é realizado claramente com a intenção de ser emoldurado e exibido. Esta prática difunde-se um pouco por toda a Europa ao longo do século XIX, aquando da abertura dos primeiros museus, e acaba efetivamente por se prolongar até ao presente¹⁴.

A problemática da fita adesiva para a conservação e valorização do Desenho

Material altamente versátil, a fita adesiva, inventada no final do século XIX, foi inicialmente desenvolvida pela empresa americana 3M, com o propósito de assegurar uma grande variedade de aplicações em áreas tão diversas como a medicina ou as indústrias de pintura automóvel, de embalagem, entre outras¹⁵. A sua introdução no mundo das obras de arte e do património cultural foi igualmente precoce e generalizou-se rapidamente, motivada pela ampla utilidade deste novo produto que permitia solucionar de forma eficiente e económica uma vasta quantidade de problemas curativos, de salvaguarda temporária e até de exposição de bens, independentemente da sua tipologia artística ou da natureza material.

Embora a predominância de fitas adesivas aplicadas em obras de desenho possa inicialmente levar-nos a concluir que se tratou de uma falta de cuidado que reflete uma evidente desvalorização desta tipologia artística, a análise dos motivos para a sua presença, com base na sua disposição nas obras, e a sua contextualização à luz do que eram as práticas museológicas do século XIX, leva-nos a concluir que se trata, em verdade, de uma prova que atesta a sua valorização patrimonial. Verificando-se à época uma crescente primazia do Desenho nas exposições públicas, à semelhança do que acontecia com as obras de pinturas, o seu emolduramento passou a ser considerado esteticamente desejável. Por esta razão, e tendo em conta que a vasta maioria dos museus públicos, contrariamente às práticas atuais, não dispunha de departamentos

¹² BEAN, J. - Form and Function in Italian Drawing: Observations on several new acquisitions. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, March, 1963, pp. 226-239.

¹³ BURNS, Thea – – **The Luminous trace: drawing and writing in metalpoint**. London: Archetype, 2003.

¹⁴ BEAN, J. – Op. cit, loc. cit.

¹⁵ O’LOUGHLIN, E. – **Pressure Sensitive Tapes and Our Cultural Heritage. A Global Conference, The Walters Art Museum**. Baltimore: MD, 2001, pp. 225–231.

especializados para o efeito, investia recorrentemente na subcontratação de empresas moldureiras. Claro está que, com o objetivo de rentabilizar lucros e alcançar uma maior rapidez na execução do seu trabalho, as empresas moldureiras aplicavam materiais de maior utilidade, quer funcional, quer económica, o que se traduziu naturalmente na utilização de fitas adesivas como material de eleição, prática que infelizmente ainda se verifica na atualidade.

Apesar das primeiras preocupações relativamente à falta de estabilidade a longo prazo das fitas adesivas, na primeira metade do século XX, a sua utilização disseminou-se junto dos principais intervenientes na salvaguarda e gestão de bens patrimoniais, como também dos próprios artistas, que passaram a utilizá-la para os mais diversos efeitos, na fixação/união de suportes, na produção preparatória das suas obras, entre outras¹⁶. Tais práticas revelam um completo desconhecimento da grande variedade de danos consequentes do uso de fita adesiva, que devido à natureza instável da sua composição material e em consequência do seu processo de envelhecimento representam um elevado risco para a conservação dos objetos onde são usadas¹⁷. O seu impacto é particularmente nefasto no caso de obras realizadas sobre papel, como o Desenho, suscetível a danos físicos e a alterações químicas devido à natureza orgânica do suporte em que é executado, que se apresenta normalmente muito frágil. A grande variedade de encolagens, cargas, tingimentos, acabamentos e outros materiais que podem fazer parte da composição dos suportes de papel contribui para uma maior complexidade da interação destes com as fitas adesivas, promovendo esta danos na mesma proporção¹⁸.

Os principais danos decorrentes da oxidação das fitas adesivas aplicadas em suportes de papel incluem o escurecimento e alteração de cor quer dos suportes como dos materiais de registo presentes. Podem ocorrer ondulações do suporte e variações dimensionais, vincos e inclusivamente rasgões¹⁹. São especialmente prejudiciais, no caso do desenho, as manchas deixadas aquando da perda da fita, e que tendem a penetrar nas fibras do suporte de papel, causando a solubilização e/ou migração dos materiais de registo.

Além do risco relativo à salvaguarda patrimonial das obras, e para o seguro desempenho das funcionalidades histórica e documental do Desenho, o impacto das fitas adesivas poderá ser igualmente prejudicial no que à valorização artística e cultural destes bens diz respeito pela impossibilitação da sua exibição e fruição estética, devido à interferência na perceção visual das obras causada pelas manchas e outros danos correlacionados. Este é também um aspeto preponderante na sua desvalorização comercial no âmbito do mercado de arte²⁰.

¹⁶ NICHOLS, K. J., et al. – Preserving process: conservation of a Helen Frankenthaler maquette for Card. **Journal of the American Institute for Conservation**, 2018.

¹⁷ SMITH, et al. – Pressure-sensitive tape and techniques for its removal from paper. **The Book and Paper Group Annual**, JAIC, vol. 23, n.º 2 e n.º 3, 1984, pp. 101-113.

¹⁸ GORASSINI, et al. – ATR-FTIR characterization of old pressure sensitive adhesive tapes in historic papers. **Journal of Cultural Heritage**, n.º 21, 2016, pp. 775-785.

¹⁹ O'LOUGHLIN, E. – **Pressure Sensitive Tapes and Our Cultural Heritage. A Global Conference, The Walters Art Museum**. Baltimore: MD, 2001, pp. 225-231.

²⁰ NEUMEYER, A. – Art History Without Value Judgements: Some Recent Appraisals of 19th century Art. **Art Journal** vol. 29, n.º 4, 2018, p.414-421.

As intervenções de remoção de fitas adesivas e de mitigação das manchas decorrentes assumem um papel determinante quer na conservação patrimonial do Desenho, quer na sua valorização cultural e artística. Este processo inicia-se com uma sistemática identificação das fitas adesivas utilizadas nos mais diversos casos, avaliação das suas condições de envelhecimento e análise das suas características morfológicas, através do recurso ao exame visual à lupa binocular com diferentes ampliações, registo fotográfico sob diferentes tipos de iluminação e medições colorimétricas. Ao longo das últimas décadas a ciência e a tecnologia têm contribuído decisivamente para um maior conhecimento técnico e material das obras de arte desempenhando, por isso, um papel fundamental no âmbito da conservação e restauro e, conseqüentemente, da salvaguarda patrimonial.

No entanto, apesar do crescente empenho no desenvolvimento de metodologias e técnicas de conservação e restauro mais eficazes e seguras, até ao momento a problemática das fitas adesivas permanece como um dos maiores desafios da conservação e restauro de documentos gráficos²¹.

Considerações finais

Este artigo refletiu sobre a historiografia do Desenho enquanto tipologia artística e sua relevância patrimonial ao longo dos séculos, como afirmação da genialidade do artista, claro reflexo do seu nível intelectual e cultural, que o separavam das demais classes de artesãos.

O Desenho apresenta-se como uma área de estudo desafiante, desde logo pela diversidade de tipologias determinadas pelos materiais empregues e pela funcionalidade final pretendida, cujo propósito poderia ser preparatório, estudo composicional ou figurativo, obra finalizada para oferta, exposição ou até comercialização; como também do ponto de vista da sua preservação, particularmente no que à problemática do uso das fitas adesivas diz respeito.

Pretendeu-se assim alertar para a importância do desenvolvimento de novas metodologias e protocolos de conservação que permitam a intervenção segura nesta tipologia de obras, e minimizar o impacto dos danos causados em suporte de papel, com vista à perpetuação do seu valor histórico-documental e restituição da sua estética original, à qual é intrínseca a sua função enquanto objeto cultural e de fruição artística.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, I. R. – O Desenho como Ideia. Arte Teoria – **Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes**. Lisboa: Universidade de Lisboa. Vol. nº8, (2006), p.223-232.

ARRUDA, Luísa – Tipologia do Desenho. **Boletim Aproved 24: Escola Secundária Aurélia de Sousa**, Associação dos professores de desenho e geometria descritiva, 2005, pp.11-18.

²¹TRABACE, et al. – An Innovative method to remove pressure-sensitive tape from contemporary felt-tip pen and ballpoint pen drawings on paper: **The case studies of Federico Fellini from Rimini Film Library [Preprints]**. XXXIII° Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, 2017.

ARRUDA, Luísa - **Drawing Matters**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

BEAN, J. - Form and Function in Italian Drawing: Observations on several new acquisitions. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, March, (1963), pp. 226-239.

BRAVINDER, T. - The Surprising Detective Work of a Drawings Curator. **The iris: Art & Archives**, Getty, 2019.

BURNS, Thea – **The Luminous trace: drawing and writing in metalpoint**. London: Archetype, 2003.

GORASSINI, et al. – ATR-FTIR characterization of old pressure sensitive adhesive tapes in historic papers. **Journal of Cultural Heritage**, n.º21, (2016), pp. 775–785.

HOLANDA, Francisco da – **Da Ciência do Desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

KURLANSKY, M. – **Paper, paging through history**. London: W. W. Norton & Company Ltd, 2016, pp. 118–122.

NEUMEYER, A. – Art History Without Value Judgements: Some Recent Appraisals of 19th century Art. **Art Journal** vol. 29, n.º4, (2018), p.414-421.

NICHOLS, K. J., et al. – Preserving process: conservation of a Helen Frankenthaler maquette for Card. **Journal of the American Institute for Conservation**, 2018. <https://doi.org/10.1080/01971360.2018.1455435>

MIRABILE, A. – Contemporary Drawing Seen Through the Prism of Artistic Techniques and Conservation Problems. In **Atti del congresso Cosa Cambia: Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea**: s.l., Skira, 2013, pp. 215-222.

O'LOUGHLIN, E. – **Pressure Sensitive Tapes and Our Cultural Heritage. A Global Conference, The Walters Art Museum**. Baltimore: MD, 2001, pp. 225–231.

SMITH, et al. – Pressure-sensitive tape and techniques for its removal from paper. **The Book and Paper Group Annual**, JAIC, vol. 23, n.º 2 e n.º 3, 1984, pp. 101-113.

TRABACE, et al. – An Innovative method to remove pressure-sensitive tape from contemporary felt-tip pen and ballpoint pen drawings on paper: **The case studies of Federico Fellini from Rimini Film Library [Preprints]. XXXIII° Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali**, 2017.

TRAVES, E. – Paper People: Reflections from Emerging Curators of Prints and Drawings. **The Iris: Art & Archives**, Getty, 2020.

WATROUS, J. - **The craft of Old Master Drawings**. Madison: University of Wisconsin Press, 1957.

Agradecimentos

Ana Cristina Machado agradece à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa SFRH/BD/143540/2019. O Laboratório HERCULES e o CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística também agradecem à FCT pelo financiamento para os projetos estratégicos UID/Multi/04449/2020 e UID/EAT/00112/2013, respetivamente.

Bancos, fontes e colunas de iluminação: estudo das formas no mobiliário urbano produzido em ferro fundido

Diana Felícia

CITCEM/FLUP

diana.felicia.pinto@gmail.com

Ana Cristina Sousa

DCTP-FLUP /CITCEM

accsousa@letras.up.pt

Resumo

As peças de mobiliário em ferro fundido marcam as paisagens urbanas das nossas cidades e contribuem diariamente para a melhoria da qualidade de vida dos seus habitantes. Estes objetos começaram a surgir no século XIX, momento em que uma nova consciência urbanística despoleta uma vontade de melhoramento dos espaços públicos das cidades e se estreita uma nova relação social do indivíduo com o usufruto desses domínios.

Pela ação particular das grandes exposições universais, nas quais as fundições de ferro artístico apresentavam os seus produtos, pelos catálogos das obras por elas comercializados e pelo modo como se desenvolvia e evoluíam estes negócios, os modelos e as formas dos objetos em ferro fundido foram amplamente difundidos, facto que resultou numa quase universalização destes objetos.

O escopo deste artigo é proceder a uma análise morfológica de algumas das peças de mobiliário comercializadas pela CIF – Companhia Industrial de Fundição, uma empresa que permanece ativa na Foz do Sousa, em Gondomar, procurando contextualizá-las e compará-las com as disponíveis nos catálogos das fundições francesas dos séculos XIX e XX.

Palavras-chave

Ferro fundido, mobiliário urbano, CIF, Foz do Sousa (Gondomar), difusão das formas.

Introdução

O mobiliário urbano tem uma forte presença no desenho das nossas cidades. Bebedouros, bancos de jardim, fontes, candeeiros e colunas de iluminação multiplicam-se pelos espaços públicos e constituem elementos utilitários que melhoram e tornam mais agradáveis as vidas das pessoas que deles usufruem. Por outro lado, são obras de interesse artístico que, pelas suas formas, decoram e nobilitam os espaços públicos, ao mesmo tempo que conferem um sentido de unidade, pela sua presença, a determinados lugares.

As fábricas de fundição de ferro que produziam estas peças assumiram um papel de destaque no contexto europeu dos séculos XIX e XX. Pelas possibilidades de rápida execução, pela durabilidade do material empregue e pela versatilidade e valores estéticos das formas que este pode assumir, o ferro rapidamente se tornou o material de eleição para a modelação de equipamentos destinados ao domínio público. Por outro lado, o ferro permite criar estruturas que delimitam e resguardam os espaços sem os ocultar podendo, em simultâneo, ser combinado com os mais diversos materiais. Para além das tipologias já referidas, estas fundições produziram um avultado número de grades e grelhas de vedação, gradeamentos de varandas e janelas, bandeiras, postigos, batentes e puxadores de portas, claraboias, corrimãos, portões, mirantes, elevadores, tampas de saneamento e ainda diversas *devantures*, elementos que deram nova e moderna aparência a tantas habitações e estabelecimentos comerciais.

A CIF - Companhia Industrial de Fundição (doravante CIF) é hoje uma das poucas fábricas de fundição de ferro que se mantém em funcionamento e materializa a memória viva de uma indústria outrora prolífera na cidade do Porto e da qual faziam parte dezenas de fundições. Nomes como os das Fundições de Massarelos, do Bicalho, do Bolhão, entre muitas outras, estão marcados nos mais diversos locais da cidade do Porto, constituindo vestígios materiais dessas indústrias que transformaram a fâcies de tantos edifícios e áreas urbanas. Localiza-se na Foz do Sousa, em Gondomar, num maciço rochoso voltado para o Douro e a sua génese remonta aos finais do século XIX. Desde então, um conjunto de outras firmas fundiram-se entre si para dar origem à CIF, em 1931.¹

Ao longo dos últimos cem anos de existência, esta empresa conservou uma coleção de moldes de fundição notável pela diversidade de formas e tipologias de objetos que inclui. Estes moldes, que servem de matriz para a produção de objetos em ferro fundido, permitem a reprodução quase infinita dos modelos neles representados. Adicionalmente, a CIF preservou um vasto acervo documental do qual se destacam fichas de registo de funcionários, processos de encomenda, catálogos, livros de estatutos e um conjunto de outros documentos administrativos, igualmente dignos de destaque, fontes inigualáveis na compreensão das características do tecido operário, das especificidades produtivas da empresa, assim como dos objetos por ela produzidos.

¹ Cf. S./a. (2012). A CIF: História, presente e futuro! **Revista da Associação Portuguesa de Fundição**. Porto: APF- Associação Portuguesa de Fundição, N.º 263 (1.º Trimestre 2012), p.30.

Não obstante a importância que desempenham no incremento da qualidade de vida das populações que servem, os objetos em ferro fundido têm sido pouco valorizados pela historiografia da arte e muitas vezes preteridos a favor do estudo de peças de estatuária e fontes que a inclui, fundidas no mesmo material. Assim sendo, com este estudo pretendemos levar a cabo uma análise morfológica de algumas das peças de mobiliário comercializadas pela CIF, procurando contextualizá-las e interpretá-las na diacronia.

Consideraremos as tipologias «bancos e cadeiras de jardim», «colunas e consolas de iluminação» e «fontes», por estas serem já amplamente comercializadas no século XIX pelas *Fontes d'art* francesas, grandes impulsionadoras na difusão destes modelos. Nesse sentido, procurámos encontrar correspondência entre os objetos disponíveis nos atuais catálogos da CIF e os comercializados por algumas destas fundições francesas dos séculos XIX e XX, consultáveis em fontesdart.org.

O presente trabalho resulta de uma investigação em curso, ainda em fase embrionária, no âmbito do doutoramento em Estudos do Património – variante História da Arte, na FLUP, orientada pela Prof.^a Doutora Ana Cristina Sousa. Este projeto visa a análise, organização e inventariação da coleção ímpar de moldes e documentos preservada pela CIF, assim como a estruturação de uma História desta firma gdomarense. Estes contributos serão determinantes não só para uma visão mais informada da indústria do ferro no Porto, mas também para ajudar a identificar a origem fabril de algumas das peças em ferro fundido dispersas pela nossa cidade.

Mobiliário urbano: evolução, modelos e difusão

As Grandes Exposições Industriais do século XIX foram determinantes na divulgação e difusão dos modelos em ferro fundido. Eram verdadeiros espaços de convergência de ideias, nas quais diversos países apresentavam as suas mais recentes inovações técnicas nos diversos campos de produção e dos quais se destacavam as indústrias do ferro. As *Fontes d'art* francesas, cuja finalidade era reproduzir indefinidamente e com desmedida perfeição artefactos artísticos em ferro fundido, substituindo o material mais nobre e utilizado na época – o bronze², assumiram um papel particular na demonstração das potencialidades deste material e no reconhecimento que este conquistou nestas exposições.

As exposições universais foram, por outro lado, motores de transformação urbana nos espaços que as envolviam. Assim, e para melhor satisfazer o conforto de quem visitava as cidades palco destas exposições, criaram-se parques e jardins onde se introduziram as novas tipologias de objetos de mobiliário urbano em ferro como bancos, fontes, luminárias e urinóis. Muitos destes equipamentos acabaram por assumir depois um carácter permanente, o que resultou igualmente numa melhoria significativa da qualidade de vida das pessoas que habitavam estes centros urbanos.³

² BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 83.

³ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 79-80.

A consciência urbanística do século XX, marcada pela ideia de progresso evocada nos ferros aplicados à arquitetura e ao mobiliário urbano, foi impulsionada pela figura de Jacques Hittorff com o seu projeto para a *Place de la Concorde*, em Paris, datado de 1833-1846, onde instalou fontes, candeeiros e um conjunto de estátuas, prática inexplorada até então.⁴ Seguiu-se a transformação da cidade de Paris, entre 1853 e 1870, pelas mãos de Haussmann, que visava o melhoramento das condições de salubridade e acessibilidade da cidade, e cujas diretrizes norteadoras foram compiladas e publicadas por Alphand na obra *Les promenades de Paris*. A obra, organizada em três linhas principais que incluíam a regulamentação urbana e a introdução de peças de mobiliário urbano nos espaços públicos da cidade,⁵ contemplava a introdução de diversos elementos como grades de proteção de árvores, tampas de saneamento e bancos de jardim, estrategicamente posicionados sob a sombra das árvores. Os modelos propostos e ilustrados por este trabalho foram amplamente difundidos e, dessa forma, serviram de inspiração a muitas das fundições francesas de ferro artístico.

Os catálogos de produtos das fundições europeias foram também um verdadeiro fenómeno do século XIX e consistiam em mostruários que ilustravam os diversos modelos disponíveis para venda com elevada qualidade gráfica.⁶ Estes livros listavam produtos e propunham diversas conjugações entre eles, trazendo evidentes vantagens a nível comercial, mas favorecendo igualmente quem quisesse copiar as formas.⁷ A observação direta de alguns destes exemplares, nacionais e internacionais, permite compreender que todas estas fundições seguiam as mesmas influências e inspirações, apresentado mais ou menos variações para peças que, na génese, são muito semelhantes.



Figura 1 – Marca de *J.J. Ducel Maître de forges Paris* numa das fontes do Jardim de Émil David no Palácio de Cristal (Porto), Diana Felícia, 2020.

⁴ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 36.

⁵ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 143.

⁶ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 125-130-131.

⁷ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 125-140.

Numa outra dimensão, a forma como evoluíram certas fundições francesas, absorvendo-se e fundindo-se estrategicamente ao longo dos anos, deverá ter potenciado também a viagem destas formas. Estas decisões comerciais resultavam frequentemente também na absorção do conjunto dos materiais de trabalho das empresas que eram absorvidas, como os moldes de fundição, facto que potenciava o aumento do repertório de formas. Tal ocorreu em 1878, por exemplo, quando a *Société Anonyme des hauts-fourneaux et Fonderies du Val D'Osne* (que resultava já da união entre a fundição *du Val d'Osne* e da *Barbezat*, que por sua vez foram compradas por *Fourment e Houillé & Cia.* em 1867) adquire todo o acervo da Fundição *Ducel*, o que pressupõe a aquisição dos seus moldes de fundição também.⁸

A própria natureza do ferro e a técnica através da qual é trabalhado constituíram fatores igualmente determinantes na disseminação destes modelos. Como já dissemos, mediante a existência de um molde estas peças podem ser reproduzidas em ferro fundido quase *ad eternum*. E, por outro lado, um objeto pode ser replicado a partir do original ou, em última instância, utilizando o protótipo como matriz para a execução do molde.

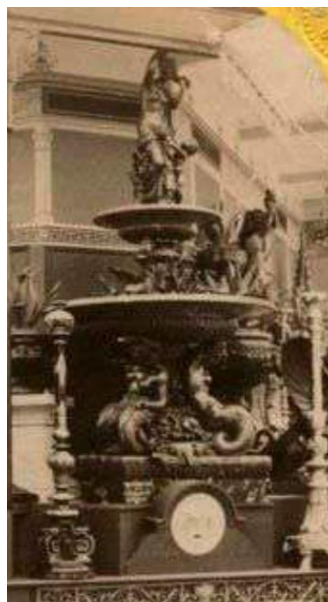


Figura 2 – Excerto de Vista Estereoscópica da Exposição Industrial de 1867 onde se pode ver a fonte no stand *Ducel*⁹;

Na atualidade, esta continua a ser a única solução viável para a recuperação de algumas peças ou partes da mesma. Foi precisamente o que sucedeu à taça principal de uma das fontes do jardim de Émile David, no Palácio de Cristal (Porto) (Fig. 4), que se encontrava quebrada (na sequência do abate de uma árvore) e deteriorada pelo tempo e pelos agentes atmosféricos (Fig. 3). A requalificação desta obra, originalmente assinada por *J.J. Ducel, Maître de Forges Paris* (Fig. 1), foi encomendada à CIF no final de 2017

⁸ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 125-136.

⁹ *Images de l'exposition universelle de 1867* – **Fontesdart.org**. (outubro) 2014. [Em-linha <https://www.fontesdart.org/images-de-lexposition-universelle-de-1867/>]

e, para isso, a taça danificada foi utilizada como molde para a fundição da nova peça. Por indicação do encomendante, a obra apresenta hoje apenas a referência ao seu autor original, não tendo a CIF sido autorizada a colocar a sua própria placa de identificação, o que permitiria dar a conhecer a mais recente intervenção. O modelo da fonte, datada de 1865¹⁰, foi apresentado na Exposição Universal de Paris de 1867 conforme regista uma vista estereoscópica (Fig. 2) do stand *Ducel* publicada pela *Fontes d'art.org*.¹¹



Figura 3 - Fonte localizada no Jardim de Émile David do Palácio de Cristal (Porto) assinada por *J.J. Ducel*, Ana Cristina Sousa, 2016;

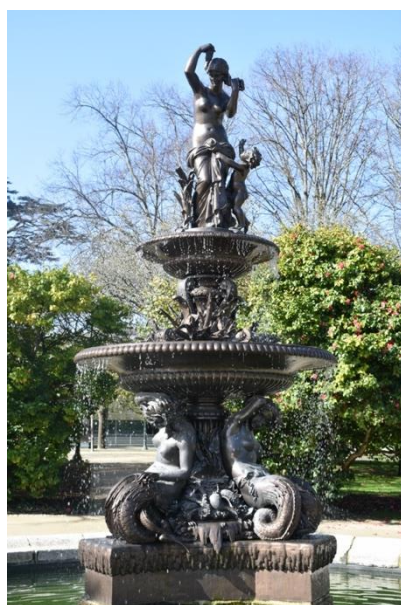


Figura 4 - A mesma fonte após o restauro da taça principal, Diana Felícia, 2020.

¹⁰ Cf. PEIXOTO, Paula Torres – Os Jardins do Palácio de Cristal e as *Fontes d'art*. *Revista Arquitectura Lusíada*, Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa. N.º 4 (1º semestre 2012), p. 107.

¹¹ *Images de l'exposition universelle de 1867 – Fontesdart.org*. (outubro) 2014. [Em-linha <https://www.fontesdart.org/images-de-lexposition-universelle-de-1867/>]

A respeito da intervenção nesta fonte do Palácio de Cristal, é pertinente referir que a *Carta de Florença sobre a salvaguarda de jardins históricos* (1981) refere, no seu artigo 13.º, que *os elementos de arquitetura, de escultura, de decoração, fixos ou móveis que fazem parte integrante do jardim histórico, não devem ser retirados ou deslocados exceto na medida em que a sua conservação ou recuperação o exija. A substituição ou a recuperação de elementos em perigo deve fazer-se segundo os princípios da Carta de Veneza, e deve indicar-se a data de qualquer substituição.*¹² Bem sabemos que os Jardins do Palácio de Cristal não estão classificados como jardins históricos e, consequentemente, não se encontram abrangidos por estas recomendações. Não obstante, trata-se de um jardim municipal e o valor patrimonial da referida fonte, assim como as restantes e estatuária que ornaram o mesmo espaço, é reconhecido pelos estudos já desenvolvidos e publicados a esse respeito. Nesse sentido, as boas práticas de salvaguarda e conservação do património deveriam ter sido salvaguardadas.

Estudo de caso: Os modelos das fontes d'art francesas nos catálogos da Companhia industrial de Fundição

Inicialmente dedicada à produção de maquinaria agrícola e industrial e de artigos domésticos em ferro, foi só mais tarde que a CIF ampliou o negócio a um conjunto de outros trabalhos, dos quais se destacam as peças de mobiliário urbano.¹³ Esta alteração de paradigma deverá ter ocorrido no decorrer da década de 50 do século passado, e objetos como bancos de jardim, consolas de iluminação, fontes e bebedouros, gradeamentos de janelas e guarda corpos de varandas, batentes de portas e tantos outros objetos foram progressivamente incluídos nos catálogos da companhia, que passou a produzi-los para as mais diversas partes do nosso país.¹⁴ Verdes, vermelhos, pretos ou cromados, estes objetos podem ser observados um pouco por toda a parte e algumas das suas formas podem ser comparadas às difundidas pelos catálogos das fundições francesas do século XIX.

Para assegurar a eficiência da produção, a CIF contava com diversas secções de serviço. Eram indispensáveis as óbvias secções de fundição, máquinas, serralharia e forjas, às quais se acrescentaram secções dedicadas à carpintaria, ao desenho e à pintura. Para além destas, a empresa incluía um departamento de obras e outro tipo de serviços auxiliares. A agregação de todos estes ofícios no perímetro da fábrica permitia, para além da repetição dos modelos já existentes, a concretização de protótipos originais, cujas formas eram concebidas de raiz no gabinete de desenho e os moldes executados pelos carpinteiros contratados pela empresa. As peças em ferro eram (e continuam a ser) depois fundidas com recurso à técnica de fundição em areia. Para isso, é necessário um molde, inicialmente fabricado em madeira e, mais recentemente, em ferro e aço, que serve de matriz ao objeto a fundir. O molde é pressionado contra areia compactada em caixas de fundição constituídas por duas partes – macho e fêmea – operação que

¹² LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito – **Património Cultural – critérios e normas internacionais de proteção**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014, p. 247.

¹³ Cf. S./a. (2012). A CIF: História, presente e futuro! **Revista da Associação Portuguesa de Fundição**. Porto: APF- Associação Portuguesa de Fundição, N.º 263 (1.º Trimestre 2012), p.30.

¹⁴ Cf. S./a. (2012). A CIF: História, presente e futuro! **Revista da Associação Portuguesa de Fundição**. Porto: APF- Associação Portuguesa de Fundição, N.º 263 (1.º Trimestre 2012), p.31.

permite criar o espaço a ocupar pelo metal liquefeito durante a fundição. Após esse processo, as caixas de fundição são encerradas e a liga metálica vertida para o seu interior de modo a produzir o objeto final desejado. As peças são finalizadas na secção de serralharia onde são libertadas das “árvores de fundição” e depois submetidas a processos de acabamento, que incluem rebarbar, polir e pintar. A pintura tem como principal objetivo proteger a superfície das peças e atrasar o processo de oxidação, servindo ao mesmo tempo propósitos estéticos, conferindo policromia e aproximando-os visualmente de matérias nobres. É o caso da solução bastante recorrente, o acabamento bronzeado que, como o próprio nome indica, imitava a coloração do bronze, a matéria prima de eleição antes do ferro.

Os primeiros objetos de mobiliário urbano que vemos surgir nos catálogos da CIF são as colunas e postes de iluminação. Estão disponíveis num catálogo datado de 1931 (pela data, um dos primeiros da empresa já sob a designação CIF) onde se esclarece que estes *postes (...) destinados especialmente a redes de iluminação pública, são de diversos tipos, com base em ferro fundido, colunas de ferro laminado e adornos com braços e consolas de ferro forjado*. Apesar de serem apresentados apenas três modelos com variações entre si, todos compostos por uma base assente sobre um pequeno plinto, fuste com caneluras e um remate superior onde assenta um globo de vidro, o texto sugere que existia a possibilidade de fundição de outras peças mediante o gosto do cliente. Um destes modelos apresenta um braço duplo que suporta a colocação de dois globos.

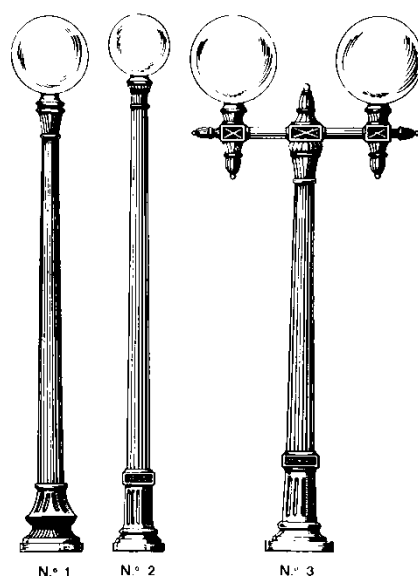


Figura 5 - Colunas e Poste de Iluminação, Catálogo CIF, 1931

A comparação destes objetos com os difundidos pelos catálogos das *fontes d'art* francesas que temos vindo a estudar demonstrou-se infrutífera na medida em que essas fundições produziam colunas de iluminação normalmente mais complexas, compostas por diversos elementos decorativos e algumas incluindo até estatuária. Como se pode observar pelas imagens (Fig. 5 e 6), as soluções oferecidas pela CIF eram bem mais modestas e simplificadas. Isto não significa, contudo, que a inspiração para tais modelos

não fosse forânea. As fundições alemãs, belgas e inglesas produziam também estas peças, para além de existirem muitas outras fundições francesas cujos catálogos estão disponíveis na Biblioteca Nacional de França, mas cuja consulta não foi possível realizar até ao momento. Assim, não temos ainda dados suficientes que nos permitam atestar que se trata de um protótipo nacional ou de uma adaptação a partir de modelos internacionais.

Atualmente, a empresa disponibiliza cerca de 15 modelos distintos de colunas de iluminação, que compreendem variações mais detalhadas e melhoradas destes que acabamos de referir, mas também outros de linhas mais contemporâneas e minimalistas.¹⁵ No decurso da sua existência, a CIF foi atualizando e diversificando a sua oferta de modelos procurando, deste modo, suprir as necessidades do mercado e satisfazer um número mais amplo de clientes.

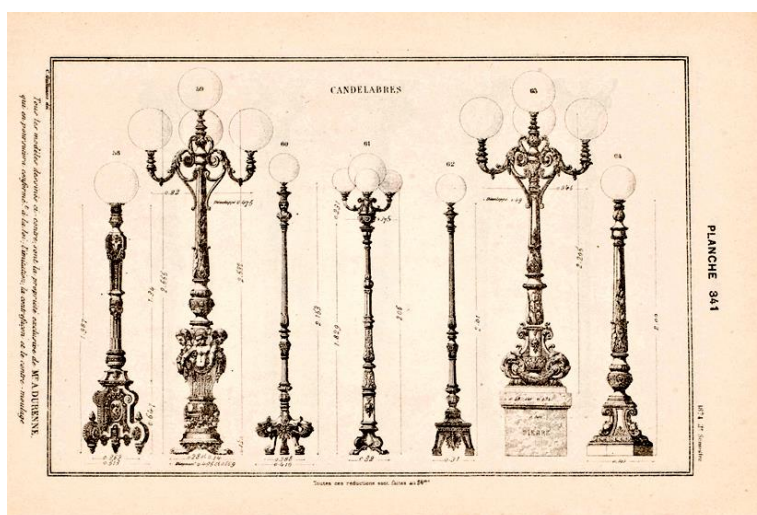


Figura 6 – Candeeiros de rua, Catálogo *Durenne*, 1889.

Os bancos de jardim aparecem décadas mais tarde, numa tabela não datada, mas arquivada junto de outras com data compreendida entre 1955 a 1960, o que nos permite supor que se enquadram nessa mesma cronologia. A oferta compreendia somente dois modelos, o «n.º 1» e o «n.º 2», que custavam respetivamente 600\$00 e 350\$00 escudos, existindo a possibilidade de aquisição das pernas avulsas, com uma redução significativa de preço. As pernas destes bancos eram *de ferro fundido macio, furadas e amedronhadas para fixar as travessas* e podiam ser *pintadas a preto ou cinzento*. Os espaldares, construídos em *madeira de primeira qualidade, emaçadas* eram pintados a *esmalte vermelho*.

¹⁵ Cf. *A nobreza do ferro fundido - Companhia Industrial de Fundição*, s.l.: s.e., (Maio) 2013. [Em Linha https://issuu.com/cia_indutrial_fundicao/docs/cif_ferro_fundido]

A obra *Les promenades de Paris* difundiu duas tipologias de bancos de jardim: *le banc gondole* e *le banc droit*¹⁶. Ambos eram constituídos por pernas de ferro fundido sobre as quais se colocava uma estrutura de madeira. No primeiro caso (Fig. 7 e 9), o espaldar une-se à estrutura do assento, desenvolvendo uma curva sinuosa e sobre ele colocam-se consecutivamente várias vigas de madeira que constituem o banco. No segundo (Fig. 8), o espaldar é composto igualmente por uma estrutura de ferro unida à armação do assento, mas o encosto é constituído apenas por uma tábua ou ripas de madeira que estão separadas, por sua vez, do assento propriamente dito, também ele em madeira. Pelas suas características morfológicas, o *banc droit* destinava-se às ruas, avenidas e alamedas da Paris Haussmanniana e o *banc gondole* aos parques da cidade¹⁷.



Figura 7 - Exemplo de *banc gondole*, Palácio de Cristal (Porto), Diana Felícia, 2020.

¹⁶ Cf. ANTONI, Robert-Max (dir.) – **Vocabulaire français de l’art urbain**. Lyon: Certu, 2010, p. 102.
[Em https://www.arturbain.fr/arturbain/vocabulaire/francais/fiches/banc_public/fiche_interactive/impression/intANGLAIS.pdf]

¹⁷ Cf. ANTONI, Robert-Max (dir.) – **Vocabulaire français de l’art urbain**. Lyon: Certu, 2010, p. 102.
[Em https://www.arturbain.fr/arturbain/vocabulaire/francais/fiches/banc_public/fiche_interactive/impression/intANGLAIS.pdf]



Figura 8 - Exemplo de *banc droit*, Palácio de Cristal (Porto), Diana Felícia, 2020.



Figura 9 - Exemplo de banc gondole duplo, Palácio de Cristal (Porto), Diana Felícia, 2020.

Os primeiros modelos de bancos disponíveis para fabrico na CIF enquadram-se também eles nestas duas categorias. O banco «n.º 1» pode ser comparado ao *banc gondole* publicado por Alphand (Fig. 10 e 11), utilizando formas muito semelhantes para a estrutura das pernas. A comparação morfológica deste banco com os modelos presentes em diversos catálogos dos séculos XIX e XX demonstra o sucesso alcançado por este modelo, sendo comercializado por diversas fundições desde 1869 até à atualidade (Fig. 10 e 11). De entre elas, destaca-se a Fundição *Durenne* (1889), a *Société des fonderies*

de Bayard et de Saint-Dizier (1921-1935)¹⁸ e a fundição *Ferry-Capitain et Salin* (1934). O mesmo modelo continua em produção na CIF.

Tipologia *banc gondole* – Banco «n.º 1» da CIF

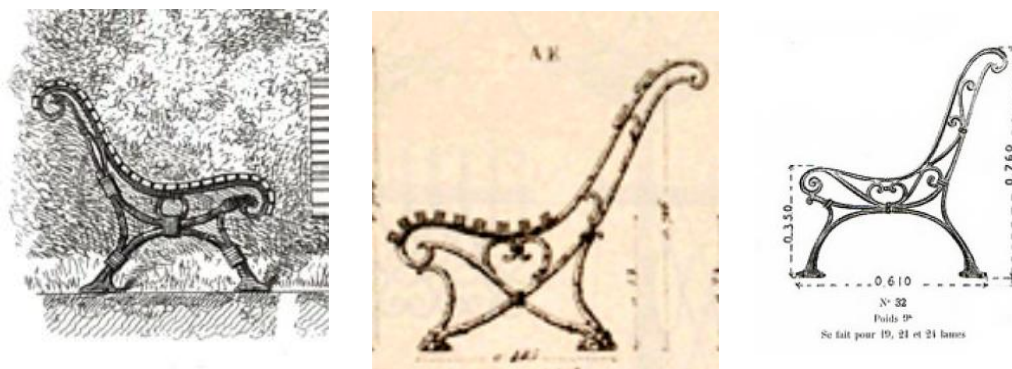


Figura – 10 (da esq. para a dir.) 1868 – *Les Promenades de Paris*¹⁹; 1889 – Catálogo de A. Durenne²⁰; 1921-1935 - Catálogo de *La Société des fonderies de Bayard et de Saint-Dizier-Facicule 4*²¹



Figura 11 - (da esq. para a dir.) 1934 – Catálogo da *Ferry-Capitain et Salin*²²; 1957 – Tabela de preços «Bancos para Jardim» CIF; 20?? – Catálogo atual da CIF

¹⁸ Cf. *Fonderies de Saint-Dizier Bayard Leclerc Saleur Chantel* – *E.monumen.* (maio) 2014. [Em Linha <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/fonderies-de-saint-dizier-bayard-leclerc-saleur-chantel/>]

¹⁹ Cf. ALPHAND, Adolphe. - *Les Promenades De Paris*. Paris: J. Rothschild Éditeur, Princeton Architectural Press. Pennsylvania. 1868. [Em Linha <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z/f537.image.texteImage>]

²⁰ Cf. *Album Général des Planches* – A. Durenne *Maitre de Forges*, s.l.: s.e., 1889. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-durenne-reduction-1889/>]

²¹ Cf. *Fascicule 4 – Fontes de Fumisterie. Articles de Quincaillerie. Fontes d'ornaments pour Jardins. Fontes Diverses* - Bayard et Saint-Dizier, s.l.: s.e., 1921-1935. [Em Linha https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/bay_f4_pl316-pieds-de-bancs/]

²² Cf. *Comptoir Général des Fontes* – Ferry-Capitain et C.^{ie} et Salin Pier C.^{ie}, s.l.: s.e., 1934. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-comptoir-general-des-fontes-1934/>]

O banco «n.º 2», apesar de corresponder à tipologia *banc droit* publicada por *Les promenades de Paris*, não foi concebido a partir do mesmo modelo. Não conseguimos encontrar referência direta para esta peça de mobiliário, mas é possível que tenha derivado de modelos semelhantes aos publicados pela fundição *Durenne*, em 1860, e pela *Tusey*, em 1896 (Fig. 12). A estrutura do espaldar assume, neste caso, a forma de uma gota alongada e as pernas são unidas em baixo em forma de «H». Também ele continua em produção.

Tipologia *banc droit* – Banco «n.º 2» da CIF



Figura 12 - (da esq. para a dir.) 1889 – Catálogo de A. *Durenne*²³; 1896 – Catálogo da *Fonderie Tusey*²⁴; 195? – Tabela de preços «Bancos para Jardim» CIF

Não obstante, a representação gráfica da tipologia de *banc droit* publicada por Alphand (Fig. 13) foi posteriormente incluída no repertório da CIF e corresponde ao atual «Modelo Ramo de Árvore». Apesar de não ser contemplado nos catálogos mais antigos da CIF, este modelo está incluído no atual catálogo (Fig. 14) e, à semelhança do banco «n.º 1», foi também alvo de grande sucesso no seio destas fábricas de fundição. Assim, a sua forma simples e de contornos vegetalistas (Fig. 13 e 14), ou variantes desta tipologia, aparece no catálogo da *Société des fonderies de Bayard et de Saint-Dizier* (1921-1935), no da fundição de *J.J. Ducel et fils* (anterior a 1878), na fundição *Tulsey* (1896) e ainda na fundição *Ferry-Capitain et Salin* (1934). As formas orgânicas do «Modelo Ramo de Árvore» foram adaptadas a outros exemplares, que incluíam apoios de braços e uniões entre as pernas do banco. Este modelo, muito popular na segunda metade do século XIX e inícios do XX, foi reproduzido também em cimento.

²³ Cf. *Album Général des Planches – A. Durenne Maître de Forges*, s.l.: s.e., 1889. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-durenne-reduction-1889/>]

²⁴ Cf. BARRADAS, Sílvia – *A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920*. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 329.

Tipologia *banc droit* – Banco «Ramo de Árvore» da CIF

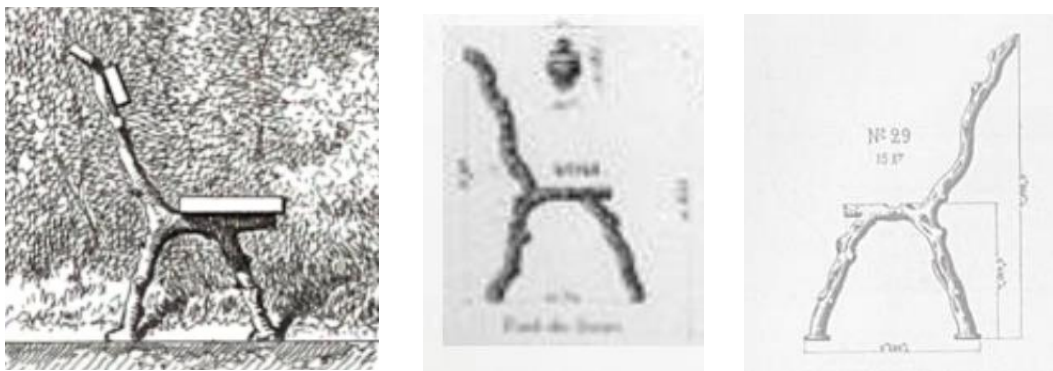


Figura 13 - (da esq. para a dir.) 1867/73 – *Les Promenades de Paris*²⁵; anterior a 1878 – Catálogo *J.J. Ducelet et Fils*²⁶; 1896 – Catálogo da *Fonderie Tusey*²⁷

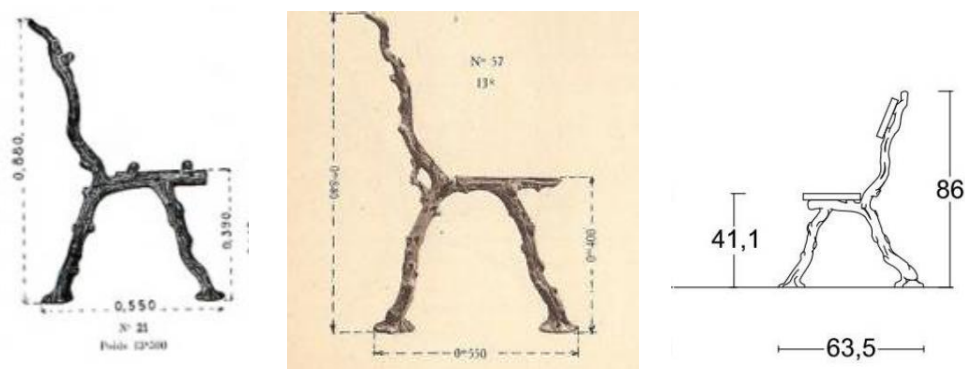


Figura 14 - (da esq. para a dir.) 1921-1935 - Catálogo de *La Société des fonderies de Bayard et de Saint-Dizier-Facile* 4²⁸; 1934 – Catálogo da *Ferry-Capitain et Salin*²⁹; 20?? – Catálogo atual da CIF³⁰

²⁵ Cf. ALPHAND, Adolphe. - *Les Promenades De Paris*. Paris: J. Rothschild Éditeur, Princeton Architectural Press. Pennsylvania. 1868. [Em Linha <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z/f537.image.texteImage>]

²⁶ Cf. BARRADAS, Sílvia – *A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920*. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 328. O catálogo onde consta esta imagem não está acessível on-line e terá que ser consultado na Bibliothèque des Arts Decoratifs de Paris. Por esse motivo, reproduzimos o excerto da imagem publicada por Sílvia Barradas.

²⁷ Cf. BARRADAS, Sílvia – *A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920*. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 326.

²⁸ Cf. *Fascicule 4 – Fontes de Fumisterie. Articles de Quincaillerie. Fontes d'ornaments pour Jardins. Fontes Diverses - Bayard et Saint-Dizier*, s.l.: s.e., 1921-1935. [Em Linha https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/bay_f4_pl315-pieds-de-bancs/]

²⁹ Cf. *Comptoir Général des Fontes – Ferry-Capitain et C.^{ie} et Salin Pier C.^{ie}*, s.l.: s.e., 1934. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-comptoir-general-des-fontes-1934/>]

³⁰ Cf. *A nobreza do ferro fundido - Companhia Industrial de Fundição*, s.l.: s.e., s.d..[Em Linha http://www.cif.pt/nobreza_ferro_fundido.pdf]

O «Modelo Ramo de Árvore» está ainda disponível na modalidade de banco duplo (Fig. 15). Esta solução remonta também ao século XIX e pode ser encontrada no Catálogo de A. Durenne (1889), onde foi publicado exatamente o mesmo modelo.

Tipologia *banc droit* – Banco duplo «Ramo de Árvore» da CIF

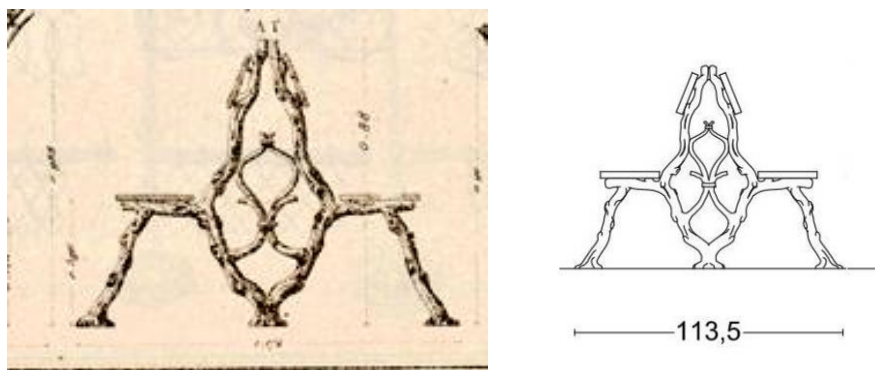


Figura 15 – (da esq. para a dir.) 1889 – Catálogo de A. Durenne³¹; 20?? – Catálogo atual da CIF³²

Também *Les promenades de Paris* contemplavam exemplos de bancos duplos (Fig. 16), tais como os que acabamos de apresentar. O formato do banco «Modelo jardim», contemplado na atual oferta comercial da empresa gondomarense, apresenta elementos muito semelhantes aos previstos pela referida obra e também ele conheceu, ao longo do tempo, diversas interpretações. Variações desta peça podem ser observados (Fig. 16 e 17) nos catálogos da fundição J.J. Ducelet et fils (antes de 1878), da fundição Durenne (1889), da *Société des fonderies de Bayard et de Saint-Dizier* (1921-1935) e também da fundição Ferry-Capitain et Salin (1934).

Em 1985, os bancos «n.º 1» e «n.º 2» continuavam em produção, apesar de terem sofrido uma significativa atualização de preço, passando a custar 14.900\$00 e 9.750\$00, respetivamente.

Por outro lado, os bancos e cadeiras integralmente produzidos em ferro fundido aparecem apenas nos catálogos da CIF datados da década de 80 do século passado, apesar de terem sido bastante explorados pelas fundições francesas do século XIX. Apresentam-se em modelo único, «cadeira» e «banco», e custam 9.380\$00 e 16.250\$00 respetivamente. A respeito destas peças, a análise comparativa realizada por Sílvia Barradas³³ permite verificar que os modelos disponibilizados pela CIF, apesar de seguirem novamente linhas muito próximas das francesas, apresentam uma volumetria

³¹ Cf. *Album Général des Planches – A. Durenne Maître de Forges*, s.l.: s.e., 1889. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-durenne-reduction-1889/>]

³² Cf. *A nobreza do ferro fundido - Companhia Industrial de Fundição*, s.l.: s.e., s.d..[Em Linha http://www.cif.pt/nobreza_ferro_fundido.pdf]

³³ Cf. BARRADAS, Sílvia – *A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920*. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 156.

mais robusta. À semelhança do que acontecia com os anteriores, também estes objetos continuam em produção.

Tipologia *banc droit* – Banco duplo «Modelo Jardim» da CIF



Figura 16 - (da esq. para a dir.) 1867/73 – *Les Promenades de Paris*³⁴; anterior a 1878 – Catálogo *J.J. Ducl et Fils*³⁵; 1889 – Catálogo de *A. Durenne*³⁶

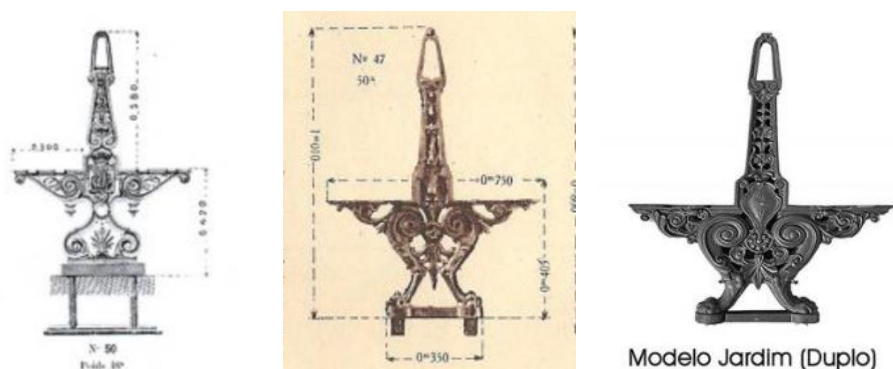


Figura 17 - (da esq. para a dir.) 1921-1935 - Catálogo de *La Société des fonderies de Bayard et de Saint-Dizier-Facile* 4³⁷; 1934 – Catálogo da *Ferry-Capitain et Salin*³⁸; 2013 – Catálogo da CIF³⁹

³⁴ Cf. ALPHAND, Adolphe. - **Les Promenades De Paris**. Paris: J. Rothschild Éditeur, Princeton Architectural Press. Pennsylvania. 1868. [Em Linha <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z/f559.image.texteImage>]

³⁵ Cf. BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento, p. 334.

³⁶ Cf. *Album Général des Planches – A. Durenne Maître de Forges*, s.l.: s.e., 1889. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-durenne-reduction-1889/>]

³⁷ Cf. *Fascicule 4 – Fontes de Fumisterie. Articles de Quincaillerie. Fontes d'ornaments pour Jardins. Fontes Diverses – Bayard et Saint-Dizier*, s.l.: s.e., 1921-1935. [Em Linha https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/bay_f4_pl318-pieds-de-bancs/]

Desde que incluíram esta tipologia de mobiliário urbano nos seus catálogos, a CIF introduziu diversos outros modelos na sua oferta e, atualmente, disponibiliza cerca de duas dezenas de modelos de bancos e cadeiras de jardim distintos.

As fontes não são incluídas em nenhum dos catálogos mais antigos da CIF que temos vindo a analisar. Esta tipologia de objetos é contemplada somente nos catálogos atuais da empresa e as soluções apresentadas são morfologicamente bastante simples, constituídas por uma ou duas taças e pelo fontanário, não existindo elementos de escultura incluídos nestes modelos, contrariamente ao que acontece nas opções disponibilizadas pelas suas congéneres francesas.

Considerações finais

Por uma questão de economia de espaço, circunscrevemos esta investigação aos bancos, fontes e colunas de iluminação. Mas muitos outros objetos podem ser estudados, como jarrões, batentes de porta, suportes de lenha, mesas de jardim e até coretos. Os modelos destes objetos seguem uma inspiração francesa e a comparação das suas formas com os catálogos das *font d'art* do século passado comprovará esta afinidade.

Com este trabalho, fica demonstrada a universalidade e intemporalidade das formas e modelos empregues nas peças de mobiliário urbano de fundição, que podem ser encontrados nas mais diversas partes da Europa, América Central e do Sul e que ainda hoje continuam a ser produzidos. Como temos vindo a apontar, durante os séculos XIX e XX os referidos modelos eram incluídos em catálogos de diversas fundições francesas e mesmo nacionais, o que nos leva a sublinhar uma vez mais os problemas de identificação das origens destas peças. Se um estudo morfológico dos objetos não fornece qualquer pista sobre a sua cronologia e se as mesmas não são marcadas, a sua atribuição só é possível mediante a existência de notas de encomendas e/ou outros tipos de documentos administrativos destas fundições que atestem as intervenções. Pelo exposto, é urgente sistematizar as obras em ferro fundido que estão a ser produzidas segundo técnicas tradicionais e utilizando modelos transversais no tempo, de modo a que no futuro sejam conhecidos os trabalhos dos seus responsáveis.

Bibliografia

Fontes

ALPHAND, Adolphe. - **Les Promenades De Paris**. Paris: J. Rothschild Éditeur, Princeton Architectural Press. Pennsylvania. 1868. [Em-linha <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z/f1.image.texteImage>] Consulta a 29.06.2020.

³⁸ Cf. *Comptoir Général des Fontes – Ferry-Capitain et C.^{ie} et Salin Pier C.^{ie}*, s.l.: s.e., 1934. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-comptoir-general-des-fontes-1934/>]

³⁹ Cf. *A nobreza do ferro fundido - Companhia Industrial de Fundição*, s.l.: s.e., (Maio) 2013. [Em linha https://issuu.com/cia_indutrial_fundicao/docs/cif_ferro_fundido]

Referências

LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito – **Património Cultural – critérios e normas internacionais de proteção**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014.

PEIXOTO, Paula Torres – Os Jardins do Palácio de Cristal e as *Fontes d'art*. **Revista Arquitectura Lusíada**, Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa. N.º 4 (1.º semestre 2012), p. 105-112. [Em-linha http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/469/1/ral_4_10a.pdf;Peixoto] Consulta a 29.06.2020.

BARRADAS, Sílvia – **A produção de mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920**. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2015. Tese de doutoramento. [Em-Linha em <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/67617>] Consulta a 29.06.2020.

S./a. (2012). A CIF: História, presente e futuro! **Revista da Associação Portuguesa de Fundição**. Porto: APF- Associação Portuguesa de Fundição, N.º 263 (1.º Trimestre 2012), p.30–32. [Em-linha https://www.academia.edu/27706096/CIF_-_Apresenta%C3%A7%C3%A3o_completa] Consulta a 29.06.2020.

ANTONI, Robert-Max (dir.) – **Vocabulaire français de l'art urbain**. Lyon: Certu, 2010. [Em-linha <http://www.bv.transports.gouv.qc.ca/mono/1175523.pdf>] Consulta a 29.06.2020.

Catálogos e Documentos eletrónicos

A nobreza do ferro fundido - **Companhia Industrial de Fundição**, s.l.: s.e., (Maio) 2013. [Em Linha https://issuu.com/cia_industrial_fundicao/docs/cif_ferro_fundido] Consulta a 29.06.2020.

A nobreza do ferro fundido - **Companhia Industrial de Fundição**, s.l.: s.e., s.d.. [Em Linha http://cif.pt/nobreza_ferro_fundido.pdf] Consulta a 29.06.2020.

Comptoir Général des Fontes – **Ferry-Capitain et C.^{ie} et Salin Pier C.^{ie}**, s.l.: s.e., 1934. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-comptoir-general-des-fontes-1934/>] Consulta a 29.06.2020.

Album Général des Planches – **A. Durenne Maître de Forges**, s.l.: s.e., 1889. [Em Linha <https://www.fontesdart.org/catalogue-comptoir-general-des-fontes-1934/>] Consulta a 29.06.2020.

Fascicule 4 – Fontes de Fumisterie. Articles de Quincaillerie. Fontes d'ornaments pour Jardins. Fontes Diverses - **Bayard et Saint-Dizier**, s.l.: s.e., 1921-1935. [Em Linha <https://e-monumen.net/categorie/volumen/bayard-saint-dizier-fascicule-n-4/>] Consulta a 29.06.2020.

Fonderies de Saint-Dizier Bayard Leclerc Saleur Chantel – **E.monumen**. (maio) 2014. [Em-linha <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/fonderies-de-saint-dizier-bayard-leclerc-saleur-chatel/>] Consulta a 29.06.2020.

Images de l'exposition universelle de 1867 – **Fontesdart.org**. (outubro) 2014. [Em-linha <https://www.fontesdart.org/images-de-lexposition-universelle-de-1867/>] Consulta a 29.06.2020.

O Percurso e as Influências de Francisco Brennand: Contributos para uma Genealogia da sua Imaginação

Tiago Gouveia Mariano

CHAIA - Universidade de Évora

t.gouveiamariano@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues

CHAIA - Universidade de Évora

psr@uevora.pt

Resumo

O presente texto propõe a análise da obra do artista pernambucano Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, destacando as suas principais influências estéticas e priorizando, de entre algumas das suas referências no campo da escultura e da pintura.

Desde de muito jovem se interessa pela arte e tem a oportunidade de estudar com os principais mestres da Escola de Belas Artes Pernambucana, como Abelardo da Hora, Murillo la Greca, entre outros. No entanto, as suas maiores influências sempre foram os grandes mestres europeus, os artistas: Paul Gauguin, Cézanne, Van Gogh e Pablo Picasso. Sendo assim, a proposição do presente trabalho é analisar a genealogia da criatividade e imaginação que levaram o pintor e ceramista Francisco Brennand a desenvolver um estilo artístico próprio. Visa destacar alguns dos elementos que vinculam a obra de Brennand à estética dos mestres das vanguardas europeias, por meio dos temas que lhe foram recorrentes e das filosofias adotadas no processo de desenvolvimnto da obra. Este percurso leva Brennand a restaurar a Fábrica de Cerâmica São João da Várzea, no Recife, capital do estado de Pernambuco, que pertencera a seu pai, transformando-a na sua Oficina, que se tornou no seu refúgio, um espaço de arte e cultura em que mostra o seu trabalho e as suas referências artísticas.

Palavras-chave

Francisco Brennand, Pintura, Escultura, Cerâmica, Modernidade.

Introdução: a trajetória de Francisco Brennand

Francisco Brennand (1927-2019) é um artista plástico brasileiro que embora tenha encontrado o seu principal meio de expressão na cerâmica, trabalhou, ao longo da sua biografia artística, em vários suportes, incluindo a pintura. Começou a sua jornada no universo das artes ainda muito jovem, no seio familiar, a qual tem origem numa tradicional linhagem de industriais e proprietários fundiários pernambucanos. Os seus primeiros contatos com as artes plásticas terão ocorrido na fábrica de cerâmicas fundada por seu pai, Ricardo Brennand, em 1917, nas terras de um antigo engenho (São João da Várzea), no Recife: a Cerâmica São João.

Segundo Camila da Costa Lima, foi em 1940, quando o seu pai adquire uma coleção de pinturas e gravuras de João Peretti e incube Brennand de acompanhar o respetivo restauro, realizado por Álvaro de Amorim, um dos mestres da Escola de Belas Artes do Recife, que o seu percurso de aprendizagem nas artes se iniciou¹. Este contato direto com a arte e o ateliê do mestre Álvaro encaminhou-o para a sua trajetória nas artes plásticas. No entanto, foi Aberlado da Hora (1924-2014), um dos funcionários da Cerâmica São João e também mestre da Escola de Belas Artes do Recife que deu as primeiras lições de arte a Brennand, assumindo o papel de seu professor.

Em 1943, Brennand tem a sua primeira incursão pública pelas artes quando integra, como ilustrados, a equipa do jornal literário do Colégio Oswaldo Cruz no Recife, onde cursava o segundo ciclo, juntamente com Debora Vasconcelos (1929-2015), que vai se tornar sua esposa, e Ariano Suassuna (1927-2014), que posteriormente se tornará um grande nome da literatura regional pernambucana. No ano de 1946, Brennand mergulha oficialmente no mundo da pintura quando passa a estudar com Murillo la Greca (1899-1985), um dos fundadores da Escola de Arte recifense, e estabelece o seu primeiro ateliê. Em 1948, participa em exposições e premiações no Salão do Museu do Estado de Pernambuco e conhece o pintor Cícero Dias (1907-2003), que sugere que o jovem Brennand se vá qualificar artisticamente em Paris².

Seguindo as orientações de Cícero Dias, Brennand vai passar o que seria a primeira de muitas temporadas na Europa. Logo que chega a Paris em 1949, Brennand estabelece um ateliê, torna-se aluno do pintor e escultor André Lhote (1885-1962) e cria uma rotina de peregrinação a museus e galerias, com a finalidade de adquirir o máximo de conhecimento através das obras dos mestres europeus³.

Uma das primeiras exposições que Brennand foi possivelmente a de Pablo Picasso (1881-1973) na *Maison de la Pensée Française* em 1949, em que o artista espanhol expôs as suas cerâmicas pela primeira vez, as quais seguiam as técnicas tradicionais de fabrico. O arrojo de Picasso chocou Brennand, para quem a cerâmica, até pelo envolvimento da família na sua produção no Brasil, era uma arte menor: “Como se fosse um proposito do destino, a primeira exposição que vi foi uma exposição de cerâmica de Picasso (...) um gênio que estava produzindo cerâmica, uma arte que eu, na época, até pela idade, me dava o luxo de desprezar, o que deixava meu pai horrorizado (...)”⁴. Aquilo que atraiu Brennand nas cerâmicas de Picasso foi o modo

¹ LIMA, Camila da Costa – **Francisco Brennand aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica**. São Paulo: UNESP, 2009. Tese de Mestrado.

² VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019.

³ VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019.

⁴ **Revista Leitura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, n.º 3 (2000), pp. 13-26.

livre como este trabalhou as técnicas da pintura a óleo naquela superfície. É a mesma liberdade que reconhece noutro artista catalão, no arquiteto Antoni Gaudí (1852-1926), na aplicação que fazia de materiais regionais e cerâmicas partidas nos seus projetos de arquitetura, que ele conheceu quando viajou até Barcelona em 1950⁵. Brennand chegou a dizer que tinha a certeza de que o fantasma do artista espanhol o acompanhava assim como o do seu pai⁶. A afirmação acaba por funcionar como uma metáfora dos dois fatores que determinaram o seu interesse pela cerâmica enquanto expressão artística, a familiaridade com o ofício através do negócio do pai e a liberdade criativa que poderia proporcionar, que Brennand desconhecia até descobrir as obras de Picasso e Gaudí. Foi esse potencial criativo da cerâmica que Brennand pretendeu aprofundar quando, em 1952, um ano após regressar ao Brasil, viajou até Itália, para estagiar na fábrica de Majolicas em Deruta. Foi durante este estágio que Brennand começou as suas experiências com esmalte e queimas sucessivas, de modo a conseguir peças com diferentes colorações, técnicas que ele irá adaptar, mais tarde, ao seu próprio processo de confecção cerâmica.

Como demonstra o episódio da redescoberta da cerâmica, a estadia de Francisco Brennand em Paris foi matricial para a sua biografia artística, tendo sido naquele período que ele se definiu como artista, quer no que respeita à arte que desejava fazer, que em relação à maneira como assumiu a arte enquanto condição de vida. É por isso que ao pretendermos fazer uma genealogia da sua imaginação⁷, temos de nos deter necessariamente nesta fase da sua biografia e na capital francesa. Em Paris, além da obra de Picasso, Brennand teve a oportunidade de ver diretamente os quadros de um conjunto de pintores que se tornarão referenciais para a sua obra artística, tanto pelas inovações estéticas que protagonizaram como pela sua vivência da arte. Interessaram-lhe sobretudo pintores pós-impressionistas como Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent van Gogh (1853-1890), até pela maneira como cada um deles tentou isolar-se socialmente para poder exercer plenamente a sua atividade artística: Gauguin exilando-se na Polinésia, Cézanne no sul de França, em Aix-en-Provence, e Van Gogh dentro de si próprio. Para este texto, focar-nos-emos precisamente nas influências que as obras destes três pós-impressionistas e Picasso exerceram na vida e no trabalho de Brennand.

Os Pós-impressionistas

A admiração de Brennand por Cézanne decorreu, em primeiro lugar, da atitude do pintor francês em relação ao seu ofício, partilhando da ideia de que a pintura é um trabalho solitário, operário, diário, de quase devoção⁸, em que a obra nunca está terminada, num constante “work-in-progress” (expressão utilizada pelo próprio

⁵ LIMA, Camila da Costa – **Francisco Brennand aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica**. São Paulo: UNESP, 2009. Tese de Mestrado.

⁶ CONTI, M. S. – Um Senhor Feudal Supersticioso e Pornográfico. **Folha de S. Paulo** (14 fev. 2012).

⁷ Aqui e no título do presente capítulo, adotámos a feliz expressão “Genealogia da Imaginação” de Daniele Pisani, que utiliza no seu livro dedicado a Paulo Mendes da Rocha. A publicação em causa estuda a importância da cidade de Veneza para aquele arquiteto brasileiro. PISANI, Daniele – **Uma Genealogia da Imaginação de Paulo Mendes da Rocha. Lições de Veneza**. Porto: DAFNE Editora, 2017.

⁸ VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019

Brennand), em permanente continuidade⁹ porque, a cada obra, o pintor retoma a sua procura. Daí, no seu diário, Brennand escreva que a palavra “abandonada” lhe recorde a afirmação de Cézanne de que “Não há quadro terminado, e sim quadro abandonado”¹⁰.

Aquilo que atrai Francisco Brennand na obra de Cézanne é a ideia de que pintar é encontrar a essência plástica (cor e forma) das coisas pintadas. Essa pesquisa concretiza-se na opção de não centrar o ato de pintar na efemeridade da visualidade, como fazia o impressionismo, mas na definição do que era permanente na pintura, a estrutura cromática que configurava a forma dos elementos da composição pictórica. Daí o pintor francês não se ter afastado completamente do impressionismo, preferindo consolidar a experiência artística iniciada por aquele movimento através da modulação exaustiva da cor e da reposição dos limites formais dos elementos pintados¹¹. No entanto, esses limites não pretendiam aprisionar a forma, mas delimitá-la, dar-lhe uma fronteira, salientá-la, como fica patente pela sua pintura *Maçãs e Laranjas* (1895-1900), em que a existência de um azul que nasce a partir do rebordo da figuração dos frutos forma os respectivos contornos, dando-lhes um pulsar que confere visibilidade ao seu volume: “É por isso que nas suas pinturas, progressivamente, descobrimos não uma transcendência de expressão que nos conduziria ao realismo, mas a expressão como expressão de uma transcendência”¹².



Figura 1 - Paul Cézanne, *Maçãs e Laranjas*, 1895-1900. Fonte: Web Gallery of Art.

Como demonstra novamente o seu diário, num trecho relativo ao quadro *Les Peupliers* de Cézanne, é precisamente a capacidade do artista francês destacar a natureza plástica do figurado na tela, mesmo quando pinta a realidade observável, como sucede na pintura de paisagem, que faz com que Francisco Brennand o assuma como uma referência para o seu próprio trabalho artístico: “De imediato, olhando

⁹ COLI, Jorge – A pintura de Cézanne - vida simples, artista primoroso, **Centenário**, IFHC-UNICAP, p. 58.

¹⁰ Diário de 27 de setembro de 1949. Apud. VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019, p. 445.

¹¹ COLI, Jorge – A pintura de Cézanne - vida simples, artista primoroso, **Centenário**, IFHC-UNICAP, p. 7.

¹² COLI, Jorge – A pintura de Cézanne - vida simples, artista primoroso, **Centenário**, IFHC- UNICAP,, p. 10.

essa tela de Cézanne que não mede mais do que 60x80 cm, tenho a impressão de sua monumentalidade, independente de qualquer artifício de ‘escalas’ na medida do homem. Inclusive, até um arremedo de construção (paralelepípedo) meio escondido pelo matagal, nada tem a ver com uma casa. O que predomina são os grandes ritmos verticais, ocupando quase toda a cena. Uma muralha impenetrável de vegetação, acentuada por um chão plano e um ligeiro esboço de estrada, que apenas se insinua em direção à floresta, e morre nas suas entranhas. O céu violentamente iluminado aproxima a montanha azul do conjunto maciço da vegetação. Não há profundidade em termos de perspectiva. Uma estreita vereda no lado esquerdo do quadro, serpenteia em direção a um plano intermediário que, igualmente luminoso, mais uma vez é atraído pela densa folhagem. Aí temos uma paisagem como valor absoluto, sem a necessidade de figuras humanas ou animais e muito menos de alegorias)”¹³.



Figura 2 – Paul Cézanne, Les Peupliers, 1879-1880. Fonte: Musée d’Orsay.

Em Brennand, o ascendente de Cézanne está presente quer em alguns dos seus métodos de trabalho, quer nos temas das suas pinturas. São frequentes as sobreposições das técnicas e das formas, e até o refazer das telas, por vezes com intervalos de anos, num permanente “working-in-progress”, como atestam os quadros *O beco* (1996) e *Lucrécia de vermelho* (s/d). As montanhas também são uma presença na pintura de Brennand, designadamente nas obras *Serra Negra* (1981) e *Montanha Branca* (1982). No entanto, é na abordagem pós-impressionista de Brennand à pintura que a referência de Cézanne é mais evidente. Está patente na

¹³ Diário de 23 de março de 1949. Cit. In VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019, p. 77.

introdução de delimitações e traçados, que servem para dar profundidade à forma e trazê-la para um novo plano, assim como no uso das distorções sensoriais. Por exemplo, na pintura *Bonjour Monsieur Brennand* (2008), as personagens do primeiro plano estão delimitadas no universo da paisagem por um contorno amarelo. Em telas como *Serra Negra* (1981), *Montanha Branca* (1982), *O Castelo* (1978), *Paisagem com montanha* (s/d) e *Paisagem verde* (s/d), em que a natureza observável é o pretexto para pintar, camadas sobrepostas de cor, muitas vezes até à saturação, delimitam e dão volume aos elementos da composição, sejam eles as árvores que ladeiam uma estrada ou as texturas cromáticas da superfície acidentada do corpo de uma serra ou montanha.



Figura 3 – Francisco Brennand, *Serra Negra*, 1981.
Fonte: Oficina Cerâmica Francisco Brennand. Recife - PE



Figura 4 – Francisco Brennand, *Montanha Branca*, 1982.
Fonte: Oficina Cerâmica Francisco Brennand. Recife - PE

Se em Cézanne, Brennand encontrou o *logos* da sua condição de artista, Gauguin dotou-a de um *ethos*. Gauguin criou a sua própria lenda do artista que se afasta do progresso e da sofisticação das sociedades burguesas europeias para reencontrar, num ambiente e entre comunidades não corrompidas pela civilização, “a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima europeu industrial”¹⁴. É essa procura que o levou a visitar o Panamá e a Martinica em 1887, e determinou a sua decisão de viver durante seis anos no Taiti, entre 1895 e 1901, depois de ter visitado aquela ilha pela primeira vez em 1891.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo - **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 130.

Entendida por vezes como uma fuga da civilização moderna, que o teria distanciado da realidade concreta do mundo e levado à criação de uma arte falsa, meramente decorativa¹⁵, a ida de Gauguin para a Polinésia deve ser compreendida como uma demanda. Uma demanda por uma arte que não separasse forma e significado e lhe permitisse ultrapassar os limites da experiência impressionista, demasiado circunscrita ao problema da visualidade direta¹⁶. A *Visão após o Sermão (a luta de Jacó com o Anjo)*, quadro pintado por Gauguin em 1888, ao fazer coincidir o ponto de vista do espectador com o do grupo de mulheres surpreendidas pela visão do combate e ao usar cores vibrantes para transmitir as emoções religiosas implicadas na cena, sinaliza o seu afastamento definitivo das preocupações do impressionismo (das quais nunca partilhou completamente) e o início da sua pesquisa sintetista¹⁷. Com o sintetismo, o artista simplifica intencionalmente as linhas, as formas e as cores, de maneira a dar a máxima intensidade expressiva à pintura pela supressão de tudo o que fosse supérfluo à síntese plástica das suas visões e memórias¹⁸.



Figura 5 – Paul Gauguin, *A visão após o sermão (a luta de Jacó e o Anjo)*, 1888.

Fonte: Web Gallery of Art

Brennand pintou uma tela, intitulada de *Cavalo na neblina* (2001), em que o elemento principal também é um cavalo branco, apesar de não possuir as

¹⁵ PATRIOTA, Rainer – Lukács escreve sobre Gauguin. **Verinotio. Espaço de interlocução em ciências humanas**, 2009, p. 187.

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo – **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 131.

¹⁷ KRASSUSKI, Livia – **A Expressão Simbólica de Gauguin - o Sintetismo**, UNESP: São Paulo, 2008, pp. 1-8.

¹⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores – Sobre Gauguin y el Sintetismo en el arte español. In SOLANA, Guillermo (ed.) – **Gauguin y los Orígenes del Simbolismo**. Madrid: NEREA, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2004, pp. 87-103.

características do quadro de Gauguin, com os seus elementos orientais e as colorações fortes. Há, contudo, uma ligação temática entre as duas obras que reflete a forte influência que o pintor francês teve na vida e obra do artista recifense. Também na vida porque, tal como Gauguin, Brennand também criou a sua própria lenda.

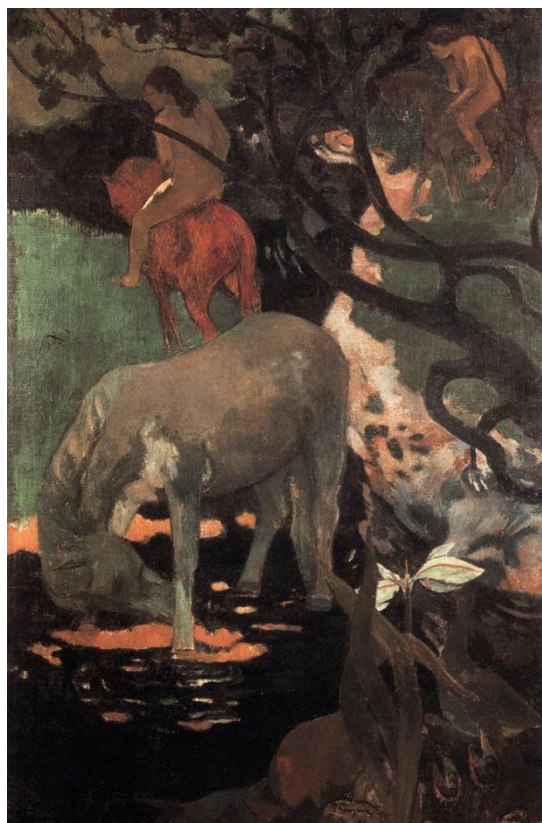


Figura 6 – Paul Gauguin, *O Cavalo Branco*, 1898. Fonte: Web Gallery of Art

Segundo Ruth Vasconcelos, a obra de Brennand é marcada pela criação de uma mitologia, trazida do passado greco-romano, mas interpretado pelo artista no seu universo particular¹⁹, de modo a incluir a sua alteridade, como o bárbaro, conceito criado pelos próprios europeus para reforçar a sua identidade. Apesar do próprio considerar o seu trabalho em cerâmica parecido com o de um bárbaro, na continuidade da afirmação “*Jamais os Gregos*” de Gauguin, essa barbaridade era entendida como a apropriação de uma perspectiva europeia sobre o outro: “A minha cerâmica pode parecer a de um bárbaro, mas deve-se aos europeus a descoberta e valorização de toda a barbárie. Começou com Gauguin, quando ele disse: “*Jamais os Gregos*”. Picasso levou adiante esse propósito e eu continuarei nesse caminho ainda com muito por descobrir”²⁰. A interpretação que Brennand fez da incursão polinésia de Gauguin parece acompanhar a alteração verificada na função da estética primitivista na cultura moderna francesa após a Primeira Guerra Mundial. Se até à

¹⁹ VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019

²⁰ Diário de 30 de agosto de 1974. Apud. VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019, p. 289.

Grande Guerra, o primitivismo era entendido como radical, excessivo e até profético e apocalíptico, depois daquele conflito começou a ser percebido como a expressão de um regresso à ordem clássica²¹.

A presença da descoberta na obra de Brennand é permanente, embora o artista nunca esclareça do quê. Esse é um mistério que faz parte da essência da relação da arte e do artista com o espectador. Grande parte dessa descoberta só é concretizada quando, à semelhança de Gauguin, se afasta da vida mundana e se “isola” na Várzea do Capibaribe, na sua oficina, instalada no restaurado Engenho São João, a antiga fábrica de cerâmicas da sua família. Quando questionado acerca do porquê da escolha daquele local para instalar a sua oficina, Brennand responde que não havia outro lugar para iniciar o seu eterno trabalho de devoção continua, o seu “work-in-progress”, senão aquele que representa a pátria de sua infância.

O último dos pós-impressionistas que atraí Brennand é o holandês Vincent Van Gogh. O que em Van Gogh fascinava Brennand era o modo como a arte do pintor holandês era alimentada por uma entrega, ou procura, sem freio, às suas emoções e sentimentos, ao seu mundo interior. Se Cézanne se tinha refugiado no campo e Gauguin na Polinésia, Van Gogh refugiou-se na sua própria mente, nas suas perturbações, na tragédia na melancolia do seu mundo interior. É dentro de si próprio que Van Gogh busca o seu trabalho artístico.

Vincent Van Gogh sofria de depressão, da qual decorria um temperamento marcado pela melancolia, por episódios psicóticos e alucinações. Também negligenciava a sua saúde física, descuidando-se com a alimentação e excedendo-se com a bebida. Teve uma relação de amizade com Gauguin que terminou quando, durante um confronto entre os dois, cortou um pedaço da sua orelha esquerda com uma navalha. Acaba por morrer a 29 de julho de 1890, na sequência de ferimentos provocados por um tiro auto-infligido no peito, dois dias antes. Para Brennand, Van Gogh era “talvez o maior dos loucos”: “De todos, só um, o enlouquecido Van Gogh, com faro predestinado dos loucos e dos santos, reconheceu-o, curvando-se à sua passagem, mas mesmo ele, numa noite insone, armado de uma navalha, perigosamente dobrou-se sobre o pescoço de um deus adormecido e o teria golpeado, (...)”²².

A identificação de Brennand com Van Gogh deve-se a terem em comum uma obra permeada pelo trágico. Em diversas passagens de seus diários, Brennand alude a tristezas e angústias que se refletem nos temas de suas obras, principalmente nas cerâmicas. Também partilha da melancolia que em Brennand se manifesta através do saudosismo. Em uma das cartas que escrevia quase diariamente ao seu irmão, Theo Van Gogh, o pintor holandês explicita que sentia uma melancolia quieta, que não machucava e fazia ver as coisas “de um olhar mais sagrado”. Em Brennand está patente nas saudades da terra natal, na afirmação de que é uma pessoa desagradável, uma espécie de louco incompreendido, um oprimido da sociedade, adjetivos frequentes tanto nos diários de Brennand como na correspondência de Van Gogh²³.

²¹ BERMAN, Nancy – From *Le sacre* to *Les noces*: primitivism and the changing face of modernity. **Canadian University Music Review**, vol. 20, n.º 1 (1999), pp. 9-21.

²² Diário de 13 de junho de 1959. Apud. VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019, p. 197.

²³ LENHARO, Mariana Pereira – **Van Gogh e a Melancolia - Pinturas de pôr-do-Sol em Arles**. São Paulo: USP, 2014, p. 11. Tese de Mestrado.

Pablo Picasso

Depois dos pós-impressionistas, o espanhol Pablo Picasso é o artista que se segue na genealogia da imaginação de Francisco Brennand, talvez o responsável pela importância que a cerâmica tem no seu trabalho artístico, embora o artista brasileiro nunca se tenha considerado propriamente um ceramista, mas um pintor que aprendeu a pintar sobre cerâmica. Na introdução do presente texto, vimos como Brennand muda de opinião sobre a cerâmica, que considerava uma arte menor e utilitária, depois de visitar uma exposição de Picasso em Paris. A cerâmica de Picasso possuía uma deformação, uma espécie de surpresa trazida pelo processo da queima, que fascinou o pernambucano. Posteriormente, inspirado pelo pintor neoclássico francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Brennand afirmou que a deformidade é a única maneira de homenagear a forma.

Desde muito jovem que Picasso trilhou um caminho de sucesso nas artes, sendo premiado em Barcelona, a cidade onde estudou e o seu pai era professor da Academia de Belas Artes. Foi também influenciado pelos pós-impressionistas Gauguin e Cézanne, sendo que as pesquisas formais deste último foram percussoras do cubismo, movimento vanguardista que se inicia, precisamente, com um obra de Picasso, *Les Femmes d'Alger*, datada de 1907²⁴. O conhecimento da pintura de Gauguin proporciona a introdução do primitivismo na obra de Picasso, nela presente através, por exemplo, da referência às máscaras tradicionais africanas, como sucede em *Les Femmes d'Alger*, com as duas figuras femininas pintadas no lado direito da tela.



Figura 7 – Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907. Fonte: MoMA.

Em *Les Femmes d'Alger*, a aproximação dos rostos de duas das figuras à formulação estética das máscaras tradicionais africanas visa afastá-las de possíveis

²⁴ Até essa altura, Picasso passa por diversas fases, como a denominada fase Azul, em que são abordados temas mais melancólicos, em frios tons azulados. Posteriormente, ocorre a chamada fase Rosa, em que o artista está num período mais alegre, de envolvimento romântico, visível no uso de cores mais quentes e terrosas. SILVA, Janete Teresa Pereira – **Colagem Cubista - Picasso e Branque**. Brasília: UnB, 2014.

interpretações sexualizadas e, desse modo, salientar as suas qualidades formais, nomeadamente o uso simultâneo de diferentes perspectivas no mesmo elemento e no mesmo plano (espaço) da figuração. Picasso reconhecia nos valores formais da arte dita “primitiva” uma simplicidade de comunicação que possibilitava ao artista transmitir diretamente as suas intenções, sem quaisquer outras mediações externas ao objeto artístico²⁵. Veja-se ainda, a título de exemplos, *A Amizade* (1908) e *Mulher com Peras* (1909), obras em que Picasso faz uso dos tons mais escuros e terrosos, de uma geometrização predominantemente triangular, mas em que ainda é possível a clara identificação da ilustração, característica do cubismo sintético, e da continuação do uso do artifício do contraste entre sombra e luz. Ainda em relação à tela *A Amizade*, é possível perceber a representação da máscara africana na figura feminina colocada em primeiro plano²⁶.



Figura 8 – Pablo Picasso, *A Amizade*, 1908. Fonte: Hermitage Museum.



Figura 9 – Pablo Picasso, *Mulher com Peras*, 1909. Fonte: MoMA.

²⁵ LEIGHTEN, Patricia – The White Peril and l’Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. *The Art Bulletin*, vol. 72, n.º 4 (1990), pp. 609-630.

²⁶ SILVA, Janete Teresa Pereira – *Colagem Cubista - Picasso e Branque*. Brasília: UnB, 2014.

É de retomar a afirmação atrás enunciada de que apesar do destaque dado ao seu trabalho em cerâmica, Francisco Brennand considerou-se sempre um pintor. Para ele, como para Picasso, o barro era mais um suporte para a pintura: “Minha paixão sempre foi a pintura. Digo de coração, com toda sinceridade: a minha alma é alma de pintor. Eu sou ceramista porque sou, antes de mais nada, um pintor. Sou um pintor que aprendi a modelar”. A experiência plástica é a mesma, sendo que a cerâmica oferece a realidade do volume no espaço, evitando o ilusionismo da superfície bidimensional da tela. Principalmente quando, para Brennand, a deformação era um recurso natural da composição. Assim sucede na sua peça *Sereia* (s/d), ser mítico que aqui simboliza a forma feminina, com os olhos e a boca sobredimensionados, e em que os seios expostos, frequentes na obra de Brennand, remetem para o mistério que está na origem da sexualidade.



Figura 10 – Pablo Picasso, *Busto de Mulher (Marie-Thérèse)*, 1931. Fonte: Artchive.



Figura 11 – Francisco Brennand, *Sereia*, s/d. Fonte: <https://mapio.net/pic/p-44237178/>

Em Picasso, Brennand também encontra a legitimação da importância que dava à intuição do artista no processo criativo, ao ponto de ser surpreendido pelo resultado do seu próprio trabalho: “A pintura me surpreende bastante e isto me faz lembrar uma observação de Picasso a respeito de sua pintura: Um quadro bom é aquele que surpreende o próprio artista. É um todo sobre o qual não se tinha mais nenhuma

lembança, nenhum controle e quando revisto, nem ao menos o artista sabe como foi pintado. É como se fosse um trabalho de uma outra pessoa”²⁷.

Conclusão

A genealogia da imaginação de Francisco Brennand radica na modernidade que se desenvolveu entre o final do século XIX, com os chamados pós-impressionistas, e as vanguardas do século XX, designadamente Pablo Picasso e o movimento cubista. Não eram a sua modernidade ou vanguarda, pois nasceu em 1927 e toda a sua formação escolar, incluindo a artística, decorreu na década de 1940, quando as rupturas estéticas dos primeiros anos do século XX se tinham já tornado num modernismo institucionalizado, legitimado por um tempo que foi atravessado por duas guerras mundiais e por exposições retrospectivas em museus e galerias de prestígio. Também não podemos ignorar que Brennand chegou a Paris em 1949, quando o centro das artes ocidentais já se havia deslocado da capital francesa para os Estados Unidos da América, agora o continente de todas as inovações artísticas. No entanto, apesar de Paris ter deixado de ser o epicentro da criatividade moderna, não foi por esse motivo menos determinante para o futuro artístico de Brennand. Foi-o porque a lição parisiense ainda era válida: a de que a arte não imitava a realidade, mas criava novas formas de a perspectivar e nos relacionarmos com ela.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo – **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BERMAN, Nancy – From *Le sacre* to *Les noces*: primitivism and the changing face of modernity. **Canadian University Music Review**, vol. 20, n.º 1 (1999), pp. 9-21.
- COLI, Jorge – A pintura de Cézanne- vida simples, artista primoroso, **Centenário**, IFHC-UNICAP, pp. 58-59.
- CONTI, M. S. – Um Senhor Feudal Supersticioso e Pornográfico. **Folha de S. Paulo**. 14 fev. 2012.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores – Sobre Gauguin y el Sintetismo en el arte español. In SOLANA, Guillermo (ed.) – **Gauguin y los Orígenes del Simbolismo**. Madrid: NEREA, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2004, pp. 87-103. Catálogo
- KRASSUSKI, Livia – **A Expressão Simbólica de Gauguin- O Sintetismo**, UNESP. Tese de Mestrado
- LEIGHTEN, Patricia – The White Peril and l’Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. **The Art Bulletin**, vol. 72, n.º 4 (1990), pp. 609-630.
- LIMA, Camila da Costa – **Francisco Brennand aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica**. São Paulo: UNESP, 2009. Tese de Mestrado.

²⁷ Diário de 19 de julho de 1974. Apud. VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceió: Viva, 2019, p. 281.

LENHARO, Mariana Pereira – **Van Gogh e a Melancolia- Pinturas de pôr do Sol em Arle** . São Paulo: USP, 2014. Tese de Mestrado.

OLIVEIRA, Wanderley – Cézanne e a Arte como Resposta à Existência: um estudo de *A Dúvida de Cézanne* de M. Merleau-Ponty. **Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET**. São Joao Del- Rei, UFSJ. n° 1(2005).

PATRIOTA, Rainer – Lukács escreve sobre Gauguí. **Verinotio. Espaço de interlocução em Ciências Humanas**, pp. 185-192.

PEREZ, Vladimir – Paul Gauguin Antropologia da Sensibilidade. **Série Luz e Arte**. São Paulo, Lume. (ANO?).

PISANI, Daniele – **Uma Genealogia da Imaginação de Paulo Mendes da Rocha. Lições de Veneza**. Porto: DAFNE Editora, 2017.

Revista Leitura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, n.º 3 (2000), pp. 13-26.

SILVA, Janete Teresa Pereira – **Colagem Cubista- Picasso e Branque**. Brasília: UnB, 2014.

STOICHITA, Victor - **O Efeito Pigmalião. Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros**. Lisboa: KKYM, 2011,

VALADARES, Petruska Toniato – Metáforas Visuais na Representação dos Têxteis Étnicos Taitianos nas Obras de Paul Gauguin (1848-1903), **Coloquio de moda 9ª. Edição Internacional**, UFES, pp. 1-11.

VASCONCELOS, Ruth – **Os Nós Enigmáticos na Obra de Brennand**. Maceio: Viva, 2019.

A criatividade como processo do consciente e subconsciente na Arte. A Barrística como caso de estudo

Paulo Tiago Cabeça

CHAIA - Universidade de Évora
tgcabeca@uevora.pt

Paulo Simões Rodrigues

CHAIA – Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Mariana Carrolo

IHA – Universidade Nova de Lisboa
marianacarrolo@gmail.com

Resumo

Decorrente de um trabalho de doutoramento mais vasto, o presente texto empreende uma primeira abordagem da problemática da natureza do fenómeno da criatividade artística na barrística, designadamente da demonstração que este é um processo com origem no consciente e subconsciente humano. Nesta primeira abordagem, pretende-se identificar, em diferentes circunstâncias históricas e distintas formas de exercer a arte da barrística, do paleolítico até aos dias de hoje, passando pelo Barroco (designadamente pela obra do escultor português Machado de Castro), pelo artesanato de Rosa Ramalho e pela Arte Bruta, os fatores empíricos que nos permitem aferir a manifestação da dimensão subconsciente da criatividade artística.

Palavras chave

Arte, Criatividade, Barrística, Consciente, Subconsciente.

Introdução

O que é a criatividade? O exemplo do barro como material de expressão.

O nosso ponto de partida assenta num conceito dinâmico de criatividade que a define como a capacidade de ter ideias originais e descobrir novos problemas, para a qual podem contribuir, de modo inter-dinâmico, tanto fatores externos ao indivíduo, as circunstâncias ambientais (biofísicas, materiais e socio-culturais) da sua existência, assim como fatores específicos da sua condição humana (capacidade cognitiva, memória e imaginação)¹.

Robert Sternberg e Todd Lubart², naquela a que chamaram Teoria do Investimento, ampliaram a definição de criatividade considerando seis fatores distintos, embora inter-relacionados: inteligência, estilos intelectuais, conhecimento, personalidade, motivação e contexto ambiental³. Ao descreverem estes seis fatores, Sternberg e Lubart consideram que nem todos são individualmente relevantes para a criatividade, mas que o são de forma interativa. Nas palavras de Sternberg, a Teoria do Investimento sustenta que a criatividade é, em grande medida, uma decisão⁴: “it is a decision to buy low and sell high in the world of ideas”⁵. Sternberg afirma que as pessoas criativas compram metaforicamente ideias baratas que, depois de aceites socialmente, podem ser vendidas caras, trazendo-lhes benefícios, partindo de seguida para uma nova ideia (investimento) ainda não popularizada. Os indivíduos criativos tendem, assim, a desafiar a multidão, caminhando pelo seu próprio caminho, procurando ideias que sejam simultaneamente novas e uteis. Ou seja: a criatividade é uma decisão, tal como investir é uma decisão. A criatividade, reafirma Sternberg, sendo uma decisão, é, portanto, absolutamente consciente, racional. Esta verificação sugere a Sternberg que a criatividade pode ser desenvolvida. Para se ser criativo ter-se-á de decidir ter novas ideias. Não basta ter a capacidade de ser criativo. Há que tomar a decisão de usar essa capacidade e, consequentemente, ser criativo. Não basta ser capaz de pensar de forma menos convencional, é necessário também aceitar esse tipo de pensamento. Fazê-lo implica sair de uma zona de conforto mental à qual se está habituado. Ser criativo implica trilhar caminhos que os outros não percorrem, declara Sternberg. No entanto, esta definição de criatividade como algo absolutamente racional, consciente, intencional, não descreve um fenómeno que o autor deste estudo tenha experienciado na sua vida profissional e artística, e que descrevera, num trabalho anterior⁶, como sendo por vezes visceral. Por

¹ WALIA, Chetan – A Dynamic Definition of Creativity. **Creativity Research Journal**, August (2019), pp. 1-11.

² STERNBERG, Robert - *Investment Theory of Creativity*. Disponível em <http://www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/>. Consultado a 15 Janeiro 2019.

³ A Teoria do Investimento terá alguns elementos em comum com outras teorias, nomeadamente a de Teresa Amabile e a de Mihaly Csikszentmihalyi. Engloba também os traços de personalidade originários nas contribuições de Donald W. MacKinnon e F. Barron, que investigaram atributos de personalidade de profissionais de áreas diversas que se destacaram pela sua produção criativa. STERNBERG, Robert J. - The Nature of Creativity. **Creativity Research Journal**. Massachusetts: Tufts University. Vol. 18, No. 1 (2006), pp. 87-9.

⁴ STERNBERG, Robert - *Investment Theory of Creativity*. Disponível em <http://www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/>. Consultado a 15 Janeiro 2019.

⁵ STERNBERG, Robert - *Investment Theory of Creativity*. Disponível em <http://www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/>. Consultado a 15 Janeiro 2019.

⁶ CABEÇA, Paulo Tiago - *Uma nova abordagem à barrística portuguesa. A influencia do projeto Aldeia da Terra na conceção de uma nova linguagem artística*. Évora: Universidade de Évora, 2018.

visceral, entendemos algo não analítico, não escolhido, não consciente e não racional, algo intuitivo, emotivo, autónomo e subconsciente. Portanto, apesar da teoria da criatividade de Sternberg estar aparentemente correta, faltar-lhe-á algo. Ela descreve apenas a parte consciente do fenómeno da criatividade. Tudo indica que esteja envolvida uma outra faceta, menos racional. Uma faceta da criatividade oriunda do subconsciente. É a existência dessa dimensão subconsciente da criatividade que a utilização da arte como terapia, designadamente nas patologias de foro mental, evidencia.

Como matéria primordial que inclui os quatro elementos (água, terra, fogo e ar), o barro é um meio propiciador de criatividade e expressão. Enquanto psicólogo comportamental que utiliza o barro como material terapêutico com os seus pacientes, João Luis Bucho faz referência a como, nesse processo, matéria e criador estabelecem uma interação que estimula funções cerebrais como a percepção, a atenção, a cognição, a sensação e a incitação do simbólico e imaginário⁷. O barro funciona como “objeto transicional” entre o mundo da fantasia e a realidade: “as expressões em argila (...) representam a manifestação de pensamentos, sentimentos, conflitos, ansiedades, questionamentos (...) e estabelecem o diálogo entre o consciente e o inconsciente”⁸. Bucho afirma que dominar o barro enquanto é uma conquista. Sobretudo para aqueles que nunca o fizeram antes. A transposição de imagens interiores para o objeto que se molda, que muitas vezes ocorre de forma inconsciente, permite-nos, mais que dominar (mesmo que rudimentarmente) a matéria, dominar emoções, sensações, traumas ou ansiedades. Apazigua, com um efeito terapêutico, a mente humana. Não raras vezes nos deparamos com esse efeito apaziguador em artistas e curiosos que manipulam o barro ou outras formas de arte representacional de imagens e símbolos. Frequentemente iniciar uma obra de arte é uma ânsia imperativa para o artista, uma necessidade, quase tão avassaladora e intuitiva como comer ou beber. Quando a obra está finalmente concluída e é mostrada à luz do dia, vem então esse apaziguamento e tranquilidade, esse sentimento de concretização que se instala no artista. Isto é, responderá a uma necessidade subconsciente que parece ter acompanhado a existência humana.

De seguida, iremos mostrar como em diferentes períodos históricos, em circunstâncias muito distintas da prática da arte da barrística, quer através das evidências materiais, quer pelo testemunho dos criadores, identificamos manifestações de como a criatividade parece ter sido exercida e sentida tanto quanto uma escolha consciente, como um imperativo exterior ao pensamento cognitivo.

⁷ BUCHO, João Luis - *As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011.

⁸ BUCHO, João Luis - *As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011, pp. 62-63.

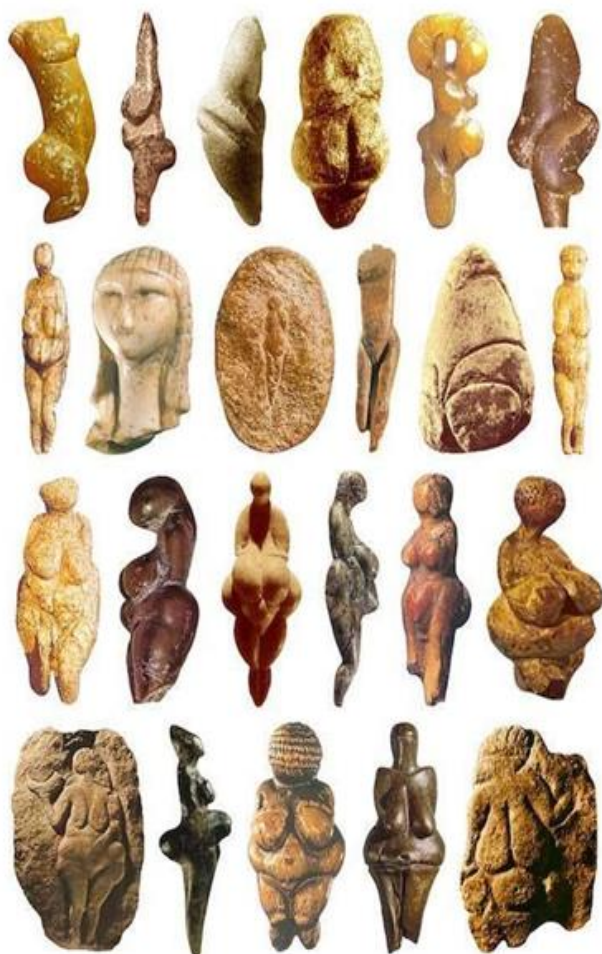


Fig. 1- Figuras femininas (Vénus) paleolíticas⁹. Fonte: www.pinterest.pt/pin/6262886959504802/?lp=true

A invenção da cerâmica

Desconhece-se o momento exato em que o ser humano começou a moldar argila. Tem-se considerado que terá surgido na sequência do desenvolvimento das técnicas agrícolas. No entanto, de acordo com a tese defendida por Mihael Budja¹⁰, o surgimento da tecnologia da cozedura do barro não estaria relacionado com as dinâmicas da agricultura, podendo ter sucedido o contrário¹¹. O que significa que a humanidade pode ter começado a transformar a argila antes da sedentarização e do desenvolvimento de técnicas que suprissem necessidades básicas da sua existência. Yaroslav V. Kuzmin, citado por Budja¹², refere que o surgimento da olaria foi quase simultâneo no sul da China (13 700-13 300 AP), no Japão (1350 AP) e no Extremo Oriente Russo (13 300 AP). Por outro lado, a invenção da tecnologia cerâmica na Europa é associada à

⁹ Imagens de figuras femininas (“Vénus”) em vários materiais, atribuídas ao paleolítico.

¹⁰ Arqueólogo de pré-história do departamento de Arqueologia, da Faculdade de Artes da Universidade de Ljubljana.

¹¹ BUDJA, Mihael - The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. **Documenta PraeHistorica**, XXXIII (2006), pp. 183-201.

¹² BUDJA, Mihael - The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. **Documenta PraeHistorica**, XXXIII (2006), p. 186.

elaboração de figuras femininas e animais no período Gravetiano, 26 000 anos AP¹³. Ou seja, a elaboração de figuras antropomórficas e zoomórficas em cerâmica precedeu a invenção da olaria, o fabrico de peças de barro, em aproximadamente treze mil anos.

Nesse mesmo trabalho, Budja cita Pamela B. Vandiver, Olga Soffer, Bohuslav Klima e Jiri Svoboda como autores de uma teoria sobre os inícios da invenção do processo de produção cerâmica¹⁴. Segundo esta aproximação arqueológica, verificou-se que as figuras antropomórficas, sobretudo as femininas, e zoomórficas em cerâmica eram elaboradas unindo partes separadas, como braços, pernas, cabeças e outras, as quais ter-se-iam separado ou quebrado depois de cozidas. Apesar da temperatura de cozedura destes objetos não ultrapasse os 800°C., várias evidências arqueológicas mostraram que foi efetivamente o choque térmico, e não uma quebra casual, que originou a fragmentação destas esculturas. Esta reação, bastante conhecida dos ceramistas, ocorre quando o barro é sujeito a aumentos de temperatura repentinos durante a cozedura e as peças não estão devidamente secas. Bolhas de água ou ar presas no interior da peça expandem-se devido ao aumento da temperatura e originam explosões bastante audíveis, projetando fragmentos no ar, em todas as direções. Estes fenómenos, desde o seu inadvertido surgimento, seriam eventualmente explorados por feiticeiros e xamãs como manifestações de algo transcendente e mágico. Embora o conhecimento atual nos permita perceber que o fenómeno é provocado pela humidade que permaneceu na matéria, no período Gravetiano acreditava-se que os espíritos do fogo interagiam com os humanos na forma dessas explosões cerâmicas.

O *homo sapiens*, há vinte e seis mil anos atrás, pode ter começado a modelar o barro ou a terra molhada com a sua criatividade como quem brinca com um graveto ou duas pedras. Ao atirar o resultado dessa brincadeira para o fogo - essas figuras de animais e humanos, sobretudo de mulheres -, na tentativa de agradar ou aplacar espíritos, não só terá acreditado que comunicava com o transcendente, como terá dado origem, inadvertidamente, à primeira peça em terra cozida, a terracota, inventando assim a cerâmica.

O Barroco e Machado de Castro

Joaquim Machado de Castro foi um escultor que nasceu em Coimbra, no dia 19 de Junho de 1731 (morreu em 1822)¹⁵. Revelando desde cedo grande aptidão e destreza para a escultura, aprendeu a trabalhar o barro, o gesso e a madeira com o seu pai, o também escultor e entalhador de órgãos Manuel Machado Teixeira, na oficina do santeiro (que fabricava e vendia estampas e imagens de santos) Nicolau Pinto, em

¹³ AP significa Antes do Presente, correspondendo à nomenclatura inglesa Before Present (BP), que é uma escala de tempo usada principalmente em arqueologia, geologia e outras disciplinas científicas, para especificar quando os eventos ocorreram no passado anterior ao ano de 1950. 1950 é a data de referência que separa o presente ou “tempo atual” do “antes do presente” ou passado porque corresponde à década da descoberta da datação por radiocarbono na década de 1950

¹⁴ VANDIVER, Pamela B., SOFFER, Olga, KLIMA, Bohuslav, SVOBODA, Jiri - The Origins of Ceramic Technology at Dolni Věstonice, Czechoslovakia. *Science*. Vol. 246, n.º 4933 (1989), pp. 1002-1008.

¹⁵ PEREIRA, José Fernandes - Joaquim Machado de Castro. In PEREIRA, José Fernandes, **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Alfragide: Editorial Caminho, 2005, pp. 127-135..

Lisboa, para onde se mudou em 1746, e no atelier do escultor José de Almeida (1708-1778), onde trabalhou. Foi o primeiro escultor português a escrever sobre escultura e a desenvolver uma metodologia para aquela forma de arte. Em 1756, rumo a Mafra, onde a construção do grandioso Palácio-Convento, levantado por ordem do rei D. João V (1689-1750), os trabalhos iniciaram-se em 1717, era o polo de atração de virtuosos escultores nacionais e estrangeiros, sobretudo italianos. Machado de Castro foi admitido no estaleiro do Palácio-Convento de Mafra como ajudante do escultor italiano Alessandro Giusti (1715-1799), com a incumbência de modelar. Modelar não era trabalhar a pedra, mas criar um modelo prévio em barro, cera ou gesso, normalmente a partir de um desenho, como meio experimental tridimensional que permitia testar e verificar a proposta artística antes de passar à execução da sua versão definitiva, de maiores dimensões e em pedra. No entanto, neste contexto, modelar não era exatamente uma cópia ou um mero procedimento técnico. Porque significava o primeiro momento da realização de um trabalho escultórico pelos seus valores plásticos específicos, com o seu próprio código de execução, modelar implicava criatividade¹⁶.

Para Machado de Castro, a importância do modelo era de tal modo fundamental que considerava estar a obra concluída ainda nesta fase do processo, quando o desenho era passado a um modelo de pequenas dimensões, normalmente de barro. Para aquele escultor, o trabalho do criador terminava aqui, podendo a execução final ser da responsabilidade de um operário. Daí considerar que o verdadeiro criador nunca poderia estar condicionado pelo material usado e não menosprezar a importância de santeiros e artífices, classificando-os também como escultores¹⁷. De salientar que uma parcela muito significativa do seu trabalho está associada ao ciclo barroco dos presépios portugueses, constituídos por figuras modeladas em barro, podendo Machado de Castro ser associado com segurança à autoria de quatro destes conjuntos, todos destinados ao Paço Real de Lisboa, três dos quais não são hoje identificáveis¹⁸. Muito provavelmente por este motivo, deixou testemunho de como esta arte era encarada pejorativamente por muitos dos seus contemporâneos: “Não faltarão quem diga ser insignificante, e ridículo, o trabalho de Prezépios”¹⁹.

É, contudo, na sua relevante obra teórica que Joaquim Machado de Castro mais expressa o seu sentimento de que existia um nível não racional do ato criativo. As observações de Machado de Castro são particularmente relevantes para a nossa pesquisa não só porque estão em parte relacionadas com o seu trabalho em barro, mas sobretudo porque são formuladas com a intenção de promover e defender o estatuto do artista enquanto ofício intelectual, da ordem da invenção ou criação, e não mecânico²⁰. Miguel

¹⁶ RODRIGUES, Ana Duarte – A estatúaria e a imaginária – entre a *práxis* do Laboratório e a sub-contratação. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 73-88.

¹⁷ FRANCO, Anísio – A escultura devocional de Joaquim Machado de Castro. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 192-193.

¹⁸ PAIS, Alexandre Nobre – Os artifícios da memória. Joaquim Machado de Castro e o ciclo dos presépios portugueses. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 194 e 194.

¹⁹ Missiva a destinatário indeterminado, conforme referido em PAIS, Alexandre Nobre - O labirinto da memória. In FARIA, Miguel Figueira (coord.). *Machado de Castro: da utilidade da escultura*. Lisboa, Caleidoscópio, 2014.

²⁰ DESMAS, Anne-Lise – “Seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas do seu século”. Machado de Castro e os escultores europeus do seu tempo. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado**

Figueira de Faria refere que o artista nos revela, de forma quase obsessiva, na sua *Descrição analítica...*, os condicionamentos a que esteve sujeito durante o processo de conceção daquela que será a sua obra mais conhecida, a estátua equestre do D. José I (1775) para a Praça do Comércio, em Lisboa²¹. Machado de Castro denunciou a imposição do modelo que teve de seguir e lhe “coartava a liberdade de artista (...) cujo cativeiro é prejudicialíssimo a todas as obras de espirito”²². Depreende-se desta afirmação que existia uma necessidade de expressão no artista, mas que essa necessidade não tinha liberdade de existir na adjudicação daquela encomenda régia. Aqui podemos distinguir entre uma escolha e uma necessidade, porque é nesta diferença que reside, porventura, a chave da questão da criatividade também em Machado de Castro. Uma escolha não tem, necessariamente, a urgência e a ansiedade de uma necessidade. Sternberg afirma que a criatividade é uma escolha. Aqui Machado de Castro afirma-a também como uma necessidade.



Fig.2 – Joaquim Machado de Castro, Estátua Equestre de D. José I, 1775. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Estátua_equestre_de_D._José_I.

Machado de Castro, no seu *Dicionário de Escultura*, texto manuscrito que permaneceu inédito até 1937, na definição de “Expressão”, ao escrever sobre seu pai, declara: “(...) porque a paixão que queria exprimir na figura que modelava, essa mesma, estava elle

de Castro (1731-1822). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 31-45.

²¹ FARIA, Miguel Figueira - Machado de Castro e Domingos Sequeira: Poder e Arte das luzes à revolução. In Faria, Miguel Figueira. **Machado de Castro: da utilidade da escultura**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 9-14.

²² CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*. Lisboa: Imp. Regia, 1810.

excitando em si nos músculos do seu rosto”. Não só Machado de Castro lamentava a falta de liberdade criativa que era prejudicial às obras de espírito como descrevia, em relação ao seu próprio pai, os comportamentos de expressão imagética e criativa definidos por João Luís Bucho. No mesmo texto, alude ainda ao “Enthusiasmo”, definido como a “Qualidade d’alma que excita Poetas, Oradores, Artistas das Belas Artes a projectos, e executar cousas extraordinárias”, ou ao “Genio” como “tendência natural que tem qualquer Indivíduo para tal, ou tal aplicação ou exercício: e a elle se entrega como arrastado pela própria natureza”²³. Mais uma vez, encontramos, desta vez em obras do Barroco, o mesmo comportamento padrão que evidencia a criatividade como algo não apenas racional e consciente, mas também visceral e subconsciente.

Rosa Ramalho e o artesanato de Barcelos

Rosa Barbosa Lopes (1888-1977), conhecida por Rosa “Ramalho”, nasceu na freguesia de Galegos S. Martinho, concelho de Barcelos. Aprendeu a trabalhar o barro pelos seus 6 ou 7 anos, na casa de uma vizinha (a mãe era tecedeira e o pai sapateiro). Aos 13 anos iniciou-se na figuração com um dos oleiros da região, fazendo então as suas primeiras peças que representavam cenas domésticas e rurais da região de Barcelos. Terá interrompido a atividade por volta de 1906, quando casou, para ajudar o marido, que era moleiro, e cuidar da família (teve 7 filhos). Segundo seu próprio testemunho, registado num documentário televisivo produzido em 1968, durante o período em que esteve casada, “O barro passou a ser apenas um divertimento que servia para entreter as crianças na sua brincadeira”²⁴. Só voltou a trabalhar o barro como ofício com quase 68 anos, depois da morte do marido, com o propósito de ganhar algum dinheiro²⁵, quando “a arte de modelar a “imaginação” se torna na sua paixão”²⁶. É nova fase da sua vida e do seu trabalho que as figuras em barro de Rosa Ramalho se destacaram pela originalidade. Sobretudo as imagens de santos, demónios e figuras fantásticas, como as sereias, representadas de forma híbrida e disforme, configurando uma espécie de bichos homens em que a tradição barrista local se parece cruzar com um imaginário religioso e popular.

Rosa nunca frequentou a escola e não sabia ler nem escrever. A noção que tinha do mundo estava circunscrita à experiência da sua vida. O seu imaginário alimentou-se dessa experiência, das estórias e lendas transmitidas oralmente através das gerações, de uma determinada vivência do religioso em que o medo do Diabo, dos demónios, do sobrenatural estava sempre presente, em que a fronteira entre o sagrado e o profano era fluída. A sua neta, a também barrista Júlia Ramalho (1946-), dá-nos testemunho dessa vivência: “(...) a minha avó dizia que via demónios e contava-me histórias de feiticeiras

²³ CASTRO, Joaquim Machado de - **Dicionário de Escultura** Lisboa : Livraria Coelho, 1937, pp. 40 e 48.

²⁴ Apud MELÉCIO, Silvelene do Carmo Pereira – **A Construção do Valor Estético da Escultura Barrista: Comparações entre Portugal e Brasil**. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2017, p. 32.

²⁵ VIANA, J. – **Geração Ramalho**. Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, Museu da Olaria, 2016, s/p.

²⁶ Biografia de Rosa Ramalho pela Câmara Municipal de Barcelos, disponível em: https://www.cm-barcelos.pt/cool_timeline/rosa-ramalho/. Consultado em 18 Fevereiro de 2019.

e eu acreditava em tudo”²⁷. Rosa Ramalho parece ter utilizado o barro para concretizar uma necessidade intuitiva de projetar na realidade esses medos e receios, na forma de demónios, bestas e feras, frutos de uma imaginação alimentada pelo seu subconsciente. Em psicologia, verificamos que os bebés, na maioria das espécies, não conseguem identificar os prováveis predadores²⁸, condição que significa que o medo inato é inicialmente inespecífico, embora bastante presente. Deste modo, não nos será estranho que as principais realidades expressas na arte de Rosa Ramalho fossem justamente representações dos seus medos e receios: “(...) transformam o seu meio, manipulam fenómenos e sentimentos oníricos, dominam angústias, controlam ideias ou impulsos, libertam tormentos, ódio e agressão (...)”²⁹. Sem outras referências plásticas, ela é representativa uma linha de continuidade da barrística popular que nos remete diretamente para os tempos das figuras do paleolítico: “O paradoxo essencial e todos os equívocos da “arte popular” encontram-se de modo particularmente fecundo nesta mulher baixinha e veemente, que nunca leu um livro, mas personifica uma cultura e possuía o dom dos símbolos com que desde sempre o homem procurou exprimir-se”³⁰.

A criatividade de Rosa Ramalho não radicou numa escolha racional e analítica coincidente com os critérios de Sternberg. Antes, mais uma vez, numa necessidade de expressão de um subconsciente pessoal.



Fig.3 – Rosa Ramalho. *Bicha Faroz*, 1950-1960. Fonte: cruzescanhoto.com/exposicoes/5-lagarto/.

²⁷ Apud BASTOS, José Henrique – A Loucura do Barro. **Expresso**. 21/02/2004.

²⁸ GLEITMAN H., FRIDLUND, A., REISBERG, D. - **Psicologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 788.

²⁹ BUCHO, João Luis - **As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011.

³⁰ PERDIGÃO, Teresa; CALVET, Nuno - **Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica**. Lisboa: Verbo, 2003, p. 108.

A Arte Bruta de Anabela

Num artigo do jornal Expresso de 19 maio de 2017, Christiana Martins descreve-nos o quotidiano da doente mental Anabela Soares, de 48 anos, marcado pela possibilidade de dedicar dois dias por semana ao trabalho do barro: “Os gestos de Anabela são rudes, brutos. O rosto da artista é banal, as suas obras, curiosas. Um fluxo que não parece preparado para ser interrompido, só ela sabe quando acaba. E Anabela continua a amassar o barro, às quintas e sextas, desbravando com as mãos a própria dor, expondo os medos de todos nós”³¹. Na apresentação do trabalho de Anabela, reconhecemos semelhanças com o que descreve João Luís Bucho sobre a manipulação terapêutica do barro e as qualidades catárticas deste material para quem o trabalha. Anabela desconhece outros artistas, movimentos artísticos, expressividades. No entanto, nada disso lhe faz falta para criar a sua arte, caracterizada por bustos e figuras de animais humanizados e humanos bestializados.



Fig.4 – Exposição *A Entrevista*, Hospital Júlio de Matos (Lisboa), 2016. Fonte: <https://expresso.pt>.

A reportagem explica que a arte que nasce da mão de doentes mentais tem um nome, Arte Bruta. O termo foi inventado em 1949 pelo artista plástico Jean Dubuffet (1901-1985) e pretendeu categorizar uma arte que era a expressão crua de uma visão ou das emoções não controladas pelas convenções ou pelo academismo (que, por sua vez, era por ele classificada como “arte cultural”), na qual eram incluídos os *graffiti*, as

³¹ *A Entrevista*, exposição de esculturas de Anabela Soares em diálogo com o filme *Gato preto, gato branco* (1998) de Emir Kusturica, inaugurada em Novembro de 2016 e realizada no Pavilhão 31 do hospital Júlio de Matos, em Lisboa. MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

tatuagens, a produção artística dos doentes mentais, dos visionários, dos inadaptados, dos prisioneiros, dos alienados, das crianças e dos artistas ditos primitivos. A sua história, contudo, remonta aos hospitais e asilos psiquiátricos europeus do século XIX, onde se realizaram as primeiras experiências terapêuticas com arte³². É nesse sentido que nos encaminha a entrevista que, no âmbito da mesma exposição, a jornalista Chistiana Martins fez a Ricardo França Jardim, na altura com o cargo de Presidente do Conselho de Administração e Diretor Clínico do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa. Nessa entrevista, para demonstrar o potencial terapêutico da arte, Ricardo França Jardim recorre às últimas cartas do pintor holandês Vincent Van Gogh ao seu irmão Theo, em que o primeiro afirma que “A doença mental não me incapacita para a pintura. Pinto como se nada se passasse. Trabalho como um verdadeiro possesso, tenho uma fúria surda para trabalhar como nunca. E creio que isto contribui para me tratar”³³. O psiquiatra considera que “A patologia mental pode trazer uma certa patoplasticidade, que reflete o que eles sentem, o que não quer dizer que o seja sempre”³⁴, entendendo patoplasticidade como a capacidade plástica derivada da doença, a qual será eventualmente passageira³⁵.

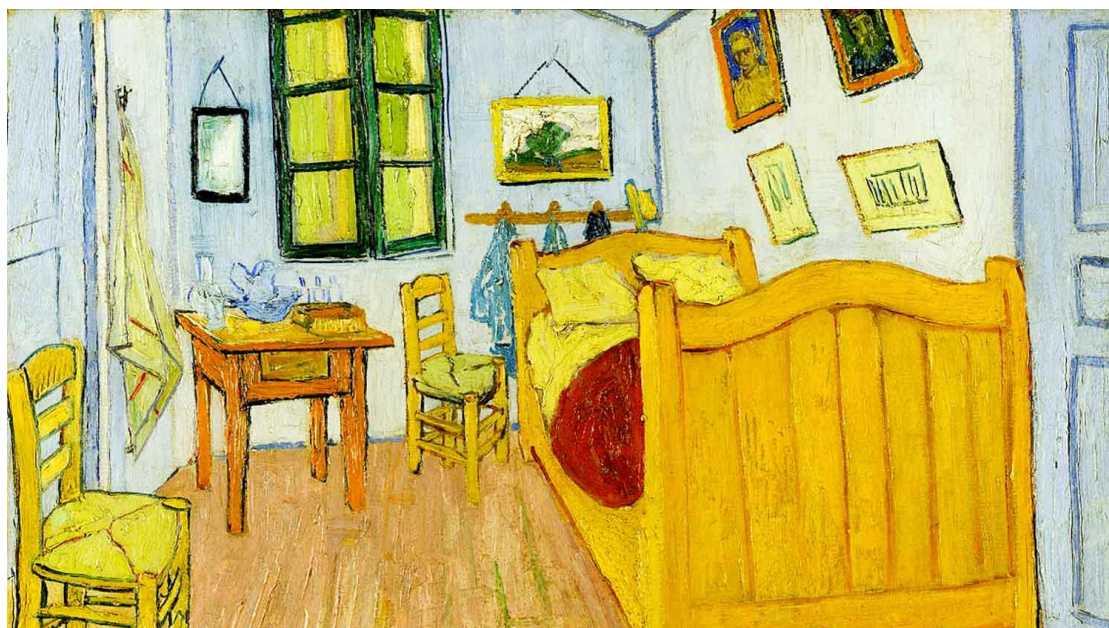


Fig.5 – Vincent Van Gogh, *O quarto em Arles*³⁶, 1888. Fonte: Web Gallery of Art.

³² BICKERTON, Emilie – How Jean Dubuffet brought outsider artists into the museum. **Apollo. The International Art Magazine**, 21/09/2019, s/p.

³³ Apud. MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁴ MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁵ Segundo Ricardo França Jardim, a possibilidade da patoplasticidade ser uma condição passageira levou a que alguns investidores em arte bruta lhe solicitassem que não medicasse certos doentes “para não lhes limitar a criatividade”. MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁶ Nascido na Holanda, Vincent Van Gogh (1853-1890) mudou-se para Arles, na França, em Fevereiro de 1888, buscando refúgio do alcoolismo e da depressão. Van Gogh pintou o quarto da pensão em que residia, a Casa Amarela, durante o período em que ali permaneceu, até Maio de 1889.

Anabela Soares confirma esta capacidade terapêutica da arte ao afirmar que transpõe para o barro aquilo que a atormenta, que se sente sufocar no tempo que passa longe do barro, pois não consegue colocar os monstros cá fora, que “é um alívio, uma libertação” quando esses monstros saem³⁷. Simultaneamente, evidencia o que Debuffet viu na designada arte bruta, uma criatividade sem cálculo ou premeditação, completamente livre, pura e crua, reflexo dos impulsos de uma individualidade singular. Operação artística com a finalidade única da pura invenção³⁸.



Fig.6 – Anabela Soares, *Monstro*, 2017. Fonte: <https://expresso.pt>.

Conclusão

Na sua essência, a existência pode reduzir-se a duas ansiedades maiores. Duas condicionantes primárias inerentes a todos os seres vivos. A sobrevivência e a continuidade da espécie. O ser humano é aparentemente o único que o consegue exprimir pela arte. Quando o fez pela primeira vez em barro, no paleolítico, representou justamente essas duas ansiedades maiores: representou o animal (de que se alimenta) e o corpo feminino (gerador da vida). Este último na forma das variadas e conhecidas Vénus paleolíticas. Na figura feminina, as partes do corpo relacionadas com a fertilidade e a reprodução eram particularmente enfatizadas: os seios volumosos, as ancas proeminentes, o sexo bastante explícito. Em oposição, as extremidades dos membros, como os pés e as mãos, eram sempre representados numa escala menor, tinham menos relevância. Isto leva-nos a concluir que a primeira criatividade artística foi visceral e teve origem no subconsciente. Respondeu à necessidade de garantir a nossa existência, à ansiedade maior da sobrevivência e de entender o mundo, que tem de ser expressa, sob a ameaça da sufocação por monstros. O alívio encontrado na materialização dessas ansiedades pela manipulação física dessas imagens, na resignificação desses símbolos que nos atormentam, é revelador dessa urgência e absoluta necessidade. Não foi uma escolha, foi um imperativo. Essa é, de facto, a

³⁷ MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁸ BICKERTON, Emilie – How Jean Dubuffet brought outsider artists into the museum. **Apollo. The International Art Magazine**, 21/09/2019, s/p.

realidade subjacente de criatividade para todos os casos de estudo abordados no presente texto. Os monstros de Anabela são exemplo disso mesmo.

Bibliografia

- BASTOS, José Henrique – A Loucura do Barro. **Expresso**. 21/02/2004.
- BICKERTON, Emilie – How Jean Dubuffet brought outsider artists into the museum. **Apollo. The International Art Magazine**, 21/09/2019.
- BUDJA, Mihael - The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. **Documenta Praehistorica**, XXXIII (2006), pp. 183-201.
- CABEÇA, Paulo Tiago - *Uma nova abordagem à barrística portuguesa. A influencia do projeto Aldeia da Terra na conceção de uma nova linguagem artística*. Évora: Universidade de Évora, 2018. Dissertação de Mestrado.
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*. Lisboa: Imp. Regia, 1810.
- CASTRO, Joaquim Machado de - **Dicionário de Escultura** Lisboa : Livraria Coelho, 1937,
- FARIA, Miguel Figueira (coord.). *Machado de Castro: da utilidade da escultura*. Lisboa, Caleidoscópio, 2014.
- GLEITMAN H., FRIDLUND, A., REISBERG, D. - **Psicologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014,
- MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que amassa monstros de barro. **Expresso**, 19/05/2017.
- MELÉCIO, Silvelene do Carmo Pereira – **A Construção do Valor Estético da Escultura Barrista: Comparações entre Portugal e Brasil**. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2017. Dissertação de Mestrado.
- O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012. Catálogo de Exposição.
- PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno - **Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica**. Lisboa: Verbo, 2003
- PEREIRA, José Fernandes - Joaquim Machado de Castro. In PEREIRA, José Fernandes, **Dicionário de Escultura** Portuguesa. Alfragide: Editorial Caminho, 2005, pp. 127-135.
- STERNBERG, Robert J. - The Nature of Creativity. **Creativity Research Journal**. Massachusetts: Tufts University. Vol. 18, No. 1 (2006), pp. 87–9.
- VANDIVER, Pamela B., SOFFER, Olga, KLIMA, Bohuslav, SVOBODA, Jiri - The Origins of Ceramic Technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia. **Science**. Vol. 246, n.º 4933 (1989), pp. 1002-1008.
- VIANA, J. – **Geração Ramalho**. Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, Museu da Olaria, 2016, s/p
- WALIA, Chetan – A Dynamic Definition of Creativity. **Creativity Research Journal**, August (2019), pp. 1-11.
- www.cm-barcelos.pt/cool_timeline/rosa-ramalho/
- www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/.

Siluetas de Ana Mendieta: espaços íntimos

Iriê Campos Júnior

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa
iriescjr@gmail.com

Bruno Marques

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa
brunosousamarques@gmail.com

Resumo

Uma revisão da fortuna crítica sobre a série *Siluetas* (1973-1980) mostra que a maioria dos comentaristas de Ana Mendieta se dedicaram sobretudo a destrinchar o seu sistema pessoal de referências, ou seja, a decodificar a sua obra a partir da diluição entre *arte* e *vida*, centrando o seu discurso em torno de uma “metáfora da identidade” traumática e cindida. Com base nos princípios metodológicos postulados por Georges Didi-Huberman, o presente artigo mostra que a potência das imagens de Ana Mendieta extrapolam a sua biografia, tocando-nos pela sua força visual, desorientando o espectador ao desestabilizar as coordenadas que distinguem o *interior* do *exterior*, ao mesmo tempo que abrem caminho a um “erótica da imagem” pela intrínseca ligação entre a sensação de ausência, a sugestão do vestígio e o movimento do desejo.

Palavras - chave

revisão crítica, Ana Mendieta, *Siluetas*, interpretação, Georges Didi-Huberman

Introdução

A obra de Ana Mendieta tem se revelado cada vez mais um aliciante objecto de estudo no campo da história de arte. O estabelecimento de uma relação entre os discursos proferidos pela artista relativamente aos propósitos do seu trabalho e a produção da série *Siluetas* (1973-1980)¹ – considerado o momento áureo da sua trajectória artística –, permite confirmar uma indesmentível coerência entre o que ela pensa e o que ela produz. A sua concepção de arte pode ser resumida neste pequeno excerto: “Sinto-me tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço as minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal.”² Em virtude da excepionalidade deste discurso por resgatar para a prática artística a ideia de *ritual*, o trabalho de Ana Mendieta tem sido abordado no âmbito da história da arte a partir da sua biografia e do seu sistema pessoal de referências, sistema esse directamente ligado a elementos da cultura da América Latina, especialmente do México - país onde a maior parte da série *Siluetas* foi realizada -, e Cuba - a sua terra natal.

Partindo de uma revisão crítica de alguns dos principais discursos sobre a série *Siluetas*, o presente texto propõe ensaiar uma leitura à obra em apreço com base nos princípios metodológicos postulados por Georges Didi-Huberman. Dado que a metodologia deste filósofo e crítico de arte francês pressupõe uma crítica de alguns dos modelos hegemónicos que ainda vigoram na história da arte, o nosso primeiro objetivo é o de evidenciar que o que os textos escritos sobre a série *Siluetas* fazem é sobretudo uma análise da totalidade da obra a partir de uma estrita *causalidade* entre vida e obra. Desde modo, os textos tomam não raras vezes como ponto de partida o sistema de referências de Ana Mendieta para, de um modo algo demasiado directo, redutor e linear, estabelecer uma correlação não problematizada entre *arte e vida*.

Nesse sentido, o nosso segundo objectivo passa por demonstrar que a construção de uma leitura nova e pertinente sobre a série *Siluetas* não tem que implicar forçosamente uma eventual descoberta de novos documentos ou imagens potencialmente alusivos ao referido quadro de referências culturais e pessoais que contextualiza a sua biografia. Todo um novo olhar pode emergir a respeito da potência visual do seu trabalho fora da noção de *causalidade*.

¹ BRETT, Guy - Única Energia. **Caderno Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. nº1(2005) p. 24.

² BRETT, Guy - Única Energia. **Caderno Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. nº1(2005), p. 23.

Desenvolvimento



Figura 1 - Imagen de Yagul, 1973 - Primeira obra da série *Siluetas* realizada por Ana Mendieta na cidade de Oaxaca, México - Fonte: www.sfmoma.org

Num texto de 1989, o trabalho de Ana Mendieta já era visto por Luis Camnitzer como singular, embora convergindo com as preocupações de artistas cubanos do seu tempo. O crítico alertava para a circunstância de as leituras até então feitas, principalmente as que destacavam o seu potencial político, acabarem por idealizar o trabalho da artista. Na óptica de Camnitzer, o teor político das obras seria bem menor do que muitos pretendiam, ao considerar antes o trabalho de Ana Mendieta como uma sequência de autorretratos, o que traduz pretensões mais modestas em relação a uma intenção activista.³ Nas suas palavras: “In the work about herself, Ana sequentially portrays the process of being wounded, then dying: the destruction of the image, the integration of the remnants into natural materials and the reincarnation into objects.”⁴

Não obstante a relevância do texto de Camnitzer, a referência ao *autorretrato* – ao invés do conceito de auto-representação – parece-nos constituir uma via pouco esclarecedora se quisermos compreender melhor os meandros pelos quais a subjetividade da artista se encontra implicada nas *Siluetas*. Apesar desta leitura acabar por não ser acompanhada pelos comentadores que se lhe seguiram, uma visão de espelhamento entre artista e obra fará posteriormente correr muitas linhas sobre a sua obra⁵. Mas impõem-se atender primeiro ao modo como sua obra seria contextualizada à luz dos novos paradigmas artísticos da época.

³ CAMNITZER, Luis - The third biennial of havana. **Third Text**. Londres: Routledge.vol.4, nº10 (1990), p.87.

⁴ CAMNITZER, Luis - The third biennial of havana. **Third Text**. Londres: Routledge.vol.4, nº10 (1990), p.87.

⁵ Outro elemento importante na bibliografia sobre série *Siluetas* relaciona-se com os problemas da historiografia concernentes aos limites temporais da série. Ver: BEST, Susan. (2007). The Serial Spaces of Ana Mendieta. **Art History**. Oxford: John Wiley & Sons Ltd. Vol.30, nº1 (2007), p. 57-82.

Muitos dos discursos sobre a artista destacam a sua relação com uma arte que emerge nas franjas das correntes dominantes. A historiadora da arte Lucy Lippard foi a primeira a escrever um texto sobre Ana Mendieta⁶, inaugurando uma aproximação crítica que nunca haveria de cessar. No seu livro *Mixed Blessing: New Art in a Multicultural America*, Lippard aborda uma série de artistas cuja produção teve lugar entre os anos de 1970 e 1980, mas que permaneciam ocultos no quadro de um cenário artístico mais amplo. Aqui a historiadora da arte faz importantes considerações a respeito das afinidades de Ana Mendieta com este grupo. Tal como outros artistas marginalizados - pela cor, classe, género ou nacionalidade -, Ana Mendieta seguia uma via distinta dos caminhos mais conhecidos dentro do cenário da arte norte-americana. Segundo Lippard: “(...) painting and sculpture, drawing and printmaking are effective vehicles of content, and they have renewed the importance of ‘visualization.’ Nevertheless, art with spiritual depth and social meaning is homeless in this society, trapped in an artworld dedicated to very different goals. The presence of more women and artists of color has changed some things about art, but has not change artworld much.”⁷

Se atendermos a esta citação constatamos que, algumas das referências de Ana Mendieta acabam por ser denominadores comuns importantes para outros artistas que viviam preocupações congêneres ou muito próximas. A resposta destes artistas à sua invisibilidade no cenário cultural norte-americano traduz-se numa aproximação às culturas com as quais estão ligados pela sua própria história pessoal. A riqueza da diversidade cultural latino-americana representou uma fonte inesgotável para artistas que procuravam não se submeter ao “mainstream”. Artistas como Ana Mendieta e Cecilia Vicuña descobriam nos seus trabalhos o sentido de uma “desterritorialização”, e atuavam como pontes de contacto entre diferentes esferas de carácter étnico, racial e cultural.⁸ Mas o trabalho de Mendieta não se cinge ao campo do “multiculturalismo”, já que o modo como opera artisticamente sobre seu próprio corpo, demonstra que a sua obra também se religa à efervescente performance arte que vinha radicalizando a prática artística na segunda metade do século XX.

Nos Estados Unidos dos anos de 1970, a produção artística havia demonstrado que a ideia da autonomia da arte era inviável, agora tida como força repressiva das possibilidades e necessidades que no momento se impunham. Num texto que aborda as marcas do feminismo na obra de Ana Mendieta, Olga Wanderley traça o ambiente vivido pela artista:

“The decade of the 1970 was permeated by an intense experimental aesthetic, besides a strong political engagement in the field of artistic creations. Demands for various rights and individual freedoms were often expressed through a multiplicity of creative interventions on the landscape or the human body. Manifestations such as performance, bodyart and landart have gained space as possibilities for an ephemeral and extremely

⁶ Conforme afirma Laura Roulet « In 1975 she mentioned one of Mendieta’s rapetablesaux in an article in Ms. magazine, and the following year, in Art in America, she used an image of Mendieta’s work to illustrate her article “The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art. » ROULET, Laura - Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba. **American Art**. Chicago: The University of Chicago Press. Vol. 26, nº.2 (2012), p.22.

⁷ LIPPARD, Lucy - **Mixed Blessing: New Art in a Multicultural America**. Nova York: Pantheon, 1990, p.20.

⁸ LIPPARD, Lucy - **Mixed Blessing: New Art in a Multicultural America**. Nova York: Pantheon, 1990, p.129-130.

diversified art, which privileges the concept and the creative gesture to the detriment of the object.”⁹

A artista foi diretamente influenciada pela verve política assumida pelos artistas que desenvolveram trabalhos no campo da performance e bodyart. Os espaços urbanos e coletivos foram assim invadidos por uma produção artística que via a desinstitucionalização da arte como um ato político. A legitimidade da obra já não se dava no momento em que esta recebia a atenção e o aval de galeristas e colecionadores, pois o envolvimento com espectadores ocorria, e com carácter de urgência, de um modo directo e espontâneo. Ao tratar dos artistas enquadrados no género da *performance arte*, Renato Cohen avança com uma característica que parece estar alinhada com a visão de arte de Ana Mendieta: “Os praticantes da performance, numa linha directa com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.”¹⁰

A atitude de insubmissão que pauta o trabalho da artista cubana está intimamente correlacionada com as intenções feministas da sua obra. O modo como a artista transgride a tradição dá-se através da emergência de uma nova visualidade da corpo feminino, liberto do olhar clássico de desejo masculino¹¹. Tal como refere Mary Jane Jacob “[the] use of the female body as a naked protagonist, not as subject, but as woman unclothed, un-veiled, potent and sexual, is radical”.¹² Podemos afirmar que esta dimensão radical constitui uma afronta a uma ordem simbólica dominante que Ana Mendieta confessa ter encontrado no seio da cultura norte-americana. Numa das suas passagens mais citadas ela refere que: “En el Medio Oeste, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mi una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mi misma separada de otros, sólo.”¹³

No já citado livro *Mixed Blessings: new art in a multicultural america*, Lucy Lippard também acentua a importância do feminismo como componente crítica da obra de Ana Mendieta, porém também outros aspectos e dimensões das *Siluetas* serão destacados. Segundo esta autora, vemos nestas séries a expressão de um desejo de pertença ligado à

⁹ WANDERLEY, Olga - “Neither here nor there”: traces of the feminine in the photoperformances of Ana Mendieta. **Comunicação E Sociedade**. Braga: CECS. vol.32 (2017), p.320.

¹⁰ COHEN, Renato - **Performance como Linguagem**. São Paulo: Edusp, 1989. p.45

¹¹ Os trabalhos de Laura Mulvey esclarecem esta questão de forma pioneira através de um estudo do cinema, seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado, originalmente, em 1973, permanece como referência fundamental no tratamento da «diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo.» MULVEY, Laura - Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, Ismail (coord.) - **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p.437.

¹² JACOB, Mary Jane - Ashé in the Art of Ana Mendieta. In- ARTURO, Lindsay (coord.) - **Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996. p.193.

¹³ SANTANA, Avendaño - Ana Mendieta, trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas. In CORDEIRO, Tierra - **Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte**. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007. p.43.

necessidade de raízes culturais.¹⁴ Noutro texto, Lippard observa ainda em Mendieta a relevância de uma proposta artística que procura a integração cultural, ao invés da alienação.¹⁵

À medida que se avança numa revisão crítica dos textos sobre Ana Mendieta, a preponderância dos dados biográficos para a compressão da obra converte-se num caminho inevitável. Tal faz da viagem da artista, em 1961, no quadro da Operação Pedro Pan, uma componente crucial na génese da sua actividade artística que desponta entre duas culturas, integrando-as sem abdicar de nenhuma. A integração cultural evocada por Lippard é também valorizada por Laura Roulet ao ver nela uma dimensão metafórica que reflecte o seu afastamento de Cuba (“reflecting her absence from Cuba.”).¹⁶

Numa mesma linha irrompe a possibilidade de esta ser tomada como uma “arte terapêutica” dirigida ao próprio indivíduo, se seguirmos Gerardo Mosquera que vê em Ana Mendieta um trabalho para “para resolver su propia escisión personal.”¹⁷ Desse modo, importaria aqui mais o processo do que a obra acabada e por si mesma, dado que para o crítico é possível sintetizar este trabalho da seguinte maneira: “Queda además como una imagen general del drama de la ruptura cultural y la voluntad de trascenderla.”¹⁸

Apesar de resumir a obra de Ana Mendieta quase a uma metáfora da identidade cultural, como o fazem Roulet e Lippard, Gerardo Mosquera apresenta uma perspectiva que nos merece atenção na medida em que não se fica por uma visão apenas baseada no sistema de referências da artista. O crítico mostra que Ana Mendieta, ao trabalhar *na* paisagem, deve ser vista como uma posição de contraponto em relação aos trabalhos da *Land Art*. Por exemplo, nas obras de Robert Smithson joga-se uma espécie de hierarquia que a escala monumental invoca ao colocar a terra ao serviço do desejo do homem, enquanto que em Ana Mendieta o que está em jogo é uma fusão íntima. A artista Nancy Spero (*apud* Brett) é bem clara ao definir o modo singular com que Ana Mendieta trabalha na natureza: “Ana não agredia a terra para controlá-la, dominá-la ou para criar monumentos grandiosos de autoridade ou poder. Ela buscava espaços íntimos, recessos, habitats de proteção, que anunciassem pausas para conforto e meditação”.¹⁹

¹⁴ LIPPARD, Lucy - **Mixed Blessing: New Art in a Multicultural America**. Pantheon: Nova York, 1990. p.86.

¹⁵ LIPPARD, Lucy - Sem título. In ESHLEMAN, Clayton - **SULFUR: A Tribute to Ana Mendieta**. Ypsilanti: Eastern Michigan University. vol. 22, 1988. p.77.

¹⁶ ROULET, Laura - Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba. **American Art**. Chicago: The University of Chicago Press. vol. 26, nº.2 (2012), p.24.

¹⁷ MOSQUERA, Gerardo - Arte, religión y diferencia cultural. **Réplica 21**. [em linha]. vol.37, 2000. [26 de junho]. Disponível em:

WWW « http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html».

¹⁸ MOSQUERA, Gerardo - Arte, religión y diferencia cultural. **Réplica 21**. [em linha]. vol.37, 2000. [26 de junho]. Disponível em:

WWW « http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html».

¹⁹ BRETT, Guy - Única Energia. **Caderno Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. nº1(2005) p. 23-24.

O princípio do detalhe e a série *Siluetas*

Se olharmos para a série *Siluetas* a partir de um sistema de referências biográficas, isto é, enquanto transposição de questões da vida e da realidade para a arte através de um processo mimético ou figural, torna-se impossível não atender ao tema da identidade pessoal na contemporaneidade, que, neste caso particular, resulta directamente da difícil (e tensional) negociação entre culturas. Não obstante a pertinência e actualidade da questão numa perspectiva cultural e antropológica, se por aqui ficássemos, subitamente nos veríamos diante de uma desconcertante ausência de referências teóricas aptas a tratar a série *Siluetas* no quadro mais específico do estético e da imagem, no quadro das categorias da história da arte. Não há dúvida que uma inquirição a respeito da dimensão política que envolve o trabalho de Ana Mendieta é válida, mas uma abordagem do ponto de vista histórico-estético impõe-se igualmente como necessário a fim de resgatar a potência da obra de Ana Mendieta enquanto lugar e imagem da arte, com todas as limitações e possibilidades que o campo oferece. Será então sob o prisma da história da arte pensada por Georges Didi-Huberman que ensaiaremos tal aproximação.

O trabalho de Georges Didi-Huberman pode ser visto como uma crítica às categorias dominante da história da arte que estruturaram grande parte das narrativas ocidentais sobre a estética e o fenómeno da criação artística. Apoiado sobretudo nos métodos de Sigmund Freud, de Aby Warburg e nas concepções de Walter Benjamin sobre a imagem, o autor constrói uma história da arte heterodoxa fruto de uma relação interteórica com a psicanálise e a filosofia, visto que ambas oferecem uma série de conceitos e reflexões que permitem problematizar o modo como podemos conceber a leitura das imagens.

Não sendo este o lugar para uma análise aprofundada do desenvolvimento dos seus conceitos, pois o debate teórico é longo e polémico²⁰, analisamos tão-somente a obra de Ana Mendieta através de um princípio metodológico que Didi-Huberman encontrou na metapsicologia e nos textos warburguianos, e que pode ser sintetizado como *princípio do detalhe*. O detalhe como base da análise não visa procurar o sentido oculto da imagem, nem decantar o visual a fim de discernirmos os seus elementos estruturantes. Usado como princípio interpretativo, o detalhe é o local em que a representação se esquia e a significação passa a ser incerta, ou seja, onde deixa de haver uma plenitude semântica.²¹ Desse modo, uma leitura sobre a obra de Ana Mendieta a partir dos pressupostos de Georges Didi-Huberman significa escapar às malhas de um pensamento de causalidade, já que o detalhe nunca vale por si mesmo, mas antes pelo modo como ele altera a ordenação da representação.

Na sequência de livros sobre artistas contemporâneos que o filósofo e historiador de arte francês escreveu a partir do final dos anos 1990, com o título de *Fables du Lieu*²², podemos ensaiar uma leitura que parte do pressuposto, já presente no quadro de uma tradição fenomenológica, de observação do artista como criador de um espaço próprio e singular, cujas regras e diretrizes obstam o controlo do observador sobre aquilo que vê e

²⁰ Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges - **Imagens Apesar De Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges - **Phasmes: Essais sur l'apparition**. Paris: Les éditions de Minuit, 1998. p.86.

²² Sobre a série ver:

SAINT, Nigel; STAFFORD, Andy - **Modern Visual Theory: A critical reader**. Manchester: Manchester University Press, 2004. p. 175.

sente. Ao lermos os textos sobre Ana Mendieta encontramos a palavra “intensidade”²³ na descrição da série *Siluetas*, mas, no final de contas, ficamos sem saber de que forma a intensidade se faz sentir. O resultado é a compreensão da obra de Ana Mendieta a partir de uma metáfora pessoal, da artista cindida em dois espaços, que encontra na terra o colo maternal, cujas passagens pelo México, e depois do seu regresso a Cuba, reforçam, subordinados à ideia de uma obra enquanto assunção do reencontro, da união entre a América Latina, força do passado, e a artista.

Mas é possível encontrar nas imagens de *Siluetas* a criação de novas dimensões que podem ser conhecidos para além de sua dimensão metafórica. É em Didi-Huberman que encontramos o manancial de conceitos para operacionalizar a nossa leitura; veremos que o seu trabalho pode ser metafórico, mas diz respeito a uma experiência própria, que não depende do significado. Como esclarece o historiador da arte: “Afin de comprendre un tel travail du lieu, il faut commencer par se tourner vers une phénoménologie - et non une psychologie - de la perception. Vers une pensée qui tenterait, non pas d’expliquer la magie des effets perceptifs, mais d’y impliquer ce qui n’est plus du tout de l’ordre de l’effet: à savoir un être, un sujet qui s’ouvre au lieu.”²⁴

Entre os comentários que destacámos na primeira parte deste artigo, citámos o texto de Nancy Spero no qual ela distingue o trabalho de Ana Mendieta do de outros artistas pelo seu modo *sui generis* de criação de um espaço íntimo. Esta maneira de pensar a obra de Ana Mendieta, especialmente as *Siluetas*, coloca-nos diante da dimensão espacial da série; do espaço pensado, não como extensão, mas como espaço experimentado e vivido. Uma pergunta que parece atravessar as páginas de toda a colecção *Fables du Lieu*, abre-nos um via de leitura para as *Siluetas*, e que podemos formalizar assim: De que modo o espaço produzido, alterado, pelo artista interpela o espectador?²⁵

O crítico John Perrault parece sublinhar esta necessidade sentida pelo observador em mergulhar num estado de atenção ou, se quisermos, de concentração perceptiva, para apreender o trabalho de Ana Mendieta. Mas ao pôr em suspenso a questão da decodificação das referências, de imediato o autor desemboca numa aporia. Nas suas palavras: “El trabajo poético requiere una exégesis poética. Los trabajos poéticos solamente se pueden definir como trabajos artísticos que inspiran respuestas poéticas y estas respuestas tienen que ver más con lo espiritual que con cualquier otra cosa.”²⁶

Há na obra de Ana Mendieta uma modo de diluição da figura humana na paisagem que provoca um movimento que perturba o espectador. Podemos ver que categorias espaciais como interior e exterior perdem os seus limites demarcados na experiência comum. A superfície que ocupa o espaço interno demarcado pelas linhas, ou pela

²³ BRETT, Guy - Única Energia. **Caderno Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. nº1(2005) p. 24.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges - **L’homme qui marche dans la couleur**. Paris: Les éditions de Minuit, 2001. p.58.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges - **Être crâne: Lieu, contact, pensée, sculpture**. Paris: Minuit, Les éditions de Minuit, 2000. p.41.

²⁶ PERRAULT, John - **Ana Mendieta: A Retrospective**. New York: New Museum of Contemporary Art, 1988. p.23.

composição de materiais na Figura. 2, não cria uma dissociação entre ambos, de modo que a diferença reduzida ao mínimo, ausenta a integralidade da figura, mas não a sua presença.



Figura 2 - Silueta Muerta, 1976, obra de Ana Mendieta - Fonte: www.guggenheim.org

A onnipresença da figura feminina que Ana Mendieta propunha mostrar, não se dá por uma presença e actuação protagonista na paisagem, mas antes pela sua diluição, de maneira a que o espaço de intimidade seja alcançado. As categorias *interior* e *exterior* confundem-se de um modo que deixa de ser possível fixar uma representação da figura e do fundo, muito menos de acordo com as premissas da tradição que definem o género do autorretrato. É interessante notar que na Figura 2, a imagem é produzida com um enquadramento próximo do contorno. Apesar da obra ser realizada num ambiente externo, a imagem não revela um horizonte, nem uma natureza desmedida, a intimidade dá-se pela forma como enxergamos o contorno feminino e a natureza, pelo modo como virtualmente nos implicamos neste espaço.

O apagamento das fronteiras entre interior e exterior nas imagens de *Siluetas* não impede, no entanto, de as pensarmos como lugar do humano, o lugar trabalhado pela artista. Não se pode entrar em contacto com as obras de Ana Mendieta à espera de termos uma arte da paisagem que elimina de vez a presença humana, como muitas vezes foi visto na história da arte, sobretudo na pintura de paisagem de feição naturalista. O que torna singular a sua aproximação à paisagem muitas vezes é o carácter *indexal* do contorno, ao mesmo tempo intensificado pelo simbólico e por seu apelo formal. Estamos diante de imagens de um espaço sentido como um lugar de intimidade, de contacto; a questão ultrapassa o mundo pessoal e a componente biográfica da artista. As Figuras 3 e 4 não têm rosto, o que nos tira – como já dissemos – do campo do autorretrato, mas não da figura do humano. Como lembra Didi-Huberman, o limite da figura é diferente da figurabilidade que trata do humano: “Inventar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne

eficaz.”²⁷ A série *Siluetas* acaba por invocar o humano na medida que a artista se faz ausente das imagens; a relação, o elo entre humano e a terra é parte da história de Ana Mendieta, mas também é condição central da vida humana. A intensidade da obra de Ana Mendieta está, em parte, na capacidade de nos fazer retornar a este espaço, no momento em que a sua imagem se configura para lá de um autorretrato, e passa a ser o retrato de um ausente na paisagem. Por outro lado, é uma obra, evocando a ideia de obsolescência, que apenas tem existência física e perceptiva enquanto vestígio de uma operação artística. Segundo as palavras de Nancy Spero, citadas por Guy Brett, Ana Mendieta realizava sozinha suas obras:

“Sozinha com seu equipamento e seus acessórios especiais, caminhava até ao local escolhido, deitava-se e delineava o seu corpo no chão, abria valas na terra, enchia-as de pólvora e ateava-lhes fogo para queimarem furiosamente.”²⁸

O trabalho de Ana Mendieta e de *Siluetas* pode ser visto pelo prisma do índice, do vestígio abrindo caminho para uma dimensão temporal das imagens de integração e esvaziamento da figura na terra; da força do ausente no espaço modificado. Desse modo, o trabalho de metamorfose que se dá na paisagem ocorre por um uso artístico do fogo (Figura 3), da terra, da água (Figura 4) e das pedras, como materiais que modificam a figura e o espaço.



Figura 3 - Alma Silueta en Fuego, 1975, Super 8 film - Fonte: www.whitney.org

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges - O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: UFRGS. Vol.9, nº. 16 (1998), p. 76.

²⁸ BRETT, Guy - Única Energia. **Caderno Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. nº1(2005) p. 34.



Figura 4 - Sem título, obra da série *Siluetas*, 1976 - Fonte: www.mcasd.org

Nas Figura 3 e 4 (excertos do vídeo) vemos que é justamente no interior do contorno que os elementos agem e se transformam; a presença é alterada num movimento de diluição, ou de combustão que, em virtude de não ser perpétuo, resultará num vestígio. Uma leitura mais pormenorizada dos vídeos da série ajuda-nos a compreender este aspecto que diz respeito à relação entre imagem e memória; por outro lado, e aqui será visto como um tema a ser cogitado e não desenvolvido, vamos observar as imagens de *Siluetas* como imagens do desejo, que podem abrir leituras futuras a respeito do erótico na sua obra.

***Siluetas*. O contorno de um desejo**

No âmbito do percurso artístico de Ana Mendieta a sexualidade parece ser um tópico de pesquisa complementar da artista. Seria falso afirmar que esta nunca é tratada, mas não se configurou, no quadro da sua fortuna crítica, como uma das linhas mestras da sua proposta.

No entanto, a hipótese que aqui levantamos apenas em breves traços, sobretudo devido a constrangimentos de espaço, assenta na ideia de que nas séries *Siluetas* se pode captar, enquanto diluição da figura na terra, uma “erótica da imagem”, ou, a força desejante da imagem. Dito de um outro modo, a forma enquanto produção figural está indexada e tem que ver com uma manifestação do desejo. Além da metamorfose provocada pelo fogo, água ou terra, o movimento na obra de Ana Mendieta não se dá somente no íntimo da figura mas também no meio. O espaço de Ana Mendieta é também um espaço de dimensão emocional, pois a intensidade psíquica manifesta-se pelo desejo de união, de enlace, entre meio ambiente e indivíduo, natureza e figura feminina. O desejo manifesta-se assim por uma união que Mendieta realiza ao mimetizar mais o fluxo do que o retrato, assim como mais a diluição do que a demarcação.

Para Georges Didi-Huberman há uma fluidez condicionante nas imagens. A imagem jamais se revela sem movimento. Existe uma constante coalescência entre meio e figura que resulta clara na série *Siluetas*. As formas ganham intensidade se entendidas pela sua relação com o campo psíquico. Neste caso o desejo, mediante um modelo paradigmático

dado pelo autor a partir da alusão ao mar como elemento psicomórfico, manifesta-se em diferentes filmes e imagens: “(...) sur le paradigme de la mer comme ‘psychomorfisme’ fondamental où le mouvement du ressac se voyait compris comme un principe du flux sexuel (pulsion de vie) et de reflux-régression dans le ‘ventre maternel’ (pulsion de mort).”²⁹

Devido à sua intimidade com a paisagem, Guy Brett classifica a série *Siluetas* como um trabalho compartilhado. Neste sentido, Mendieta consegue demonstrar uma dinâmica do desejo mesmo no campo da matéria. Desse modo torna visual uma *pulsão de vida e de morte* ao evidenciar como a união figurada nas suas imagens põe em contacto os dois pólos da experiência humana, de modo que o seu caráter metafórico extrapola o pessoal, para ser vista antes como a imanência do desejo na singularidade, e, sem dúvida, como mostra uma série com mais de cem imagens, na sua pluralidade de manifestações. O movimento do desejo das imagens, enquanto erótica visual que não diz respeito ao campo figurativo, ou à representação, parece-nos essencial em *Siluetas*. É que para além da sua componente metafórica, a sua percepção, mesmo mediatizada, intensifica o poder de afecção do meio sobre o indivíduo. Enquanto o contorno das figuras revela um ser que “medita”, “repousa”, ou até “morre”, os elementos externos movimentam-se subtils ou violentamente, como matérias do desejo actuante nas imagens, para o tornar visual. Através das componentes externas aos contornos femininos, tal como escreve Didi-Huberman, é a transformação do meio em “en termes d’intensification et même d’excès.”³⁰ Como na Figura 5, podemos pensar que é uma série, que antes de ser a metáfora de uma vida, é uma sequência de imagens de espaços íntimos, e que antes de ser espaço trabalhado, é um desejo que passa e configura a imagem, como as linhas que marcam o contorno e tornam a areia um elemento visual.



Figura 5 - Sem Título, obra da Série *Siluetas*, 1976 - Fonte: www.80grados.net

²⁹ Didi-Huberman, Georges - **Ninfa Fluida: essaie sur le drapé-désir**. Paris: Gallimard, 2015.p.144.

³⁰ Didi-Huberman, Georges - **Ninfa Fluida: essaie sur le drapé-désir**. Paris: Gallimard, 2015.p.151.

Considerações finais

Como ficou evidenciado pela revisão da fortuna crítica realizada na primeira parte deste artigo, a maioria dos comentaristas de Ana Mendieta dedicaram-se sobretudo a destrinchar o seu sistema pessoal de referências, ou seja, a decodificar a sua obra a partir de um sentido transversal no seu trabalho que tinha na diluição entre arte e vida a principal sua razão de ser. Deste modo, a escolha dos lugares para a realização das *Siluetas*, e a relação com matrizes religiosas, que vão do catolicismo à santería, são apresentadas com informações minuciosas que, se abordadas aqui, levariam-nos pelo mesmo caminho de reflexão, uma vez que somente num trabalho de maior dimensão seria possível realizar uma crítica ao modelo de interpretação que se baseia predominantemente em dados biográficos. De modo que o histórico diz respeito às temporalidades envolvidas nas imagens, enquanto o biográfico serviria como suplemento para esclarecer questões levantadas no tempo de criação das imagens.

Tendo como objectivo principal analisar as obras de *Siluetas* a partir do modelo de história da arte de Georges Didi-Huberman, pretendíamos abrir um novo caminho de leitura da obra artista. Não significava formatar a sua obra dentro de uma teoria da arte que tem o seu próprio caminho reflexivo. O recurso ao princípio do detalhe tem uma raiz metapsicológica e obriga o investigador a abdicar de uma leitura da obra na sua integralidade. Os limites são claros, mas são previstos. Por outro lado, é necessário fazer a ressalva de que não fizemos uso de uma série de conceitos de Georges Didi-Huberman, como o anacronismo, por exemplo, uma vez que não nos parecia eficaz para a análise proposta.

Realizada a leitura de Ana Mendieta através dos pressupostos de Georges Didi-Huberman, a grande motivação inicial confirma-se. A potência das imagens de Ana Mendieta extrapola a sua própria biografia, e as suas obras tocam-nos pela sua força visual, ao mesmo tempo que transgride o cliché do corpo feminino na arte, desorienta o espectador que tem de se submeter às regras impostas pela própria imagem para sentir e compreender o que é interior e exterior, ao ponto de se questionar se, acaso, essa distinção ainda faz sentido. Por fim, vimos que antes da carga metafórica, a obra de Ana Mendieta torna a terra uma matéria do desejo manipulável e visível.

Bibliografia

BRETT, Guy - Única Energia. **Caderno Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. nº1(2005) p. 22- 37.

CAMNITZER, Luis - The third biennial of havana. **Third Text**. Londres: Routledge. Vol.4, nº10 (1990), p.79 -93.

COHEN, Renato - **Performance como Linguagem**. São Paulo: Edusp,1989

DIDI-HUBERMAN, Georges - O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: UFRGS. Vol.9, nº. 16 (1998), p. 61-82.

DIDI-HUBERMAN, Georges - **Phasmes: Essais sur l'apparition**. Paris: Les éditions de Minuit, 1998. p.85.

DIDI-HUBERMAN, Georges - **Phasmes: Essais sur l'apparition**. Paris: Les éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges - **Être crâne: Lieu, contact, pensée, sculpture**. Paris: Minuit, Les éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges - **L'homme qui marche dans la couleur**. Paris: Les éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Fluida: essai sur le drapé-désir**. Paris: Gallimard, 2015.

HAGELSTEIN, Maud - Art contemporain et phénoménologie: réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman. In DAVILA, Thierry; SAUVANET, Pierre - **Devant les images: Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman**. Dijon: Les presses du réel, 2011. p. 163 -202.

JACOB, Mary Jane - Ashé in the Art of Ana Mendieta. In- ARTURO, Lindsay (coord.) - **Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996. p.191-210.

LIPPARD, Lucy - Mixed Blessing: New Art in a Multicultural America. Pantheon: Nova York, 1990.

LIPPARD, Lucy - Sem título. In ESHLEMAN, Clayton - **SULFUR: A Tribute to Ana Mendieta**. Ypsilanti: Eastern Michigan University. vol. 22, 1988. p.76-77.
MOSQUERA, Gerardo - Arte, religión y diferencia cultural. **Réplica 21**. [em linha]. vol.37, 2000. [26 de junho]. Disponível em:
WWW « http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html ».

MULVEY, Laura - Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, Ismail - **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p.437-454.

SANTANA, Avendaño - Ana Mendieta, trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas. In CORDEIRO, Tierra - **Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte**. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Perrault, John. - **Ana Mendieta: A Retrospective**. New York: New Museum of Contemporary Art, 1988.

ROULET, Laura - Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba. **American Art**. Chicago: The University of Chicago Press. vol. 26, nº.2 (2012), p.21-27.

SAINT, Nigel; STAFFORD, Andy - **Modern Visual Theory: A critical reader**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

WANDERLEY, Olga - “Neither here nor there”: traces of the feminine in the photoperformances of Ana Mendieta. **Comunicação E Sociedade**. Braga: CECS. vol.32 (2017), p.319-330.

A Forma Artística: Do Vazio Mínimo para a Luz Total

Miguel Meruje

IHA-FCSH-UNL

organic_anagram@hotmail.com

Margarida Acciaiuoli

Universidade Nova de Lisboa

acciaiuoli@fcs.unl.pt

Resumo

É inegável o potencial dos objectos verdadeiramente *multimédia* para revelar novas experiências. A produção artística da contemporaneidade é multi, intra e transdisciplinar, um território onde uma síntese se verifica sempre incompleta. Mas a integração das artes é uma ambição legada pelo Modernismo, ou seja, a mescla de vários tipos de arte, e foi plenamente concretizada na contemporaneidade.

Embora a pintura tenha sido uma necessidade artística, hoje em dia as obras de James Turrell (1943-) ou Olafur Eliasson (1967-) obedecem a uma certa luz artificial, uma expansão do vazio, em que o espaço exhibicional é pensado com uma propensão natural para a artificialidade. Até ao século XX as pinturas não eram vistas com electricidade — ou eram iluminadas pelas luz solar ou pela claridade de velas. E tal como a luz modela as cores do óleo, na tela, a luz faz sobressair os relevos e os contrastes. Mas ao invés de estar representada no quadro enquanto metáfora, a luz passa a emanar da obra de arte. Esta mudança de linguagem envolve-nos, numa alternância entre positivo e negativo das suas qualidades, o que analisaremos no ensaio.

Este é um trabalho de análise e de síntese que emoldurará o contexto do sistema de arte contemporânea e o ano zero contínuo em permanente composição, tendo como método a observação directa e a reflexão *in media res*. Porque vivemos no entretanto, entre o passado e o devir, serão igualmente realizadas incursões e prospecções sobre as áreas temáticas que contribuem para o sistema de arte. Considerar-se-á a afirmação da imaterialidade depois do processo de sublimação da aura artística, a criação a partir do caos e a sua posterior organização.

Palavras-chave

Arte, Luz, Contemporaneidade, Sublime, Estética

No discurso sobre arte, falamos de algo que é ilimitado na sua matéria. Até para explorar o vazio e o silêncio, há sempre um novo ângulo, uma voz noutra tom. Começamos do zero, de uma página em branco, com uma tela vazia. Mas no campo desta investigação — a arte — já não temos o quadro enquanto meio supremo para a execução das ideias artísticas. Esta hipermodernidade onde o paradigma individualista se destaca, revela-se como uma plataforma desafiadora e fascinante, ultrapassadas tantas barreiras teóricas, técnicas, históricas e sociais como nos últimos séculos. A arte é uma constante, sabemos hoje isso, daí vivermos um 'pós-arte'.

Neste ano zero contínuo, de futuro indefinido, a pintura já criou e destruiu todas as regras e convenções, propriedades que a qualificavam como tal e a forma artística já não surge só num elemento, no irreduzível de um quadro.¹ O sentido da arte e a sua subjectividade de sentido são nebulosas com que o ser humano tem lidado tanto em antecipação como em retrospectiva. Estritamente falando, a pintura, a arte central das artes plásticas, deixou de ser o foco, de ter um modelo (vários modelos, pode constatar-se) segundo o qual os artistas se pudessem superar tecnicamente. Passado quase um século de questões acesas acerca da sua pertinência, as respostas têm sido reinvenções românticas ou sintéticas. No advento de uma leitura da vida contemporânea, a discussão sobre a arte relega a pintura para uma posição secundária, descurando o poder primário dos objectos de arte concretos e objectivos, uma atitude muito semelhante à anteriormente tomada para com a escultura. Contudo, a pintura permanece perseverante, continua a impor-se e a construir. A sua manifestação não se resume a exercícios exemplificativos da sinestesia ou trasladação de conhecimentos para formas sedutoras ou derivativas, expressa-se nas concretizações absolutas que advêm do processo criativo. Não querendo desvirtuar o significado e o rigor das palavras, o fluxo dos conceitos e interpretações, a pintura tenta recapturar e reproduzir tanto o físico como o inquantificável. É esse o caminho que a desmaterialização da arte percorreu, primeiro trazendo a luz para dentro da tela e, posteriormente, fazendo da luz o seu meio.

*A hora é transparente
vemos, se é visível o pássaro,
a cor do seu canto*

Octavio Paz

¹ "Desde o século XV, desde *quattrocento*, é uma tradição da pintura ocidental tentar que o espectador esqueça, tentar mascarar o facto de a pintura ser posta ou inscrita num certo fragmento de espaço que pode ser uma parede, no caso do fresco, ou um painel de madeira, ou uma tela ou até um pedaço de papel; para fazer o espectador esquecer-se, então, que a pintura assenta nesta espécie de superfície rectangular [Como John Cage apontou, "a superfície faz parte da profundidade." in BURN, Gordon - **Sex & Violence, Death & Silence**. Londres: Faber & Faber, 2009.p.164] e em duas dimensões, e substitui por espaço material onde a pintura fica [O que não precisa de pintura: "Uma outra definição do espaço plástico (por exemplo: 'a instalação' como interferência do espaço de exposição no espaço de composição." in GIL, José - **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.p.90] um espaço representado que nega, de certa maneira, o espaço em que está pintado; e é desta forma que a pintura, desde *quattrocento*, tentou representar as três dimensões ainda que assente num plano de duas dimensões." in FOUCAULT, Michel - **Manet And The Object Of Painting**. Londres: Tate Publishing, 2013.p.29

As coisas visíveis e as invisíveis, e como as discutimos e representamos, são uma constante deste nosso olhar sobre as práticas;² muitos dos nomes mais consagrados das últimas décadas manifestaram um interesse teórico pelo silêncio, pelo vazio e pelo nada, e serão igualmente parte desta importante análise. Embora a pintura tenha sido uma necessidade artística, hoje em dia as obras de James Turrell (1943-) e Olafur Eliasson (1967-) obedecem a uma certa luz artificial, uma expansão do vazio, em que o espaço exhibicional é pensado com uma propensão natural para a artificialidade.³

Ao reflectir a nossa realidade, julgamo-la, atendendo à transposição que a arte abstracta permitiu, desvinculando-se da representação canónica. Os campos em análise partem da contemplação de algo, de uma substância, considerando a nossa força subjectiva que nos permite perceber os objectos e as características que os definem qualitativamente.⁴ A complexidade da temática pode pressupor um caminho de perda e de ruína, pelo que urge uma firmeza de método, de modo a que não nos quedemos apenas na colagem de fragmentos conceptuais. Escrevemos no plural e em conceitos híbridos, implicando-nos o mais objectivamente possível no que lemos, com o intuito de reconsiderar conceitos, categorias e ferramentas com clareza.

O pêndulo da história da arte balançou sempre entre o que se tornou a estética vigente, o normativo, e o movimento de ruptura, de reacção ao gosto generalizado; e a arquitectura interna que modela a pintura sofreu fortes mudanças, por exemplo no que refere a beleza clássica⁵ assente na simetria, harmonia e unidade.⁶ Por um lado, temos as situações-limite a que o homem chega impulsionado pela premissa dos progressos técnicos; por outro, reitera-se o estímulo que há numa transgressão, uma trincheira que tem como consequência a conquista quando a vanguarda vinga e que converte os impedimentos em experiência.

O vazio, a potência do vácuo, fica além do interior/exterior. A arte parte do mundo, dos fenómenos, do que vimos e vemos, e é a criação que se dá no encontro do interior, o invisível, infinito e vertiginoso, com o exterior, o mundo de aparências e palpável.⁷ Este mundo de aparências, cópia das verdadeiras formas é a única maneira de termos conhecimento sobre as coisas visíveis. Contudo, podemos também falar de uma consciência do mundo exterior e de fenómenos de silêncio que sentimos mas são invisíveis.⁸ Este mundo não é criado do vácuo por nós,⁹ mas usa-o como ferramenta

² A criação como acto irracional deseja cumprir uma estética racional.

³ O espaço é "o lugar da obra de arte, mas não é suficiente dizer que é aí que ela se situa, pois que o espaço é tratado segundos as necessidades da obra de arte, por ela é definido, e mesmo criado, se for caso disso." in FOCILLON, Henri - **A Vida das Formas/Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 1988.p.33

⁴ No fundo, "todo o aspecto da arte é uma perspectiva; só um que envolva uma contradição íntima pode, correctamente, ser denominado de 'falso'" in HAUSER, Arnold - **Teorias Da Arte**. Lisboa: Presença, 1998.p.28

⁵ "A beleza é o êxodo do que se objectivava no reino dos fins, a partir deste." in ADORNO, Theodor - **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.p.435 George Santayana descreve a beleza como "uma sensação de prazer objectivado. Essa objectivação faz o sentimento aparecer como uma qualidade da coisa que está a ser experimentada como bela." in ALDRICH, Virgil C. - **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.p.25

⁶ "A unidade é aparência, da mesma maneira que a aparência das obras de arte é constituída pela sua unidade." in ADORNO, Theodor - **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.p.466 Aparência enquanto presença, em vez de sistematização.

⁷ "Heráclito afirma que o ser é uma ficção. (...) O 'mundo das aparências é o único mundo real: o 'mundo-verdade' é um acréscimo da mentira." in NIETZSCHE, Friedrich. **O Crepúsculo Dos Ídolos**. Lisboa: Presença, 1973.p.31

⁸ "Consciência quer dizer apenas a possibilidade da presença a si do presente no presente vivo." DERRIDA, Jacques - **A Voz e o Fenómeno**. Lisboa: Edições 70, 2012.p.14 Em 1895, Gustave Le Bon,

para o interpretar. Por sua vez, o fenómeno de estar consciente põe-nos a existir e valida o que nos rodeia pela reflexão, a nossa capacidade de pensarmos em coisas como elas são e também pensá-las em projecção de acordo com aquilo que não são. No processo artístico tenta-se transformar inquietações pessoais em problemas gerais através de uma experiência particular, sem ambições de resolver tudo por inteiro, mas apenas acrescentar um ângulo inédito.

Por sua vez, a luz não é a junção de partículas, mas uma onda, que conflui e interage entre semelhantes e o meio que as rodeia, com características de partícula. Este movimento das micro-vibrações magnéticas ajuda a captar um sentido da existência para o retrato do indefinido. Sendo não-estática, prerrogativa para o estímulo sensorial visceral, a luz ilumina os fenómenos, os eventos que acontecem na criação e revelação da arte. Criada a partir da extremação do vazio enquanto princípio ou pela iluminação a partir de um interior de uma obra de arte, a fluência desta linguagem, fluidez da luz, bem como a sua flexibilidade, tornam-na limitada e ilimitada por igual. Se, por um lado, a luz enquanto fenómeno binário, ou está ligada ou desligada, por outro, todos os espaços são passíveis de ser iluminados. Nunca existe um limite a partir do qual não possa haver mais luminosidade, porque a luz não é estagnação, é caos. Em sùmula, a luz é uma forma de solucionarmos o problema de tradução da nossa realidade interior com a experiência exterior partilhada.

Partindo de um estado de silêncio e vazio —, observaremos como se desenvolve o fenómeno criativo que culmina no surgimento de objectos de arte. Na génese do objecto artístico há dinâmica de uma matéria exterior que anseia tornar-se interior no processo de cimentação da ideia, o processo de revelação acontece, um encontro de matéria objectiva com aquilo que poderia ser entendido com a alma, representação de interioridade. Por outro lado, precisamos de ver para pensar — protagonizado pelo carácter revelatório da arte. Pense-se então o fenómeno enquanto processo revelatório, de se mostrar a si próprio. Mas ele também é semelhança, "algo que parece mas 'na verdade' não é,"¹⁰ ou seja a aparência de algo. Semelhante a algo natural ou forma de uma repetição.

*Inumerável; e isso que cede ou preenche
Todo o espaço, o ar ambiente em larga escala interligados
A abraçar ao redor esta Terra florida;*

John Milton

Em sociedade, o artista acompanha a passada na história, e é com humildade que procuramos capturar o movimento para a posterioridade, o movimento e as suas repetições, neste ano zero contínuo que a arte contemporânea perdura, subsistindo-se, e que requer um pensamento científico, mas relativo, como tudo na arte, ainda que, enquanto ramo do conhecimento, ela não requeira o método experimental. A temática e

no livro '*Psicologia Das Multidões*', escreveu: "o presente é um período de transição e de anarquia." Mas serão todos os presentes assim?

⁹ Vácuo "favorece a interacção, e ainda a transmutação, entre o céu e a terra, e assim, entre espaço e tempo." in CHENG, François - **Vacío y Plenitud**. Madrid: Biblioteca de Ensayo - Ediciones Siruela, 2008.p.98 "Se há uma explicação psicológica universalmente válida para o impulso criador de obras de arte, não poderá começar a partir de outra coisa a não ser esta tentativa de recuperar zonas perdidas ou esquecidas da vida consciente." in HAUSER, Arnold - **Teorias Da Arte**. Lisboa: Presença, 1998.p.102

¹⁰ HEIDEGGER, Martin - **Being And Time**. Nova Iorque: Harper, 2008.p.51

portabilidade do tema da presença na arte, da defesa do artificial e sua sublimação para a luz, das representações do ser no vazio, advém de considerarmos o existencialismo num mundo pós-pós-modernista.

Perceber o conteúdo e o que a arte 'diz' já não assume a mesma importância, a audiência foca-se no que acontece, em algo acontecer, a obra acontecer em verdade. A finalidade da arte está em si mesma, perde cada vez mais um referente externo objectivo. Ao longo do tempo, as alterações na arte foram tendo a ver com aquilo que ela passava a englobar, por acumulação e por inovação. Para quê replicar a luz num quadro quando se pode exhibir uma fonte de luz em si mesma?

*A arte sublimou-se,
a imaginação afirmou-se,
a paz governa as nações.*

William Blake

Englobado no mundo natural e para lá dele, a arte contemporânea é também um absoluto. Pode-se entender o absoluto e em permanência, em qualquer circunstância e sobre variada matéria. Este consiste numa origem, o ponto a partir do qual uma coisa é como é, isento de excepção e restrições, ainda que não possamos considerar o absoluto como limite, pois a nossa individualidade existe nas diferenças para uma totalidade — o absoluto é a raiz da natureza do nosso mundo, revelado pela arte. Ele transcende o inalcançável a que a vida diária se reduz, mas atinge uma dimensão maior na arte, na exploração do vazio estético. O concreto, tal como o absoluto e a verdade, são propósitos finais de valor da arte, massa sólida que congrega em si as aspirações e o propósito da criação, e este processo tem como culminar o homem exceder-se nesta criação; mas o ser humano prolonga a sua existência nas obras artísticas que desenvolve. Portanto, por sua vez, o sublime pode ser considerado como o tradicional absoluto, ou seja, em oposição à natureza. Mas mesmo a arte mais sublime, no que de mais concreto existe nela, tem raiz no mundo, na natureza. Já no século XVIII, nomeadamente as considerações de Edmund Burke (*'Uma Investigação Filosófica Sobre A Origem Das Nossas Ideias Do Sublime E Do Belo'* [1757]) e de Immanuel Kant (*'Observações acerca do Sentimento do Belo e do Sublime'* [1764] e também em *'Crítica Do Julgamento'* argumenta sobre a beleza, prazer e gosto.), como podemos ver pelos respectivos títulos dos seus tratados, a relação do sublime sempre se fez em diálogo com o conceito de belo e com o sentido de fruição prazerosa estética. O belo é de empatia mais fácil e agradável porque é mais confortável; enquanto o sublime nos provoca constrangimento e demanda uma reflexão e mesmo recolhimento do espectador-público.

O sublime é visto como algo sem-limite, visão do irrepresentável, um objecto sem forma, algo a que se alude, daí que seja admirado à distância, porque transporta uma força difícil de aceder e que, pela sua falta de forma, não pode ter uma tradução visual directa. Ainda que pousado no devido pedestal para ser admirado, existe num plano superior ao humano, passível de ser visto mas não tocado, experienciado mas não apreendido. Numa lógica de similitude e figuração, necessárias para a génese e estrutura do momento sublime, vemos que é este contraste entre a aridez da natureza e o intocável do sublime. É então na produção artística contemporânea que se torna a captar

esta presumível componente negativa, que aqui entendemos como um significado para o nada, um sinónimo do vazio estético que nos rodeia, antes de passar por luz.

A estética do sublime é usada hoje retrospectivamente, pois ocorreu uma 'des-sublimização' do ideal artístico. Ele pode aparecer sob a simplicidade mais extrema, a maior pobreza de meios e enquadramento, eclodir no grande silêncio, ou do caos mais intenso. O sublime impõe-nos um limite àquilo que conseguimos representar, muito aquém do infinito e do vazio absoluto, mas dentro das possibilidades da nossa criação enquanto espécie. Afirmamos, pois, que há uma profusão de modelos que prefiguram a definição de *vários* sublimes, pois este, no seu entendimento, é a incapacidade de apresentarmos um objecto equiparável a um conceito, difícil de conter na representação. No fundo, o sublime queda limitado por uma linguagem visual idílica e supranatural que o expresse, daí a sua utilidade para a textura estética da luz, sobre a qual reflectiremos.

*A luz irrompe onde nenhum sol brilha;
Onde não se agita qualquer mar,
as águas do coração impelem as suas marés*

Dylan Thomas

Todas as questões que a arte contemporânea pode levantar encontram múltiplas respostas na sua história, a arte é *utilitas*. Mas a grandiosidade desta asserção é manifestada pelo tipo de reflexão aduzida que proporciona, de aprendizagem com todo o legado artístico e crítico da humanidade. Existe uma arte acumulada e uma arte difundida, dando as duas em conjunto origem a um sistema. E a busca de uma unificação do sistema de arte contemporânea contra a fragmentação está activa, tanto que não há *ismo* ou técnica que prevaleça e domine sobre outros na actualidade.

Um dos motivos para a prática artística caminhar em direcção à imaterialidade é puramente prática. Nunca existiram tantos artistas a trabalhar em simultâneo como actualmente, embora o preço elevado das rendas de estúdios nas grandes cidades onde se situam as escolas de belas-artes e academias. É mais fácil e barato instalar néones¹¹ do que esculpir um pedaço de mármore. E mais fácil pintar um quadrado branco na parede de uma galeria do que pintar uma cena de batalha numa tela com cinco metros de comprimento. Numa análise depurativa, verificamos que não existe nada que seja excluído da arte. Não se trata de reduzir a medições matemáticas aquilo que à sensibilidade concerne, esta expansão das fronteiras da arte só podia culminar na sua desmaterialização, ignorando tanto a verdade como a representação que ao longo de séculos propulsionaram o ímpeto artístico.

A expansão não é num espaço indeterminado, dissolve-se. A perda da materialidade em contramovimento em relação à preponderância da arte, a abdicação do material, surge primeiro nos terrenos onde a arte era produzida, – como os *ateliers* e academias, nos campos da pintura e escultura, e estúdios, no caso da fotografia, pois que esta passa a

¹¹ A ideia de palavra néon remete para 'escrever com luz'. Os néones são passíveis de múltiplas explorações, dos quadros imbutidos de néon como a obra de Mary Weatherford (1963-) à simplicidade do círculo de '*Neon Constellation*' de Niall MacDonald (1980-), das luzes ténues da prática de James Clar (1979-) ao jogo alternado de violência precedida de silêncio e o movimento inverso que Bruce Nauman (1941-) relaciona em '*Violins Violence Silence*' (1981) e que Jason Rhoades (1965-2006) maximiza em infinitas ligações de palavras que as suas instalações oferecem.

ser considerada arte – e onde era exibida, como espaços religiosos, casas régias, residências aristocráticas ou museus, para passar, com o espírito 'avant-garde' para experiências em galerias vazias.¹² Daí, conquistou todo o espaço museológico e criou uma sinergia entre espaço e obra vazia mas com conteúdo e referências que hoje encontramos.

Na reapropriação de características caóticas por parte da arte feita no nosso século, podemos ver que se a arte nasce do caos também o converte em forma. Ora esse ordenamento criterial é pouco prático numa era de emaranhamento intelectual, onde estruturalmente — na composição e articulação — observamos uma subjectividade absoluta de consequências imprevisíveis. Possivelmente, e num processo crucial para o nosso desenvolvimento, estamos a assistir à arte a desfazer-se dessa forma, em direcção a uma luz intangível, processo iniciado pelo conceptualismo. Uma indefinição das formas de onde fica o sentimento que estabelece a imagem de algo na nossa ideia, no nosso inconsciente, estando esse algo para lá do visível e dos objectos percepcionáveis, dos esquemas das formas e suas funções, que constituem o mundo.

Não alimentamos hoje falsas expectativas acerca da abstracção dos artistas do mundo real, sabemo-los imbuídos no quotidiano como qualquer outra pessoa. No entanto, apesar de não distanciados da vida, esperamos que a compreensão destes, através da análise da sua obra, possa fornecer à humanidade que visita espaços expositivos uma outra dimensão que não existe no dia-a-dia. A distância ou a proximidade com a arte ajuda-nos a compreender o mundo, contribuindo nós para o entendimento do fenómeno artístico. Ao mostrar o real, despojamos o objecto da sua componente especulativa,¹³ não podemos voltar a torná-lo abstracto. Todavia, o mundo revela-se na arte suspensa em parêntesis, acima do real.

A heterogeneidade dos exemplos de arte conceptual é reveladora de uma intensidade da razão, cria uma conjuntura conceptual coerente que dá importância às buscas irracionais pelo impossível, ou seja, do possível para lá das possibilidades lógicas. Pode-se pensar que, pela ideia, o conteúdo da arte está ligado à sua forma, o invólucro para a ideia. A obra de arte é a união da ideia e forma, e a arte conceptual não tem o seu devido valor na experiência estética, pois o seu momento revelatório por vezes não tem concretização material. Isto não torna necessário abandonar a existência física do objecto de arte nem retira validade à arte conceptual enquanto arte. É o exercício cognitivo que tem valor. Mas quando a imaterialidade faz com que a ideia seja apresentada apenas por luz, chegámos a um pódio da contemporaneidade que estava anteriormente inacessível.

A escuridão não nos traz descontentamento. (...).

*Se a luz é pouca então a luz é pouca;
nós submergimo-nos na escuridão e aí descobrimos a sua beleza particular.*

Junichiro Tanizaki

A nossa era é de luz. A Ciência trouxe-nos inúmeras utilidades imprescindíveis desde a sua utilização pública ao interior das casas. A luz prolonga o espaço físico em que se insere, mas também a dimensão espiritual de quem lá está, exibindo uma arte suspensa,

¹² A desolação destes espaços não deve ser desassociada do regresso da caoticidade à tela com a promoção do abstraccionismo pós-guerra.

¹³ Para Diderot, a "arte é uma transposição do real." in BAYER, Raymond - **História Da Estética**. Lisboa: Estampa, 1995.p.164

não apoiada em nada. A intensificação de ser aqui e agora da arte, a sua força presencial, mesmo em ausência física, ocorre. De igual modo, é nosso dever e interesse, enquanto espécie, de o dotar de uma sensibilidade para a carga da presença e da ausência.¹⁴

Dado que a auto-celebração da forma humana já não é o foco fulcral da arte, o infinito não é circunscrito a um quadro. Nesta evolução, recorde-se o episódio narrado no Génesis 1:3 do Velho Testamento hebraico, em que '*dixitque Deus fiat lux et facta est lux*' — Deus disse para se fazer luz e fez-se luz.¹⁵ As mudanças em torno da arte e no seu íntimo em busca de autenticidade fizeram-se pela superação da sua materialidade e pelos contornos que a luz deixa por definir, porquanto a luz ajuda a explicar a diferença entre *estar dentro* de uma imagem e *estar dentro* de um espaço.

A distinção que faz cada cor brilhar, onde o elemento interior e o exterior perdem os contornos e se unem pelas semelhanças que o uniformizam, faz parte de uma travessia onde as linhas de contorno são suprimidas até desaparecerem na luz. A destruição criativa, a desfiguração de ideais para os reconfigurarmos no vazio, e os fazer falar a partir do seu silêncio manifesta-se na profundidade que se ganha com o uso da luz, luz esta que se separou da escuridão e cujo intervalo¹⁶ é precisamente, a fissura que distingue a luz da escuridão, o espaço vazio onde é criada a arte e os processos que levam à libertação do material.

A arte com luz parece-se com as primeiras formas que imaginamos, de limites nebulosos,¹⁷ e parece-se com aquilo que esquecemos, o vazio que nos preencheu antes de sabermos que era vazio que nos rodeava. A forma e o conteúdo culminaram numa harmonia na arte Grega clássica e desde aí que se vem a caminhar uma estrada que tem fim na abstracção pura, na dispensa dos meios físicos e correspondente materialidade. Em '*Le Condenseur Du Noir*' (2003), estrutura de acrílico turvo de 2 metros cúbicos, Laurent Saksik contrapõe um vidro translúcido sobre a imagem que se apresenta frontalmente num presente desfocado, iludindo-nos a visão de um corpo, sobreposto a um quadrado preto monocromático. O cubo é fosco e tem réplica no quadro a preto que absorve a sua luz, tanto condensa como vaporiza, em permanente alteração de estados. Onde o cubo frágil de '*One Ton Prop (House Of Cards)*' (1969) de Richard Serra (1938-) cede nas aberturas, o '*Cubo de Condensação*' (1963) de Hans Haacke (1936-), esse objecto vivo e natural, em movimentos de velocidade lenta, reflecte alterações no espaço e da condição da obra (e da galeria) enquanto espaços físicos. Constituído por cubos de plexiglas com água, alojam uma reacção física artística, pois pelas condições de temperatura, luz e ar, dá-se a condensação das gotículas num processo natural que pode ser vivo e infinito na sua repetição, reagindo flexivelmente a diferentes espaços, em paralelo com a instalação '*Greenhouse*' (2007) de Charles Gaines (1944-), que faz uma actualização em tempo real da nuvem de poluição numa zona de Los Angeles através da expressão visual da luz computadorizada.

¹⁴ “Não será a arte a *presença de uma realidade ausente*?” in LOURENÇO, Eduardo - **Da Pintura**. Lisboa: Gradiva, 2017.p.51

¹⁵ No 'Livro do Apocalipse' do Novo Testamento, a sequência das sete trombetas do Apocalipse descreve como o quarto anjo faz com que ao soar da sua trombeta se abate uma escuridão sobre a terra, e ao sétimo, o soar final, há uma explosão de luz e trovões. Depois das pragas que os precedentes anjos anunciaram, o momento final é de luz.

¹⁶ Os intervalos surgem entre duas fronteiras e permitem-nos articular as margens.

¹⁷ “A definição psicológica da forma, segundo a qual um todo é mais do que as suas partes, não basta para descrever o ‘Mais’. Com efeito, o ‘Mais’ não é apenas a coerência, mas um outro, por ele mediatizado e, apesar de tudo, dela distinto.” in ADORNO, Theodor - **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.p.126

Vivemos uma era conclusiva que não é mais do que a realização do processo de evaporação da matéria física, as partículas nebulosas a ocuparem a atmosfera;¹⁸ a dissolução dos referentes, num primeiro momento, existentes, e de seguida, a representação dos conceitos não-físicos que ocuparam a arte. É a diferença entre material e matéria, uma de presença, a outra de essência, a luz como textura da matéria. A translucidez nebulosa¹⁹ passa a tomar conta dos cubos que antes eram sólidos e permite a audiência fazer parte do seu interior. Observe-se como '*L'Expédition Scintillante, Act 1: Untitled (Weather Score)*' (2002) por Pierre Huyghe incorpora o espaço do cubo branco e afecta-o com chuva e nevoeiro, e '*Blind Light*' (2007) de Antony Gormley (1950-) consiste numa sala húmida onde caiu uma nuvem de vapor de água e luz, dando-se a formação de um cubo de condensação.

A luz funciona como uma metáfora sempre, que apenas nos permite ver algo que de outro modo não conseguimos ver. '*Yellow Fog*' (2008) de Olafur Eliasson é uma solução para dar espessura à luz, de ligação da natureza ao mundo humano e Jeppe Hein (1974-) em '*Smoking Bench*' (2002) tenta referenciar um processo de invisibilidade e desaparecimento gradual, com um banco de onde emana uma cortina de nevoeiro²⁰ que envolve gradualmente o visitante, de frente para um espelho²¹ para que este possa presenciar o próprio desaparecimento, tornando-o testemunha e objecto de arte ao mesmo tempo. Fujiko Nakaya (1933-) foca-se no nevoeiro em quase todas as suas manifestações artísticas, como '*Foggy Wake In A Desert: An Escosphere*' (1976), em que o jardim de esculturas da Galeria Nacional da Austrália é inundado por uma neblina artificial gerada pela alteração física da pressão da água. A visibilidade do conteúdo²² retrai-se na escala de importância pois não tem algo com que contrastar, existe e especificamente aqui, brilha por si própria. Este ideal de uma forma etérea, bela, intocável numa vasta mancha homogénea de forma liberta a cor e a linha da superfície plana em que esteve contida.

¹⁸ "'Atmosfera' significa nas obras de arte a mescla turva do seu efeito e da sua composição enquanto algo que ultrapassava os seus momentos particulares. Sob a aparência do sublime, ela restitui as obras de arte à empiria." in ADORNO, Theodor - **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.p.416

¹⁹ Uma lógica nebulosa. in KOSKO, Bart - **Pensamiento Borroso – La Nueva Ciencia de la Lógica Borrosa**. Barcelona: Crítica, 1995

²⁰ Oscar Wilde disse que não havia nevoeiro em Londres antes de Whistler o pintar. Também ele não fora objecto artístico em nome próprio até aqui. Registe-se o diálogo Socrático de '*The Decay Of Lying*' entre Cyril e Viviano:

Cyril – A Natureza acompanha o pintor paisagista, e, segundo ele, dispõe os seus efeitos?

Viviano – Certamente! A quem pois, salvo os Impressionistas, devemos essas admiráveis brumas cinzentas que caem docemente nas nossas ruas (...)? As coisas só existem porque *nós* as vemos; e *aquilo* que vemos, *como* vemos, depende das Artes que influem sobre nós. (...) Presentemente, a gente vê o nevoeiro, não porque ele exista, mas porque os poetas e pintores ensinaram o encanto misterioso dos seus efeitos." in WILDE, Oscar - **The Decay Of Living**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.p.51

²¹ Nos espelhos, há sempre uma cor ténue que existe como uma cortina de fumo e que, ao invés de nos devolver a realidade de uma perspectiva que habitualmente não vemos (o que, supostamente seria a função de um espelho), nos dificulta e turva a visão. Estas sombras são um vazio, não nos dizem nada e desvirtuam-nos das questões, confundem-nos o raciocínio. O artista é o espelho, entre *o que é visto* e *quem vê*. Espelho e reflexo são *obsessões* temáticas muito frequentemente em Jasper Johns, Picasso, Matisse, Velásquez ou Gerhard Richter.

²² Segundo De Kooning: "Conteúdo é um vislumbre de algo, um encontro, compreende, como um '*flash*'." in BURN, Gordon - **Sex & Violence, Death & Silence**. Londres: Faber & Faber, 2009.p.158

É pela virtude da sua 'estranheza' que percebemos que vários exemplos de arte só podem ser do nosso tempo. Temos hoje conhecimento de que pensar a contemporaneidade em termos absolutos de real e irreal, verdadeiro ou falso, já não tem validade. A lógica da névoa, que abraça as irregularidades e as áreas indefinidas do mundo real tem de ser aplicada em prol de uma aproximação ao conhecimento, ao invés da exactidão, que neste caso é desadequada e não nos leva a um real domínio da arte, pois a arte ignora esta exactidão na sua mensagem e manifestação. Na mesma senda, o 'estado gasoso' a que Yves Michaud aludia, retratava uma arte em que a recepção ainda que fugaz do espectador tinha mais importância do que a eternidade física do objecto de arte. Sobre essa permanência física, há que dizer que ao olhar leigo sobre a obra de arte, este percebe um objecto intemporal.

Olhando para a macro-expansão desta ideia, recorra-se à escala e grandeza de *'The Weather Project'* (2003), em que, inspirado pela obsessão Britânica pelo tempo, Olafur Eliasson criou um sol artificial dentro de um museu (na sequência de outras instalações de grande escala)²³ faz a audiência acreditar no infinito da sua fonte de luz, neste caso, a luz amarela reflectida nas paredes e expandida para toda a nave central da Tate Modern, envolta numa neblina artificial e um tecto espelhado.²⁴ O projecto, pensado especificamente para o local e as especificidades deste, para intensificar o prazer da contemplação, é uma instalação no vazio. Por um lado, promove a dessacralização da obra de arte, pois o espaço que rodeia a audiência é tão enorme que, ao invés da reverência reservada para a contemplação artística, elas têm espaço para falar; mas por outro, pega numa aura perdida de parte da grande arte e maximiza-a, produzindo-a. A evocação do sublime na arte é completada precisamente pelo papel da audiência, abatida perante a luz, descaracterizada pela luminosidade do foco artificial, mas ao mesmo tempo em comunhão perante um fenómeno natural, para lá da experiência produtiva humana, numa experimentação tangível. É a arte enquanto construção a partir do vazio a elaborar-se a partir da contagem do estado zero, com a possibilidade de ir em movimento para algo positivo, em abstracção ou no materialismo mais óbvio.

A luz pode também ser representada em ausência, na grande escala da instalação *'land art'* de Walter de Maria na zona desértica do estado do Novo México intitulada *'Lightning Field'*, que, após dez anos de preparação, foi exibida em 1977.²⁵ A paisagem surge em isolamento e de todos os lados. É um desafio à energia natural e à força da natureza com a incerteza do resultado, ou a necessidade da obra precisar do fenómeno natural para se realizar. Os quatrocentos postes equidistantes ocupam mais de um quilómetro quadrado que pode ser percorrido pelos visitantes, pois sendo a peça feita para ser experienciada em solidão e ao longo do tempo, só com a reserva de uma noite é que é possível visitar o planalto onde se insere. Apesar de a expectativa dos postes em harmonia com o título da obra fazer expectar uma queda constante de trovões, a zona não é propícia a tal, privilegiando-se o momento em que o sol aparece e desaparece, movimentando consigo a luz do dia no metal dos postes. Quando troveja, o refúgio torna-se um local exposto à força natural, fenómeno provocado pelos pára-raios. O efeito visual, artístico, fica à espera da afectação da natureza, jogo de expectativa pela

²³ A arte já não está no chão e em paredes apenas. Ela levita e chega às pessoas em ecrãs.

²⁴ A *'Turbine Hall'* de Londres é o maior teste para um artista vivo. Sentada no coração da Tate Modern, o espaço tem 500 pés de comprimento por 75 de largura e uns espectaculares cinco andares de altitude. (...) Os artistas precisam de grande inteligência e ambição para dar sentido a um vazio deste tamanho." in THORNTON, Sarah. **33 Artists in 3 Acts** Londres: Granta, 2015.p.23

²⁵ A obra foi um pedido da DIA Art Foundation, que a mantém.

aparição transcendente do raio de luz que, ao contactar com a obra de arte, disseminar-se-á.

*Na sua chama mortal, a luz envolve-te.
Absorta, um enlutado pálido, permanecendo assim
contra as antigas hélices do crepúsculo
que giram em teu redor*

Pablo Neruda

Impressões e sentimentos estão, nas artes, ligados à percepção dos objectos físicos e aos seus actos criativos voluntários de tradução destas linguagens. Acerca de reacções subjectivas e análises podemos inferir algo sabendo quem as profere, mas também cruzando a opinião com a construção diante dos nossos olhos. As representações materiais²⁶ de um conceito não devem o entendimento da sua forma final ao quadro ou instalação que se nos apresenta, mas sim à imagem imaterial da experiência artística e da experiência estética, ou seja, aquilo que faz com que através da manipulação do artista, se perceba num bloco de cimento que o fenómeno artístico que observamos possa ser o espaço vazio no centro desse bloco,²⁷ e não apenas o bloco como forma modelada.

O céu acima de nós reflecte em demasia a luz artificial que produzimos e cada vez mais se vê menos o Universo. A luz é eleita em representação, suporte afectado da criação humana e um intangível que não podemos controlar por inteiro nem entregar ao mundo natural, num balanço de iluminação interior em contraposição ao esvaziamento societal. As obras de luz, com luz, vão da escala mais mínima até aos ambientes totais, num processo que parece ter pouco em comum nas suas diferentes partes, mas que vemos ser a representação do vazio pela luz.

Estes fenómenos, sejam artísticos, sejam de linguagem, ocorrem nas profundezas do visível, uma acção de força. No que é invisível,²⁸ reside a indiferença do vazio e do silêncio para com a humanidade. E para reforçar a questão, enquanto fenómenos eles são unos, existem na mesma plataforma que o pensamento existe, que as ideias existem, mas só nós, humanidade, nos acomodamos ou ficamos desconcertados por eles. A

²⁶ O vazio, físico, é um hiper-objecto. Não se luta contra ele, tal como não se luta contra o mar. Dão-nos o mar e nós tentamos lidar com ele. Para um vazio físico, societal, podemos contrapor um vazio que tem substância corporal ou espiritual.

²⁷ "Em parte alguma uma unidade, um centro, um ponto em volta do qual a roda gire." in HESSE, Hermann. **Viagem ao Oriente**. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2011

²⁸ Para defender o invisível, já Platão dizia que a escrita era uma espécie de alienação. Escrever pode ser uma espécie de esquecimento. Na medida em que lemos e formamos o nosso conhecimento, encorpamo-lo, e escrevemos não quando temos memorizado o que lemos, mas quando já nos esquecemos da características (ou até da proveniência) das ideias que lemos, e podemos então ser autores. Daí que a escrita possa estar mais ligada à falta de memória do que propriamente a um exercício de recordação, e que na exteriorização da própria escrita, nos embrenhemos no discurso e nos distanciamos do que está em papel. Ainda assim, convém não esquecer que a fala precede sempre a escrita. Como diz Paul Ricoeur "o mundo é um conjunto de referências desvendadas por todo o tipo de texto descritivo ou poético que li compreendi e amei." in RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1996.p.49 Há ainda o exemplo mítico de Toth, o Deus Egípcio que visitou o rei de Tebas na sua cidade e que afirmava que o conhecimento dos caracteres escritos tornaria os egípcios mais sábios e capazes de preservar a memória das coisas. O rei de Tebas retorquiu que isso tornaria os Egípcios mais esquecidos pois depositaram a sua confiança em marcas externas em vez de confiarem em si mesmos.

imagem que cada um tem presente de uma experiência visual é diferente entre cada observador,²⁹ é pessoal, que é, por conseguinte díspar da imagem em si. Esta subjectividade na análise crítica da arte demonstra que não se trata de uma compreensão ou conhecimento total do objecto, mas sim o adequado. A percepção da experiência estética é sempre feita pela audiência e não pelo artista, pois este apenas faz uma análise objectiva.

Uma luz incompreensível invade por inteiro o círculo da terra.

J. S. Bach – *Cantata BWV 125*

A unidade é a do agora e do espaço total que nos rodeia. A luz supera a nossa escala humana e é a melhor forma de representar o infinito de que dispomos e cuja cauda percebemos. Tomando como útil o conceito simples mas infinito na sua representação, a luz natural, tal como o silêncio, são medidas inclassificáveis no seu absoluto. Um absoluto condizente com a claridade relativa usada pela arte.

Ao concluir estas reflexões, a luz remete-nos, inevitavelmente, para a aura que o envolve e eleva. A aura — intocável, incontável e invisível. A aura sofreu uma mutação, sublimou-se, ao passar da sua representação física, da tinta dourada, para uma aura etérea, mais em contacto com uma atmosfera do que com o conceito de representação física. O objecto artístico pode então ser indefinido em vez de se cingir a uma tela, mas a experiência deste pode ser replicada em diferido *ad infinitum*, até ao infinito, como se tivesse manifestação ilimitada, como verificámos nas características de uma arte que tem algo de ilusório, mas muito de luz. A sua representação através do vazio, do transparente, mantém o objecto estético como uma ordem sob a materialidade, de modo a ser percebida, que assenta na ideia da arte com luminosidade.

Artista relevante na problemática da percepção, James Turrell (1943-) cria espaços que estimulam a audiência convidada a circular, a questionar o seu campo de visão e o espaço que ocupa no cerne deste, pelo profundo respeito ao objecto de arte em si, inovando o seu meio em sublimação, mas igualmente estabelecendo uma clara fronteira, pois as suas instalações não são representativas da história da arte em si, mas da história do mundo,³⁰ instalações que promovem uma manifestação da aura.

Há, contudo, uma evolução mais complexa³¹ que sintetiza e faz uma ponte de vários séculos de evolução abstracta, ligando volume, luz e cor num envelope imaterial, que é o espaço aberto, com a cor como superfície e o volume tornando-se profundidade. Ao contrário da fotografia e da escultura, que pretendiam parar o tempo e registar um momento, com estas instalações, o tempo pára, suspende-se o movimento no infinito que concebemos e não apenas momentaneamente como numa *performance* estática. Sente-se a tensão do acto genuíno, o poder fundamental que a audiência testemunha. Para Turrell, o sol, luz do Universo, é o ponto central da obra, sendo que nas

²⁹ "A imagem errada confunde, a imagem certa ajuda." in WITTGENSTEIN, Ludwig - **Anotações Sobre As Cores**. Lisboa: Edições 70, 2018.p.69

³⁰ E por a sua fonte ser de luz, em homenagem ao curso frágil do desenvolvimento da vida no planeta.

³¹ John Ruskin divide a arte em seis passos: "1) linha (escolas primitivas); 2) linha e luz (cerâmica Grega); 3) linha e cor (vitrais góticos); 4) volume e luz (Leonardo e a sua escola); 5) volume e cor (Giorgione e a sua escola); 6) volume, luz e cor (Ticiano e a sua escola)." in VENTURI, Lionello - **História Da Crítica De Arte**. Lisboa: Edições 70, 2013.p.188 Por sua vez, para os Romanos, havia artes servis e artes liberais. As primeiras incluíam a pintura e a escultura, as segundas a retórica, a aritmética e a música.

elaborações em torno das suas representações pode abdicar de uma narrativa. Uma obra do primeiro período, como *'Afrum-Proto,'* (1966) cria, no canto das salas, uma tridimensionalidade ilusória que faz parecer um cubo branco³² quando se trata apenas de luz. A pureza e precisão da luz branca atraem a audiência, com o foco a partir de um ponto isolado numa sala.

Esta ideia viria a ser expandida para salas inteiras, ambientes imersivos, e, mais tarde, para edifícios inteiros, como museus ou a casa *'House Of Light'* (2000) no parque *'Etchigo-Sumari'* no Japão, que, em vez de ser um espaço interior, se trata de uma casa completa, inclusivamente experienciada do exterior, onde, para além da luz, a abertura natural no quarto principal é uma forma para enquadrar a luz natural do céu, de forma a ser vista a partir do interior, um clarão instável quando visto na totalidade.³³ Sobre esta dualidade interior-exterior, observe-se *'Meeting'*, (1986) que foi um dos primeiros *'Skyspaces'* de Turrell, onde as paredes brancas do museu contrastavam pela abertura de um vazio no tecto que se abria para o céu. A contemplação da audiência, sentada no quadrado da sala, era potenciada pela variação da luz artificial criada a partir do interior e que, dada a sua semelhança com as cores do pôr-do-sol, reflectia artificialmente o fenómeno natural que ocorria no exterior, como que acompanhando num ambiente controlado. Tal como *'Unseen Blue'* (2002), a sala fica inundada de uma cor que se vai alterando, em correlação com a luz natural superior, a diferença entre uma luz que vem de um ecrã definido e uma luminosidade provinda da profundidade do espaço. Esta sinergia de repetição da mesma partícula de luz, onde, nas séries, vão sendo incluídas variações, glorifica o espaço sem substância corporal, cujos limites são estabelecidos pela luz, modelada pela sua intensidade. A obra é uma demonstração de enorme sensibilidade e de balanço estético num espaço de representação aumentado.

A vivacidade de uma construção completa, como o Museu SAN,³⁴ permite que façamos uma introspecção sobre o que significa criar e criar artisticamente. Existe ali, um edifício dedicado a Turrell com cinco obras permanentes, em que *'Ganzfeld'* através de uma pintura de luz apaga a profundidade da sala, *'Wedgework'* cria a ilusão de definir planos na parede, enquanto nas demais existe uma abertura vazia de onde emana uma luz que inunda o ambiente. Esta é uma caixa com uma parede distendida para deixar as cores transluzentes permearem a atmosfera, com os cantos eliminados e o espaço como que revirando-se de um interior.³⁵ A percepção que temos destes espaços é diferente do tamanho real das salas e tenta tornar a profundidade invisível, sem limites, “não se trata apenas de falarmos de espaço e luz, mas desfazer espaço e luz, que estão *lá*, falam connosco.”³⁶ Turrell é criação viva, na medida em que a sua obra é pulsante e não pode

³² Estabelecido inicialmente por Brian O'Doherty. É como Anne-Jean-Marie-René Savary (1774-1833) general de Napoleão, escrevia nas Cartas do Egipto (*Lettres Sur L'Égypte*) a partir deste país: para apreciar a magnitude das pirâmides não podemos estar nem muito perto nem afastados, perdendo os detalhes das pedras individuais ou não percebendo a real dimensão das construções. Também o cubo branco nos livra do acessório e nos põe no centro do fenómenos. Brunelleschi, ciente da tridimensionalidade das suas obras arquitectónicas, com um ponto central num quadro pôs os objectos em relação a esse ponto, uma cena em perspectiva. Este ponto zero ao centro, leva o olhar para o infinito e contém em si todas as possibilidades, incluindo a de representar com realismo uma cena.

³³ O mundo é inconcebível sem luz, dito por Heráclito, por Einstein e confirmado por todos os seres vivos, mas subsistem espaços sem luz, pois sem um espaço, não existe luz.

³⁴ Situado na Coreia do Sul, dedicado ao Espaço, Arte e Natureza como a sigla Inglesa sugere.

³⁵ A atmosfera é uma só cor, incerta, de natureza experimental.

³⁶ Merleau-Ponty, Maurice *'Eye and Mind'* em TANKE, Joseph J. e MCQUILLAN, Colin - **The Bloomsbury Anthology Of Aesthetics**. Londres: Continuum, 2012.p.458

ser encaixotada. É Turrell que reduz esta matéria, a massa,³⁷ deixando apenas a luz aural, o sublime intocável, imaterial.

Ao modelar a nossa experiência perceptiva pelo contacto com um ambiente que nos rodeia por todos os lados, tornamo-nos parte do artefacto que representa os vazios da história de que não temos história. Através da manipulação sensível do espaço sabemos que pode estar a representar algo que nunca teve materialização física. Daí a importância do imaterial ponto de partida e chegada do objectivo representativo da arte, que começa a criar no vazio imaginativo³⁸ e chega a representar um vazio emotivo. À luz desta leitura de emoções, a teorização filosófica só se torna útil se tiver aplicação física e conceptual na arte. A estrada visível e invisível da filosofia, a mesma e infinita, acaba no vazio, no zero circular. Procurando interferir com outras práticas, esta função de elo intermediário serve o propósito de ambas e conflui numa arte plena, que pode ser despojada de pigmentos mas cravejada de conceitos e referências. Tomando por empréstimo a aura da luz, Turrell eleva a envolvimento a um ambiente transcendente, e sendo que a luz é efémera e eterna, a sua manutenção dependente da audiência. A homogeneidade e possibilidade de réplica em qualquer ponto, bem como a sua transparência política fazem-na num ideal para a contemporaneidade.

Bibliografia

ADORNO, Theodor - **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013

AGAMBEN, Giorgio - **O Aberto**. Lisboa: Edições 70, 2015

ALDRICH, Virgil C. - **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969

BACHELARD, Gaston - **The Poetics of Space**. Londres: Penguin Classics, 2014

BAUDELAIRE, Charles - **The Painter Of Modern Life And Other Essays**. Londres: Phaidon, 2010

BAUDRILLARD, Jean - **The Conspiracy Of Art: Manifestos, Interviews, Essays**. Nova Iorque: Semiotext(e), 2005

BAUMAN, Zygmunt - **Liquid Modernity**. Oxford: Polity Press, 2000

BAYER, Raymond - **História Da Estética**. Lisboa: Estampa, 1995

BERNSTEIN, J.M. - **The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida to Adorno**. Cambridge: Polity Press, 1992

³⁷ Sobre o peso desta massa, pense-se que "qualquer que seja a proporção da massa esculpida, e quer se trate de uma escultura inserida num fundo ou trabalhada a três dimensões, a característica da escultura é, apesar de tudo, a forma cheia. (...) não é um invólucro. Tem peso, e pesa com toda a sua densidade." in FOCILLON, Henri - **A Vida das Formas/Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 1988.p.41

³⁸ "A imaginação é sempre mais eficaz que o real, porque lhe dá a emoção pura que ele não tem." in FERREIRA, Vergílio – **Pensar**. Lisboa: Quetzal, 2013.p.63 Podemos considerar a imaginação como oposta ao pensamento, matéria em movimento.

BURKE, Edmund - **A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And The Beautiful**. Londres: Routledge, 1958

BURN, Gordon - **Sex & Violence, Death & Silence**. Londres: Faber & Faber, 2009

CHENG, François - **Vacío y Plenitud**. Madrid: Biblioteca de Ensayo - Ediciones Siruela, 2008

CLAIR, Jean - **Éloge Du Visible**. Paris: Gallimard, 1996

DANTO, Arthur C. - **The Abuse Of Beauty: Aesthetics And The Concept Of Art**. Chicago: Open Court, 2003

DERRIDA, Jacques - **A Voz e o Fenómeno**. Lisboa: Edições 70, 2012

D'ORS, Pablo - **A Biografia do Silêncio**. Prior Velho: Paulinas, 2013

FERREIRA, Vergílio – **Pensar**. Lisboa: Quetzal, 2013

FOCILLON, Henri - **A Vida das Formas/Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 1988

FOSTER, Hal - **The Return Of The Real**. Cambridge: The MIT Press, 1996

GIL, José - **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996

HAUSER, Arnold - **Teorias Da Arte**. Lisboa: Presença, 1998

HEIDEGGER, Martin - **Being And Time**. Nova Iorque: Harper, 2008

KIERKEGAARD, Soren - **A Repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009

KOSKO, Bart - **Pensamiento Borroso – La Nueva Ciencia de la Lógica Borrosa**. Barcelona: Crítica, 1995

KRAUS, Chris. **Where Art Belongs**. South Pasadena: Semiotexte, 2011

LOURENÇO, Eduardo - **Da Pintura**. Lisboa: Gradiva, 2017

MALRAUX, André - **As Vozes Do Silêncio**. Lisboa: Livros do Brasil, 1993

MICHAUD, Yves - **L'Art À L'État Gaseux**. Paris: Pluriel, 2010

SARTRE, Jean-Paul - **Being And Nothingness**. Londres: Routledge, 2015

SCHOPENHAUER, Arthur - **The World As Will And Representation**. Nova Iorque: Dover, 1969

TANIZAKI, Junichiro - **In Praise of Shadows**. Londres: Vintage Classics 2006

TANKE, Joseph J. e MCQUILLAN, Colin - **The Bloomsbury Anthology Of Aesthetics**. Londres: Continuum, 2012

VENTURI, Lionello - **História Da Crítica De Arte**. Lisboa: Edições 70, 2013

WILDE, Oscar - **The Decay Of Living**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004

WITTGENSTEIN, Ludwig - **Anotações Sobre As Cores**. Lisboa: Edições 70, 2018

YANAGI, Soetsu e LEACH, Bernard - **The Unknown Craftsman: A Japanese Insight Into Beauty**. Nova Iorque: Kodansha America, 2013

NOTAS CURRICULARES

Ana Cristina Machado

Conservadora-restauradora pelo Instituto Politécnico de Tomar (IPT-ESTT). Investigadora não-doutorada do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) e do Laboratório HERCULES – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda, centros da Universidade de Évora e Doutoranda em História da Arte pela mesma universidade.

Ana Cristina Sousa

é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património - área científica de História da Arte. Licenciada em História (Var. Arte) pela FLUP (1992), Mestre em História da Arte (1997) e Doutora em História da Arte Portuguesa (2010) pela Faculdade de Letras do Porto, com uma tese subordinada ao estudo dos metais sacros em Portugal, nos séculos XV-XVI. Investigadora do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória"), estando integrada no grupo de trabalho "Património Material e Imaterial", da FLUP, é igualmente colaboradora da Unidade de Investigação GOVCOPP – Governança, Competitividade e Políticas Públicas da Universidade de Aveiro, Linha de Investigação Território, Desenvolvimento e Atratividade Turística. É também associada da ASPM - *Association pour la sauvegarde et la promotion du patrimoine métallurgique haut-marnais*. Entre os trabalhos publicados contam-se vários textos relacionados com temas de iconografia e ourivesaria das épocas medieval e moderna. Dedica-se igualmente ao estudo e levantamento das técnicas tradicionais de ourivesaria e artes aplicadas em geral, tendo coordenado a equipa de investigação e preparação da Candidatura da Filigrana de Gondomar a Património Cultural Imaterial (Inventário Nacional). Reúne ainda publicações no âmbito da informação turística e foi autora de manuais escolares de História para o ensino secundário.

Ana Isabel Lino

Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual pela mesma instituição. Após um estágio no FEUPMuseu, onde contactou com peças de engenharia e indústria, e durante o estágio curricular na CMP (Divisão Municipal de Património Cultural), dedicou-se ao estudo da história da antiga freguesia de Miragaia, debruçando-se sobre arquitetura, património e paisagens industriais. É atualmente doutoranda de Estudos do Património, tendo alargado a análise da paisagem e da indústria a toda a área ribeirinha da cidade do Porto. Integra o TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) e a APPI (Associação Portuguesa para o Património Industrial).

Ana Rita Pereira

Nascida em 1996, terminou o Mestrado Integrado em Arquitetura no ISCTE-IUL em 2019. O trabalho de Projeto Final de Arquitetura, avaliado em 20 valores, consistia, na sua componente teórica, numa investigação intitulada de “Arquitetura, *Design* e Pintura: o Arquiteto João de Almeida e a construção de uma Síntese das Artes”, com orientação da Professora Doutora Paula André; e, na sua vertente prática “Forte do Junqueiro: entre o Pinhal e a Marginal”, com tutoria do Professor Doutor Pedro Mendes, no projeto de um jardim público, centro cultural e galeria de arte na costa de Carcavelos. Ainda no âmbito académico integra o Núcleo de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo (NAU), na categoria “Arte e Cultura” na condição de organizadora do Ciclo de Cinema. Constituiu a equipa de desenho e grafismo do livro publicado em 2019 “Igreja de Paço de Arcos, 50 anos de Arquitectura Moderna” (Doutor Arquiteto João Alves da Cunha).

Ana Rosado

Investigadora e bolsista de doutoramento em Arquitetura na Universidade de Sevilha e Campo Arqueológico de Mértola (CAM/CEAACP), financiada pela FCT (Portugal), com o tema “A casa urbana tradicional no Alentejo: tipos, evolução e materialidade”. Afiliada no grupo de investigação HUM-700 “Patrimonio e Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía” da Universidade de Sevilha. Mestre em Arquitetura pelo Instituto Superior Técnico (2013) com a dissertação “*A habitação característica do Antigo Regime na encosta de Santana: Tipologias e Modos de habitar*”. Temas de investigação da arquitetura doméstica, a habitação tradicional e técnicas de construção pré-industriais. Intercâmbio ao abrigo do programa Erasmus em 2011/2012 na Technische Universität Graz, Graz, Áustria. Bolsista no projecto “Arquitectura Tradicional da vila e do termo de Mértola” (CAM/InAlentejo) (2015).

António Brancas

(Évora, 1994), completou o Mestrado em Arquitectura na Universidade de Évora com a dissertação “A prática social do arquitecto na habitação económica na década de 1920 e a sua divulgação n’*A Architectura Portuguesa*” (2020) sobre as preocupações sociais do arquitecto no desenvolvimento da habitação económica através da análise dos projectos publicados em revistas de arquitectura. Centra a sua investigação em temas ligados aos programas habitacionais, aos processos construtivos e às revistas de arquitectura no princípio do século XX. Profissionalmente desenvolve actividade como arquitecto estagiário no Atelier Rui Russo, desde 2019 em Évora, e em 2018 integrou a equipa do Atelier AR4, sob a coordenação do Arquitecto João Barros Matos, no desenvolvimento do concurso para o Museu Nacional da Resistência e Liberdade (Forte de Peniche), promovido pela Direção-Geral do Património Cultural, com assistência técnica da Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos, no qual a proposta recebeu o 1º prémio.

Bruno Marques

É investigador contratado no Instituto de História da Arte da FCSH/NOVA desde 2019, onde coordena o cluster Photography and Film Studies, através do qual tem organizado inúmeros ciclos de cinema e debates sobre género, intimidade e identidade. Professor Auxiliar Convidado na FSCH/NOVA (desde 2016), no ISCE (2010-2015) e na

ESAD.CR (2014). Autor do livro *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos*. Coordenou os livros *Sobre Julião Sarmento* e *Arte & Erotismo*. Entre outros projectos editoriais, co-editor do número especial *SEX AND CENSORSHIP IN ART* da *Revista de História da Arte*. Autor de vários capítulos de livros e artigos científicos em revistas académicas nacionais (*Revista de História da Arte, Aniki, Cultura, Convocarte*) e internacionais (*Photographies, Philosophy of Photography, RIHA Journal, Quintana, MODOS e Estudos Ibero-Americanos*). A sua investigação explora tópicos como os do voyeurismo, vida privada e intimidade; pornografia e erotismo; liberdade de expressão e censura.

Carolina Pescatori Candido da Silva

É arquiteta urbanista, formada pela Universidade de Brasília (UnB). Tem mestrado em Arquitetura da Paisagem pela Pennsylvania State University, EUA e doutorado em Teoria e História do Urbanismo pela UnB. É professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, membro da diretoria da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional - ANPUR e editora da Revista Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Seus interesses de pesquisa incluem: história do urbanismo, processos de urbanização dispersa e paisagem urbana.

Cátia Oliveira

Natural de Vila Nova de Gaia, é desde 2019 doutoranda em Estudos do Património (FLUP) especialização em História da Arte com o tema “Gaia+Património. Laboratório da Educação para o Património”, apoiada pela Bolsa de Investigação FCT: SFRH/BD/144549/2019. Dedica-se desde 2013 à pesquisa em áreas baseadas no património cultural. Ao longo de 2014, no Mestrado em História da Arte Portuguesa, (FLUP) realizou o estágio curricular no Centro Interpretativo do Património Afurada, onde desenvolveu o projeto “Afurada | Âncora de Identidades”. Trabalho amplamente potenciado por outras formações na área de estudo, externas à formação académica, como “KIT de Recolha do Património Imaterial” promovido pela Direção Geral do Património Cultural. Após o trabalho desenvolvido com a comunidade da Afurada, destacam-se publicações e comunicações, apresentando em congressos nacionais e internacionais numa alargada abordagem ao processo cultural local. Paralelamente, como campo de interesse e de constante aprendizagem, desenvolve projetos na área do design e da fotografia, tentando de alguma forma, trazer novas linguagens para o campo académico.

Daniel Navas-Carrillo

Investigador en el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Sevilla (España). Arquitecto (Málaga, 2013), Doctor en Arquitectura (Sevilla, 2020), Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico (Sevilla, 2017) y Máster en Innovación en Arquitectura, Tecnología y Diseño (Sevilla, 2016). Sus investigaciones tienen como objetivo analizar el crecimiento urbano experimentado en el tercer cuarto del siglo XX en las ciudades de tamaño medio desde una perspectiva patrimonial. Ha recibido varios premios como el Premio de Investigación de la Bienal

de Urbanismo y Arquitectura (2016) y el Premio TechnoHeritage para jóvenes investigadores (2019).

Daniel Nunes

(Lausanne, 1994) completa em 2019 a Dissertação de Mestrado em Arquitectura na Universidade de Évora intitulada “Identidade do Lugar, o caso da Colónia Agrícola de Pegões”.

Daniela Pereira Barbosa

Doutoranda em Arquitectura e Urbanismo na FAU-UnB, linha de pesquisa Teoria e História da Cidade e do Urbanismo. Designer e mestre em Design, Tecnologia e Sociedade pelo DIN-UnB. Bolsista da Coordenação de Pessoal de Nível Superior, CAPES.

Diana Felícia

É licenciada em História da Arte e Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo realizado um estágio curricular no Núcleo do Turismo da Câmara Municipal de Gondomar subordinado ao tema da fundição sineira. Integrou a equipa de investigação e preparação da Candidatura da Filigrana de Gondomar a Património Cultural Imaterial (Inventário Nacional) e é doutoranda em Estudos do Património na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, encontrando-se atualmente a desenvolver investigação sobre a Companhia Industrial de Fundição, em Gondomar, sob orientação da Prof.^a Doutora Ana Cristina Sousa. É bolseira de investigação no CITCEM, unidade de I&D onde é também investigadora integrada e é associada do TICCIIH - *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*, da ASPM - *Association pour la sauvegarde et la promotion du patrimoine métallurgique haut-marnais* e da APPI - Associação Portuguesa para o Património Industrial.

Eduarda Vieira

Doutora em Conservação e Restauro do Património Histórico- Artístico pela Universidade Politécnica de Valência (Espanha). É professora auxiliar da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa- Polo regional do Porto. É diretora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes e seu membro integrado. A sua área de investigação principal incide na Conservação Sustentável (Preventiva) de bens culturais móveis e imóveis. Tem ainda como outras áreas de interesse científico: a Conservação de Arte Pública e Contemporânea, a Conservação do Património Integrado (azulejaria, estuques de revestimento e ornato, pintura mural, pedra e metais), bem como as áreas de intersecção entre Ciência, Tecnologia e Arte (conservação digital, aplicação de 3D à documentação de bens culturais etc.). É representante em Portugal do movimento Green Conservation. Coordena doutoramento de Conservação e Restauro da E.A/U.C.P. É autora de diversos trabalhos apresentados em congressos, conferências e seminários com arbitragem científica. Tem integrado a Comissão Científica de diversos

congressos e conferência na área da Conservação e de Estudos de Património. É orientadora de várias teses de doutoramento, mestrado e supervisora de um pós-doutoramento.

Erika Quintans

É arquiteta e urbanista graduada pela Universidade de Brasília e mestranda pela mesma instituição. Trabalha como analista de planeamento e gestão urbana e regional do Governo do Distrito Federal desde 2005. Suas áreas de atuação incluem planeamento urbano, legislação edilícia e urbanística e preservação patrimonial.

German de la Fuente

Obteve seu B.S. Sc. no Manhattan College e seu Ph.D. na Universidade de Maryland (College Park). Atualmente, é professor de pesquisa no Instituto de Ciência dos Materiais de Aragão (CSIC-Univ. Zaragoza) em Espanha. Seus principais objetivos de pesquisa são desenvolver métodos de processamento a laser eficientes em termos energéticos e respeitadores do meio ambiente, com base no avanço do entendimento das interações entre a matéria laser e do ponto de vista físico-químico. Publicou mais de 120 trabalhos de pesquisa em revistas internacionais, coordenou mais de 20 e participou em mais de 40 projetos de P&D, fundamentais e aplicados.

Hugo Casanova

Nascido em 1996, terminou o Mestrado Integrado em Arquitectura no ISCTE-IUL, em 2019. O trabalho de projecto final de arquitectura, compreende a investigação e projecto intitulados “Mosteiro de Santa Maria do Mar: Processo (em) Aberto”, com orientação teórica da Professora Doutora Paula André, e tutoria na vertente prática do Arquitecto Pedro Mendes. Em Fevereiro de 2020 a vertente prática deste trabalho foi apresentada na Exposição Carcavelos 2020 e respectivo catálogo. Realizou intercâmbio Erasmus na cidade de Manchester, onde iniciou a investigação sobre arquitectura moderna. Colabora há vários anos nas Jornadas e Itinerários de Arquitectura Religiosa Moderna e Contemporânea do “Átrio”, grupo informal de estudo e debate da arquitectura religiosa. Nesse âmbito, apresentou, em 2017, o tema “Património Moderno da Igreja – Ameaçado: o Mosteiro de Sassoeiros e a Igreja de Olivais Sul”, na 3ª Jornada de Arquitectura, Arte e Liturgia, e, em 2020 o tema “Pensar a Igreja – Arquitectura: vocação por realizar”, na 5ª Jornada de Arquitectura, Arte e Liturgia. Em 2018 organizou a exposição “Lugares de Encontro”, com os trabalhos da unidade curricular de Arquitectura Religiosa Contemporânea, que frequentou com o Arquitecto Bernardo Miranda. Iniciou-se no desenho e concepção de objectos de arte sacra e tem vindo a realizar fotografia de arquitectura, nomeadamente para as publicações: “Igreja de Paço de Arcos, 50 Anos de Arquitectura Moderna” (João Alves da Cunha), o “Dominicanos Arte e Arquitectura Portuguesa, Diálogos com a Modernidade” (João Alves da Cunha e João Luís Marques) e “Revista Património” n.º 6 (João Luís Marques), com a igreja de Runa. Participou igualmente com fotografias do Convento de São Domingos (Benfica), na revista BETÃO, nº42 (APEB) e no livro “São Miguel”, editado por Gabriela Gonçalves e José Miguel Figueiredo (ISCTE-IUL).

Iriê Campos Júnior

É investigador e professor. Pós-Graduado Arte e Cultura - ênfase em Artes Visuais, pela Universidade Cândido Mendes - Rio de Janeiro, realizou o mestrado em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é doutorando em Estudos Artísticos - Arte e Mediações - FCSH/UNL, onde desenvolve uma tese sobre a obra de Georges Didi-Huberman e suas possibilidades teóricas na interpretação da arte contemporânea.

Juan-Andrés Rodríguez-Lora

Investigador predoctoral en el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Sevilla (España). Graduado en Arquitectura (Sevilla, 2016) – Premio Extraordinario de su promoción-, Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico (Sevilla, 2018) y Máster en Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano (Sevilla, 2020). Sus investigaciones se centran en el estudio de la producción urbanística y arquitectónica del Movimiento Moderno, principalmente desde la perspectiva patrimonial, así como, en el urbanismo de Le Corbusier.

Lúcia Maria Cardoso Rosas

Professora Catedrática (Departamento de Ciências e Técnicas do Património/FLUP). Coordenadora do Grupo de Investigação *Património Material e Imaterial* do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»). Investigação: História da Arte e Arquitetura Medieval (espaço e liturgia, estudos da imagem), Estudos de Património. Equipa da candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial (2000); Coordenadora da investigação e publicação da Rota do Românico (2006/2007), (2011/2012), (2018/2020). Coordenação científica e textos da Enciclopédia do Românico Português, Fundación de Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico (2019/2020). Algumas publicações: Rosas, L. (2019), “Schemes and marginal elements in Romanesque sculpture” *The Centre as Margin. Eccentric Perspectives on Art*, Vernon Press, pp. 115-132. Rosas, L. (2018), “Património vernacular do Alto Douro Vinhateiro: valores, usos e transformação.” *Douro interior/exterior: arte e imagem: atas das 5as Conferências do Museu de Lamego /CITCEM*, pp. 13-26. Rosas, L., Botelho, Leonor, Barreira, Hugo (2018), “Designing the Sabrosa Landscape and Heritage exhibition at the Google Arts & Culture: challenges and results”, *Cities in the digital age: exploring past, present and future = Cidades na Era Digital: explorando passado, presente e futuro*, CITCEM. Rosas, L. (2015), *Architecture and Identity, Catalonia and Portugal. The Iberian Peninsula from the Periphery* (pp. 205-222). Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern.

Lydia Soeiro dos Santos

Nascida em Roterdão (Países Baixos) em 1992. Licenciada em Informação Turística pela Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril desde 2013, aluna do mestrado

em História e Patrimónios da Universidade do Algarve. Guia-intérprete oficial acreditada desde 2016 e Correio de Turismo acreditada desde 2018.

Maria Fernanda Derntl

Professora e pesquisadora na FAU-UnB. Bolsista produtividade CNPq. 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).

Maria Leonor Botelho

Nasceu no Porto em 1979. É doutorada em História da Arte Portuguesa. Professora Auxiliar do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é também Diretora do Curso de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual. É investigadora do CITCEM/FLUP. É membro da Comissão Científica do Museu Digital da U.Porto na qualidade de especialista em Gestão do Património e é membro da European Association for Urban History (EAUH). 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. Foi uma das coordenadoras, curadoras e produtoras das exposições virtuais “Porto Património Mundial” (2015) e “Sabrosa: Património e Paisagem” (2016), ambas publicadas na plataforma Google Arts and Culture. Juntamente com Lúcia Maria Cardoso Rosas, Maria Leonor Botelho foi premiada entre os 10 projetos do Prémio “Projetos Pedagógicos de Inovação” de 2017, promovido pela Universidade do Porto com o projeto «Porto de Virtudes». Os seus interesses de investigação são a gestão do património, o digital heritage, a história urbana e a historiografia da arquitetura da época românica, áreas nas quais tem vindo a realizar diversas conferências à escala nacional e internacional, bem como a publicar diversos artigos e a coordenar edições em revistas científicas.

Margarida Acciaiuoli

Professora catedrática do Departamento de História da Arte da FCSH/NOVA de Lisboa. Dedicada ao ensino universitário durante décadas de excelência no curso de Doutoramento, para além de organizadora de exposições e colóquios, é também autora de volumes publicados sobre diversos tópicos de pesquisa intensa, nomeadamente *Exposições do Estado Novo 1934-1940* (Livros Horizonte, 1998); *António Ferro, a Vertigem da Palavra* (Bizâncio, 2013). Publicou também *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano no séc. XX* (Lisboa, Bizâncio, 2012) e *Casas com Escritos - Uma História da Habitação em Lisboa* (Lisboa, Bizâncio, 2015).

Margarida Marino

Licenciada em Cultura Arquitetónica pela Universidade de Évora (2011), tem Mestrado em História Moderna e Contemporânea, na especialidade em Cidades e Património pelo ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (2015). Frequenta o Programa Doutoral em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do ISCTE – IUL, onde integra o DINÂMIA’CET-IUL – Centro de Estudos Sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, estando a desenvolver a investigação no âmbito da Tese de Doutoramento em torno da obra do arquiteto Pedro Vieira de Almeida.

María-Teresa Pérez-Cano

Profesora Titular en el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Sevilla (España) desde 1995. Colaborando permanentemente con varios programas de Máster y Doctorado, ha dirigido más de 29 Tesis Doctorales. Co-fundadora y directora del Grupo de Investigación HUM700 - Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía. Centrado en la conservación desde el planeamiento urbanístico, el grupo ha realizado investigaciones de varios tipos, planes urbanísticos y asesoramiento profesional sobre edificios catalogados, monumentos, centros históricos y paisajes. Ha dirigido y liderado varios proyectos de I+D sobre ciudades medias de Andalucía.

Mariana Carrolo

Arquiteta, formada em História da Arte e doutorada em História da Arte Contemporânea, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). É investigadora e membro integrado do Instituto de História da Arte da FCSH-UNL e, atualmente, mestranda na área do Ensino das Artes Visuais, pelo Instituto de Educação, da Universidade de Lisboa, em conjunto com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Miguel Meruje

Completoou Doutoramento Europeu em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa com nota máxima por unanimidade do júri internacional, com uma tese sobre o silêncio e o vazio na arte. É Visiting Scholar na Université Paris-Sorbonne (Paris IV), concluiu um MA no Sotheby’s Institute London/University of Manchester com uma tese sobre a Bauhaus e também recebeu qualificações relativas a FdA e BA (Hons) na University of the Arts London.

Fez parte do departamento educativo da Tate Modern/Tate Britain e mantém participação activa em diversas áreas académicas e criativas. Colaborou em museus, feiras e galerias globais como Victoria & Albert Museum, Saatchi Gallery, Frieze Art Fair/Frieze Masters e revistas como Wallpaper e Arkitip. Para além de conferências internacionais e residências artísticas, foi Assistant Editor do jornal Arts London News e é membro integrado do grupo de pesquisa Contemporary Art Studies (CASt) do Instituto de História da Arte.

Miguel Reimão Costa

Professor Auxiliar na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade do Algarve. Arquiteto e doutorado em arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Investigador do CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património. Membro da Direção do Campo Arqueológico de Mértola. Membro do ICOMOS-Portugal. Experiência profissional no Porto, Macau, Nova Iorque e Faro. Investigador responsável por vários projetos no Sul de Portugal e no Mediterrâneo Ocidental no âmbito da arquitetura, do património e da paisagem.

Orlando Vinicius Rangel Nunes

Arquiteto Urbanista. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília – UnB. Dedicar-se aos seguintes temas: políticas urbanas; políticas habitacionais; projetos habitacionais e direito à cidade; técnicas de urbanismo e desenho urbano; gestão compartilhada do espaço público; processos e técnicas do planejamento urbano e regional; história urbana; cidades de porte médio na década de 1970 e 1980. Participa do Grupo de Pesquisa em História do Urbanismo e da Cidade (GPHUC/CNPq). Foi professor-pesquisador do Instituto Federal de Brasília e professor-substituto da Universidade de Brasília - UnB. Atualmente é professor do Centro Universitário Planalto do Distrito Federal – UNIPLAN e do Centro Universitário IESB

Patricia Faustino

Natural de Évora, onde vive desde 1990. Mestre em arquitetura (2016) pela Universidade de Évora. Tem participado em conferências nacionais e internacionais onde apresenta os temas das suas investigações, contando com alguns artigos publicados. Assistente de investigação no CHAM-Centro de Humanidades (2017), no grupo Pensamento Moderno e Contemporâneo, onde integra o Seminário Livre de História das Ideias. Neste âmbito deu início ao estudo específico da revista *A Construção Moderna*. Desde 2017 que colabora no atelier Nelson Rosmaninho e Francisco Mendes Architectos, com uma interrupção entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019, quando usufruiu de uma bolsa no âmbito da instituição de I&D CHAM — Centro de Humanidades, com o apoio financeiro da FCT/MCTES. Durante este período foi aprofundado o estudo sobre revista *A Construção Moderna* através da elaboração da base de dados, inserida no projeto Revistas de Ideias e Culturas - RIC. Este trabalho foi desenvolvido sob a orientação científica da Doutora Arquiteta Sofia Aleixo e coordenação do Doutor Professor Luís Crespo de Andrade.

Paula André

É doutorada em Arquitectura pelo ISCTE-IUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL; coordenadora da Área Científica de Teoria e História da Arquitectura e Urbanismo; docente no Mestrado Integrado em Arquitectura, no Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, e no Mestrado em 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. Membro do Comité Editorial da Revista "Cidades, Comunidades e Territórios" editada pelo DINÂMIA'CET-IUL. Coordena o “Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário de Investigação, Ensino e Difusão” em parceria com Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora), Margarida Brito Alves (Universidade Nova de Lisboa), Miguel Reimão Costa (Universidade do Algarve), Sergio Martin Blás e Nieves Mestre (Universidad Politecnica de Madrid), Lúcia Rosas e Maria Leonor Botelho (Universidade do Porto), María Teresa Perez Cano (Universidad de Sevilla) e Rodrigo de Faria (Universidade de Brasília). Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA-EU. Membro da Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).

Paulo Simões Rodrigues

Doutorado em História da Arte pela Universidade de Évora e mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Investigador integrado do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, membro do Centro HERCULES – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda e professor auxiliar do departamento de História da mesma universidade. Atualmente é diretor do CHAIA, diretor da comissão de curso do Mestrado de Museologia e adjunto da comissão de curso do doutoramento de História da Arte. Principais áreas de investigação científica: História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, Historiografia da Arte, História da Arquitetura e do Urbanismo (séculos XIX e XX), História e Teoria do Património.

Paulo Tiago Cabeça

Mestre em Artes Visuais, pela Escola de Artes da Universidade de Évora. Doutorando do Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA). Artista plástico, ceramista, caricaturista e artesão com mais de vinte anos de carreira. Trabalho plástico já distinguido com inúmeros prémios nacionais e autor de variados projetos artísticos, alguns financiados também com fundos europeus (PRODER) e declarados institucionalmente de interesse cultural e turístico respetivamente pelo Ministério da Cultura e Turismo do Alentejo.

Rodrigo Santos de Faria

Professor (Associado II / 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. Tem experiência na área de Fundamentos do Planejamento Urbano e Regional/História Urbana e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo/História do Urbanismo. Líder do Grupo de Pesquisa em História do Urbanismo e da Cidade (GPHUC/CNPq). Pesquisador da Rede Urbanismo no Brasil (CNPq). Pesquisador do

Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade (CIEC) do IFCH-UNICAMP (2004-2019). Membro do Comitê Editorial da Revista URBANA do CIEC-IFCH-UNICAMP (2006-2019). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Cultura, Arquitetura e Cidade (CACAL) - FAU/USP-CNPq. 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/2 desde 2014.

Sofia Aleixo

Nasce em Lisboa (1967) onde vive. Arquitecta pela FA-UTL (Lisboa, 1991), concluiu PhD na *Oxford School of Architecture - Oxford Brookes University* (Oxford - UK, 2016). Docente na Universidade de Évora (desde 2002 - professora auxiliar desde 2016), onde prestou Provas de Aptidão Pedagógica em 2007). Publicou diversos artigos em revistas especializadas, bem como capítulos de livros e tem vários livros publicados. *Peer review* do *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development* (desde 2017). Convidada a participar em conferências nacionais/internacionais, em instituições de ensino superior e ordens profissionais, para apresentação do trabalho desenvolvido na prática profissional e na prática educativa, contribuindo com artigos científicos e visitas a obras. Desenvolve a sua actividade profissional em continuidade com o Arqt.º Victor Mestre, desde 1991 no atelier *victor mestre | sofia aleixo arquitectos lda*. Actua nas áreas do Património e da Arquitectura, com maior incidência na reabilitação de edifícios de valor patrimonial, e desenvolve investigação com ênfase nos valores culturais do património edificado. Participa em exposições de arquitectura, monográficas e colectivas, e recebeu 7 prémios e outras distinções, destacando-se as atribuídas a intervenções de conservação de património edificado, nomeadamente o Prémio da União Europeia para o Património Cultural na Categoria de Conservação Europa Nostra Award 2013. Docência a alunos internacionais em Mestrado de Arquitectura e Reabilitação do Património em Oxford, Inglaterra (2012). Desenvolve actividade de investigação integrada no CHAM-SHLI, FCSH/UNL, sendo coordenadora da secção de Arquitectura no projecto "Revistas de ideias e cultura do século XX" (<http://ric.slihi.pt/>) desde 2017. É investigadora associada no CHAIA (2019) e no IHC-CEHCi (2018), na Universidade de Évora.

Teresa Ferreira

Doutorada em Química pela Universidade de Lisboa. É Professora Auxiliar no Departamento de Química da Universidade de Évora e membro integrado do Laboratório HERCULES. A sua área de investigação científica principal inclui a Química aplicada ao Património e a Arqueometria, nomeadamente, o estudo de documentos gráficos, têxteis históricos, materiais cerâmicos, metais, entre outros. Autora de diversos trabalhos em revistas com arbitragem científica e capítulos em livros. Coordena e integra projetos de divulgação e científicos financiados por agências nacionais de financiamento. Mais de 190 trabalhos apresentados em conferências e membro da comissão organizadora de diversos congressos internacionais e nacionais,

exposições e encontros. Orientadora de várias teses de Doutoramento, Mestrado e Licenciatura.

Tiago Gouveia Mariano

Arquiteto e Urbanista pela FADIC, Faculdade Damas da Instrução Cristã. Investigador Integrado do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UÉ) e Doutorando em História da Arte pela mesma universidade.

Organização

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

Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UÉ)

Sofia Aleixo (CHAIA/UÉ)

Margarida Brito Alves (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Bruno Marques (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Miguel Reimão Costa (CEAACP/UAlg)

Lúcia Rosas (CITCEM/FLUP)

Maria Leonor Botelho (CITCEM/FLUP)

Silvana Sousa (CHAIA/UÉ)

María Teresa Perez Cano (HUM700/US)

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