



laboratório colaborativo

Dinâmicas Urbanas, Património, Artes

antologia de ensaios

Laboratório Colaborativo:
Dinâmicas Urbanas, Património, Artes
III – Seminário de investigação, ensino e difusão

Organização



Ficha técnica

Antologia de Ensaio

**Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes.
III – Seminário de investigação, ensino e difusão.**

Coordenação Editorial:

Paula André (DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)

Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/EU)

Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)

Edição:

DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL

Apoio editorial:

Mariana Leite Braga

Design gráfico:

Bruno Vasconcelos

Difusão:

Maria José Rodrigues

ISBN: 978-989-8905-54-3

**Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes.
III - Seminário de investigação, ensino e difusão.**

Comissão Científica:

Ana Barata (Biblioteca de Arte – FCG)
Emília Ferreira (MNAC-MC; IHA/FCSH/NOVA)
Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)
Paula André (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/EU)

Instituições:

ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa

Mestrado Integrado em Arquitectura – Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos – Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, DINÂMIA’CET-IUL, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território

Universidade de Évora

Doutoramento em História da Arte – Rede Heritas – Estudos de Património – Programa de Doutoramento FCT em Rede, Universidade de Évora, CHAIA, Centro de História da Arte e Investigação Artística

FCSH-Universidade Nova de Lisboa

Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações / Doutoramento em História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa – IHA, Instituto de História da Arte

Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Lisboa

Índice

<i>Academia, museu e laboratório: faces do diálogo</i>	5
Emília Ferreira (MNAC-MC; IHA/FCSH/NOVA)	
<i>O Compromisso com o conhecimento</i>	7
Paula André (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)	
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/EU)	
Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)	
<i>Visões práticas e colaborativas de casos de regeneração urbana em Lisboa</i>	9
Ana Nevado (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)	
Paula André (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)	
<i>Paisagens Cruzadas: caminho e rasto na arte contemporânea</i>	32
Luísa Salvador (IHA/FCSH/NOVA)	
Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)	
<i>A Composição Arquitectónica no Tractado de Architectura Que Leo o Mestre, e Archit.º Matheus do Couto o velho No Anno de 1631</i>	46
Tiago Molarinho Antunes (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)	
Paula André (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)	
<i>Museu, fechado para obras: outras narrativas institucionais em construção</i>	57
Maria do Mar Fazenda (CAsT/IHA/FCSH/NOVA)	
Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)	
<i>Arte Pública na Unidade de Vizinhaça: o caso do Bairro de Alvalade</i>	68
João Pedro Francisco (ISCTE-IUL)	
Paula André (DINÂMIA’CET-IUL/ISCTE-IUL)	
<i>Amadeo de Souza-Cardoso: uma estética moderna e original</i>	92
Ana Rita Rodrigues (CHAIA/EU)	
Maria Teresa Amado (CHAIA/EU)	
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/EU)	
<i>A micropolítica e a dimensão invisível da coletivização das práticas artísticas em Portugal</i>	104
Raquel Ermida (FCSH/NOVA)	
Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)	
<i>Notas curriculares</i>	117

Academia, museu e laboratório: faces do diálogo.

As palavras têm um peso histórico que tende a carregá-las excessivamente. Academia, museu, laboratório são termos que, de algum modo, associamos a elites, cujo trabalho solitário e obscuro, em torno de objectos conhecidos apenas de poucos, permanece nas torres de marfim em que foi desenvolvido e raramente (se alguma vez) vê a luz do dia ou se espalha num sentido de partilha e cidadania. E, contudo, é no sentido da partilha e do reforço cidadão que tais instituições e experiências podem e devem laborar.

Desde que se tornaram públicos, os museus sempre foram escolas alternativas, lugares de educação informal, a que os artistas recorreram para encontrar os seus mestres de eleição, as portas de conhecimento e ilustração que a escola, mais condicionada a programas ou contextos de gosto, não abria e a que podiam, assim, aceder no seu próprio tempo e ao seu ritmo. Também o público procurou nos museus o fascínio e as múltiplas faces da emoção, da certeza de permanência em tempos de guerra, ao descanso e fruição dos dias comuns.

Museus e universidades têm sido, nos últimos séculos e apesar dos caminhos de história diversa, duas faces da mesma moeda. E, nos anos mais recentes, o valor de ambos tem-se nutrido mutuamente, em diálogo e experiências que, cada vez mais, tendem a responder aos desafios que a sociedade coloca, facultando investigação e reflexão que, tendo sido produzida no seu seio, apenas se completa quando partilhada com a sociedade civil em que ambas as instituições se inscrevem.

Falar hoje de laboratório, no sentido concreto destes *laboratórios colaborativos*, é revelar publicamente o quanto de humilde e terreno existe na investigação, o quanto universidades e museus ensaiam a compreensão do mundo actual e se dispõem a pensar em voz alta com os demais parceiros de vida e aventura: os cidadãos. Ensaiar é uma palavra também cara à Academia. E talvez por isso há quem a adorne de uma solenidade que ela não contém. Como lembrou o filósofo espanhol Fernando Savater, ao contrário do tratado, que pretende abordar de modo tendencialmente completo o conhecimento de um dado assunto, o ensaio confessa a sua natureza experimental. O ensaio está para o texto, como o laboratório colaborativo para o diálogo entre instituições.

E o que se passa aqui, afinal, e o que lucram as instituições envolvidas com tais parcerias? Arriscaria uma formulação: o desejo de que do diálogo se ampliem os sentidos e se potenciem as diversas qualidades de cada interveniente. Da parte da Universidade, o Museu tem a receber a profundidade que o estudo constante, diversificado e aturado permite. Sendo que as próprias equipas dos museus têm no currículo essa formação de base, a oportunidade de restabelecer pontes revela-se sempre profícua. Da parte do Museu, tem a Universidade a receber o conhecimento dos objectos de estudo (as colecções), a relação concreta com o passado e o presente desses objectos e dos seus produtores e, além do mais, a relação mais directa com a sociedade, através da relação que o museu estabelece com os visitantes e as suas questões, dúvidas, exigências e críticas.

Filtro revitalizante entre a Academia e a sociedade, o Museu é também por isso um parceiro incontornável, um laboratório por si mesmo, potenciando a aferição de processos, passos a dar, urgências e apetências sociais, culturais e artísticas.

É um excelente sinal que as actuais políticas do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior tenham como objectivos principais o diálogo entre a Universidade e a sociedade, sublinhando a necessidade de contacto com aquilo que poderíamos definir, *lato sensu*, como a realidade exterior à teoria, e que essa busca seja incentivada através do reconhecimento de uma polissemia de saberes.

Mais uma vez, também o museu beneficia dessa visão mais abrangente do mundo científico. Porque, e parafraseando Terêncio, das ciências à tecnologia e às artes e humanidades, nada do que é humano nos deverá ser estranho. Num tempo em que a curiosidade é, cada vez mais, um valor a acarinhar e em que o mundo parece florescer ao mesmo tempo que ameaça murchar, todas as formas de conhecimento devem ser convocadas e acarinhadas, criticamente avaliadas, eticamente escrutinadas e criativamente aplicadas. Para tanto, nenhum saber deve cometer o pecado do orgulho e considerar-se acima dos demais. A matemática é tão necessária como a medicina ou como a filosofia e a beleza — e até a fealdade. Se, como tão clarividamente viu Pessoa, “o binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo”, a sua inversa não é menos verdadeira e a sua inversa aplicada em termos gnosiológicos não é menos urgente. Sim, a arte e as humanidades são tão urgentes e úteis (para quem carecer em absoluto da perspectiva meramente utilitária) como a química, a biologia ou a física.

E para que se perceba como podemos todos lucrar com esses diferentes saberes — porque é sempre de saberes que falamos, também quando o assunto é ficção, música ou artes visuais — nada melhor do que proporcionar lugares de encontro entre a Academia, o Museu e todos os que queiram participar no debate sobre o mundo em que vivemos. Afinal, somos animais sociais, animais políticos e animais criativos. Animais contadores de estórias e fazedores de sentidos. É tudo isso que se cruza nas três áreas do Laboratório Colaborativo. Entre as dinâmicas urbanas, o património e as artes, circulam os temas do nosso tempo e os ecos da nossa complexa natureza humana. Aqueles que exigem a participação de todos — Academia, Museu e cidadãos — para a construção do futuro.

Emília Ferreira (MNAC-MC; IHA/FCSH/NOVA)

O Compromisso com o conhecimento.

No sentido de estimular o debate em torno da investigação através de um envolvimento integrado, ancorado na participação e na interacção entre investigadores, instituições culturais, e o público em geral, e respondendo aos principais objectivos da actual política de ciência e tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, urge incentivar a capacidade de colaboração entre instituições e unidades de I&D, promovendo ambientes criativos e massa crítica.

A reunião de recursos interdisciplinares e multidisciplinares das Ciências Sociais e Humanidades, e suas interacções temáticas, num sistema científico diversificado e dinâmico, envolvendo estudantes dos diferentes ciclos de estudos e a valorização e democratização de um sistema científico inclusivo é o nosso objectivo.

Assim, e enquadrado neste desafio, Antologia de Ensaios, Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes, o **III - Seminário de investigação, ensino e difusão** propicia uma efectiva ligação externa às instituições da cultura, facultando, numa crescente partilha e participação pública, instrumentos para uma cultura de diálogo e de contínua e estimulante reflexão crítica.

O ensaio *Visões práticas e colaborativas em casos de regeneração urbana em Lisboa* sublinha que o (re)conhecimento histórico, o debate e a participação pública e as possíveis relações simbióticas entre o poder público e os agentes privados contribuem em larga medida para reforçar laços identitários entre territórios e comunidades, conjugando a teoria com a prática.

O ensaio *Paisagens Cruzadas: Caminho e Rasto na Arte Contemporânea* revela que o acto de caminhar enquanto prática artística, por definição transitório e imaterial, carece de definições específicas que o categorizem. Estes contributos artísticos, no âmbito desta investigação, designar-se-ão por *rastos*, assumindo-se como legados do acto de caminhar. Este artigo/comunicação apresentará a metodologia da investigação, baseada na concepção de *rasto* e sua decorrente categorização entre *rastos* não-intencionais e intencionais.

O ensaio *A Composição Arquitectónica no Tractado de Architectura Que Leo o Mestre, e Archit.º Matheus do Couto o velho No Anno de 1631* pretende contribuir para esclarecer a unidade e composição usados no método da criação arquitectónica das residências nobres em Lisboa, criar dados úteis à sua intervenção de salvaguarda e conservação, e usar este método de desenho arquitectónico na criação de obra nova.

O ensaio *Museu, fechado para obras: outras narrativas institucionais em construção* apresenta o museu de arte como um lugar de exposição de narrativas, ideia assente na sociedade ocidental. Que as exposições sejam um dispositivo para a construção e produção de discurso, e assim aferindo ao museu uma forma de governabilidade, é algo que tem vindo a ser problematizado desde a sua origem.

O ensaio *Arte Pública na Unidade de Vizinhança: o caso do Bairro de Alvalade* assume o tecido urbano, a arquitectura e a arte como geradores de valor económico e social e procura clarificar a identidade e a imagética do Bairro de Alvalade, que integra

aproximadamente uma centena de intervenções artísticas integradas em obras arquitectónicas.

O ensaio *Amadeo de Souza-Cardoso: uma estética moderna e original* concentra-se numa inovadora análise da obra gráfica e pictórica de Amadeo de Souza-Cardoso, conciliando uma leitura formal com uma nova interpretação das fontes documentais que constituem o espólio do artista. A análise levada a cabo teve por finalidade desvendar os ideais e as concepções estéticas e artísticas que estiveram subjacentes à produção de Amadeo, inserida no contexto do modernismo europeu. Apresenta ainda a criação de um mecanismo de divulgação que pretende dar a conhecer, de forma acessível e apelativa, a originalidade e a modernidade da obra do artista português que se afigurou como o terceiro pilar em que assentou a nossa investigação, sendo elaborado, para o efeito, um *website*.

O ensaio *A Micropolítica e a dimensão invisível dos processos de colectivização das práticas artísticas em Portugal* sublinha que, segundo Grant Kester, a organização dos artistas em colectivos é um fenómeno cíclico, e que pode surgir perante momentos de incerteza económica ou política. Esta investigação pretende, assim, reflectir sobre os contextos de emergência dos colectivos de artistas em Portugal, procurando pensar o conceito de comum artístico à luz das especificidades dos próprios colectivos e do trabalho por eles produzido.

Procurando construir a experiência da partilha, deixamos um agradecimento particular ao Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Lisboa e à sua Directora Professora Doutora Emília Ferreira, cúmplice do compromisso com o conhecimento e do museu como palco de cidadania.

Paula André (DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)

Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/EU)

Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)

Visões práticas e colaborativas de casos de regeneração urbana em Lisboa.

Ana Nevado
(DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)
anevado.arq@gmail.com

Paula André
(DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Perante os ciclos de crescimento/declínio urbano, a depredação de recursos, e os fenómenos recentes relacionados com as mudanças socioeconómicas (e.g.: turistificação), as especificidades dos lugares e a preservação/conservação das pré-existências afiguram-se relevantes na contemporaneidade. Mas a questão da identidade cultural dos lugares contemporâneos é plural e a ideia de património é difusa, sendo necessário criar reflexões críticas, estabelecer relações entre os suportes científico-conceptuais, as realidades e os territórios de atuação. Inserido na temática “Dinâmicas urbanas” do “Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes”, este ensaio pretende investigar sobre o fomento das relações identitárias entre as comunidades locais com o legado material (construído) e imaterial (e.g.: tradições) considerando, por um lado, o *adaptive reuse* e, por outro lado, o conhecimento histórico e a diversidade dos lugares, no âmbito de operações integradas de regeneração urbana. Metodologicamente, recorreu-se à consideração de visões e práticas no âmbito do planeamento e da gestão colaborativa em diversos casos de regeneração urbana em áreas não centrais da cidade e da área metropolitana de Lisboa (Bairro Cova da Moura; Alcântara; zona ribeirinha oriental de Lisboa). Propõem-se modos de regenerar coletiva e colaborativamente na contemporaneidade, através de princípios gerais de intervenção com base em experiências internacionais, considerando, no entanto, as especificidades de cada lugar e a importância da participação pública nesses processos integrados e integradores. Conclui-se que o (re)conhecimento histórico, o debate e a participação pública e as possíveis relações simbióticas entre o poder público e os agentes privados (e.g.: co-produção; *coworking*) contribuem em larga medida para reforçar laços identitários entre territórios e comunidades, conjugando a teoria com a prática.

Palavras-chave: regeneração urbana, práticas colaborativas, património histórico-cultural, identidade(s), participação pública

Introdução

O presente ensaio estrutura-se na introdução – com uma breve apresentação do tema em estudo, o seu enquadramento conceptual, os objetivos (gerais e específicos) e as metodologias utilizadas –, no desenvolvimento, nas considerações finais e nas referências bibliográficas.

Tema em estudo

A cidade de Lisboa fascina e comove pela história que contém e revela. A sua grande diversidade de territórios, pessoas e atividades colocam-na no patamar internacional de cidades cosmopolitas. Por um lado, pela procura incessante de acompanhamento de outras capitais e, por outro lado, pela riqueza histórica e patrimonial que se (re)conhece diariamente nas suas paisagens urbanas. Essa acumulação de memórias históricas constrói, conseqüentemente, “paisagens de memória(s)” (i.e.: *MemoryScape*)¹, as quais são dinâmicas e revelam potencial de reutilização e de reinterpretação dos lugares e dos significados na contemporaneidade.

Partindo do pressuposto de que “o património é uma ideia”, não correspondendo a algo concreto, mas antes a processos complexos de múltipla significação², enalteçemos a relevância da relação entre a teoria, a prática e o conhecimento histórico nos processos de redesenvolvimento territorial e, conseqüentemente, de reconstrução da(s) história(s) dos lugares.

Sob uma perspetiva estratégica e inclusiva, a temática do presente ensaio prende-se com a relevância que as dinâmicas urbanas, as atividades culturais, o conhecimento (trans)histórico e os processos colaborativos adquirem no âmbito das operações de regeneração urbana na cidade contemporânea³, especificamente no caso de Lisboa. Face à célere depredação de recursos e da paisagem urbana, à diversificação e ao alargamento da escala global, torna-se necessário reforçar elementos identitários e simbólicos no (re)desenvolvimento de territórios e de comunidades, não apenas em áreas centrais, estendendo-se também a zonas (sedimentadas) periféricas.

Enquadramento conceptual

Conceptualmente, definem-se os seguintes conceitos operativos nesta abordagem:

- i. *Regeneração urbana*: objetiva melhorar a qualidade de vida e engloba conceitos como a “reabilitação urbana”, prevendo uma “regeneração urbana integrada”⁴. A complexidade inerente aos processos técnicos, organizacionais e socioeconómicos de redesenvolvimento territorial é manifestada sobretudo nos casos de intervenção em áreas urbanas com malhas históricas consolidadas, assim como em edificado patrimonial⁵. Deste modo, a regeneração urbana é neste contexto compreendida como ação abrangente, integrada e integradora, que visa a coesão socioeconómica dos territórios e o aumento da competitividade territorial⁶.
- ii. *Adaptive reuse*: na sequência do fenómeno de crescimento recente de áreas urbanas o conceito refere-se aos processos de reutilização de espaços e edifícios antigos e/ou obsoletos, atribuindo-lhes usos distintos dos de origem⁷. Neste

¹ BUTLER, T. – ‘Memoryscape’: Integrating Oral History, Memory and Landscape on the River Thames.

² SMITH, L. – Discourses of heritage: implications for archaeological community practice.

³ ALVES, S. – Planeamento colaborativo em contextos de regeneração urbana.

COLAVITTI, A. M. – Urban Heritage Management: Planning with History.

⁴ SPANISH PRESIDENCY – Informal Ministerial Meeting on Urban Development Declaration – Toledo.

ALPOPI, C., MANOLE, C. – Integrated Urban Regeneration – Solution for Cities Revitalize.

⁵ Semana da Reabilitação Urbana de Lisboa – Programa.

⁶ SPANISH PRESIDENCY – Informal Ministerial Meeting on Urban Development Declaration – Toledo.

⁷ LEADBETER, P. – Adaptive reuse of heritage buildings - Do current planning and heritage controls support the concept?

contexto, o conceito é compreendido como compromisso entre a preservação e a conservação histórica e a demolição ponderada⁸.

Objetivos

Como objetivo geral deste ensaio, pretende-se explorar modos alternativos, inclusivos e colaborativos de (re)criar e/ou adaptar identidades culturais e património histórico à contemporaneidade.

Como objetivos específicos, pretendemos:

- i. demonstrar a importância que os municípios e entidades públicas locais desempenham nos processos de regeneração de áreas urbanas não centrais;
- ii. relevar a figura da “parceria” nos modos de colaboração inclusiva na cidade contemporânea, visando a co-produção⁹.

Metodologias

Metodologicamente, são apresentados diversos casos contemporâneos de regeneração urbana de carácter espontâneo na cidade e na área metropolitana de Lisboa (AML), tendo sido selecionados os seguintes casos de estudo:

- a. Bairro do Alto da Cova da Moura;
- b. Bairro da PRODAC;
- c. Alcântara;
- d. Zona ribeirinha oriental de Lisboa.

Para o efeito, foi considerada uma dimensão empírica neste estudo, tendo sido realizadas diversas visitas aos locais enumerados e levantamentos fotográficos. Consideraram-se e/ou investigaram-se ainda os seguintes elementos:

- i. recolha bibliográfica;
- ii. elementos identitários e simbólicos existentes nos territórios considerados (e.g.: coletividades; vestígios industriais);
- iii. programas e iniciativas internacionais de regeneração urbana (e.g.: URBACT¹⁰; *Co-City*, no âmbito da *UIA Cities*¹¹), fomentando o estabelecimento de parcerias (i.e.: entre Universidades, comunidades, fundações e associações, etc.);
- iv. iniciativas camarárias no âmbito da regeneração e da reabilitação urbana (e.g.: Estratégias de Ação Coletiva - “Iniciativa Bairros Críticos – Cova da Moura”¹²; “Semana da Reabilitação Urbana de Lisboa – Uma visão abrangente do processo de reabilitação”; Sociedades de Reabilitação Urbana – SRU’s; parcerias locais; etc.).

Finalmente, são indicados princípios sequenciais e gerais para uma atuação colaborativa contemporânea, no âmbito da regeneração urbana.

BULLEN, P., LOVE, P. – A new future for the past: A model for adaptive reuse decision-making.

⁸ LEADBETER, op. cit.

BULLEN, LOVE, op. cit.

⁹ SCHLAPPA, Hans – Co-production. A new perspective on partnership.

¹⁰ URBACT – The URBACT Tribune.

¹¹ UIA - UIA Cities. Co-City Turin.

¹² HORTA, P. – Estratégia de acção colectiva: iniciativa bairros críticos. Operação Cova da Moura.

Desenvolvimento

Considerando a evolução da cidade contemporânea, os efeitos da suburbanização (i.e.: *urban sprawl*), o declínio urbano, a necessidade de prevenir fenómenos de *gentification* (i.e.: *filtering up*¹³) e de turistificação, são necessárias políticas de intervenção adaptáveis às dinâmicas de mercado, com recurso à participação pública¹⁴.

O “planeamento colaborativo” insere-se na teoria homónima e remete para um modelo de planeamento e de gestão focado para a questão cívica, ao delegar responsabilidades e preparar planos diretamente relacionados com os agentes e promotores envolvidos¹⁵. Esse modelo é também reconhecido pelos seus processos partilhados de construção de decisões, pelo “planeamento comunicativo” e pela consideração do papel que as pessoas podem desempenhar, contribuindo para melhorar os processos de planeamento e de gestão urbana¹⁶. Contendo dimensões interativas e interpretativas em contextos contemporâneos multidimensionais, considera quatro pontos fundamentais:

- i. arenas de debate de (re)produção e de (re)negociação;
- ii. (re)produção de conhecimento, fundamental às tomadas de decisões;
- iii. racionalidade comunicativa entre os agentes envolvidos (e.g.: populações locais, entidades governamentais e/ou privadas);
- iv. confiança (e.g.: prevendo investimentos e parcerias público-privadas)¹⁷.

A ideia da “cidade plural” – ou a *Civitas* na Roma Antiga –, remete para a questão da cidadania, do processo de enraizamento individual e coletivo, e o “direito à cidade”, materializado por via do associativismo¹⁸. Essa questão prende-se também com a criação de identidade(s) coletiva(s). Assim, a questão do “orgulho” local e nacional dos lugares é relevante, na medida em que incita à participação pública no ato de transformação e de beneficiação das pré-existências, elevando-o à categoria de *património*. Essas ações são também compreendidas sob a perspetiva da *performance*, ou seja, ligando as populações aos lugares e relacionando as dimensões materiais e imateriais¹⁹.

Numa perspetiva de “cidade evolutiva”, no âmbito do “desenvolvimento sustentável”²⁰ e da economia circular, consideramos o conceito e as relações de simbiose geradas pelos agentes intrínsecos à mudança, em sistemas integrados e recíprocos²¹.

¹³ FONG, J., LING, A. – Filtering: Gentrification in reverse.

¹⁴ ALVES, op. cit.

GUNTON, T., DAY, J.C. – The theory and practice of collaborative planning in resource and environmental management.

¹⁵ GUNTON, DAY, op. cit.

¹⁶ ALVES, op. cit.

GUNTON, DAY, op. cit.

¹⁷ Baseado em: Planning Tank. Happy, healthy and successful human settlements!

¹⁸ ENCYCLOPEDIA BRITANNICA – Civitas (Ancient Rome).

¹⁹ SMITH, op. cit.

²⁰ GENERAL ASSEMBLY OF THE UNITED NATIONS – Report of the World Commission on Environment and Development. ‘Our Common Future’ (Brundtland Report).

²¹ LENZI, C. – A política democrática da sustentabilidade: os modelos deliberativo e associativo de democracia ambiental.

“Simbiosis” provém do grego e significa “viver em conjunto”, “meios de subsistência”, tratando-se de “um vínculo associativo desenvolvido por exemplares de espécies distintas” (LENZI, op. cit., p. 19).

De acordo com a Agenda internacional de regeneração urbana, de planeamento e de gestão colaborativa²², consideramos como referências de atuação colaborativa alguns casos internacionais (e.g.: Reino Unido e Turim)²³. No âmbito da governança, o “planeamento de comunidade” e a “gestão colaborativa” surgem como meios de atuação rápida e adaptável às mudanças sociais, ultrapassando fronteiras disciplinares²⁴. Por outro lado, cremos que fomentam também a relação entre comunidades, territórios e identidade(s).

A década de 1970 foi marcada por programas experimentais governamentais no Reino Unido, especialmente direcionados para a regeneração económica de áreas urbanas críticas (e.g.: Glasgow). Porém, a capacidade económica era reduzida, sendo necessário envolver o setor privado²⁵. Assim, surgem as parcerias “público-privadas”, as quais têm vindo a ser utilizadas inclusivamente no caso nacional.

Considerando “o passado como ativo socioeconómico”²⁶ e “planeando com história”²⁷, cremos que a regeneração de espaços abandonados e/ou subutilizados nas cidades contemporâneas pode contribuir para criar novos empregos, gerando valor e riqueza. Através do estabelecimento de pactos colaborativos que visem a criação de processos de participação levados a cabo por comunidades locais, ambiciona-se aumentar o compromisso dos cidadãos para criar cidades mais coesas e inclusivas²⁸. Consideramos ainda que existe a necessidade de integração das estratégias colaborativas nos planos urbanos (locais e de desenvolvimento urbano estratégico), dotando-os de valências mutáveis/adaptáveis à realidade e à mudança.

A questão ambiental/ecológica é também pertinente para a melhoria da qualidade de vida e apropriação de espaços. No caso de Lisboa, existem já diversos casos de reabilitação e de regeneração de territórios, por exemplo através da inclusão de hortas urbanas (Figura 1).

²² ALVES, op. cit.

²³ HORITA, M., KOIZUMI, H. – Innovations in Collaborative Urban Regeneration. UIA - UIA Cities. Co-City Turin.

²⁴ HORITA, M., KOIZUMI, H. – Innovations in Collaborative Urban Regeneration.

²⁵ KOIZUMI, H. – Historical Development of Planning Theory and the Public Realm of Planning. HORITA, KOIZUMI, op. cit.

²⁶ TERÁN, F. – El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entedimiento y la construcción de la ciudad.

²⁷ COLAVITTI, op. cit.

²⁸ UIA - UIA Cities. op. cit.



Figura 1 - Vista de hortas urbanas comunitárias, Xabregas (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

Definimos quatro zonas de estudo de relevância na área metropolitana de Lisboa (vd. Introdução), selecionadas tendo em conta a sua relevância na recriação de identidades locais. Enquanto que os casos a) e b) revelam intervenções de parceria entre entidades públicas, privadas e populações em áreas residenciais desqualificadas, os casos c) e d) são direcionados para o redesenvolvimento socioeconómico de áreas urbanas pós-industriais, albergando diversos espaços e eventos relacionados com as artes, interligando diversos agentes, promotores e parcerias público-privadas.

a. Caso de estudo – Cova da Moura

O “Bairro do Alto da Cova da Moura” localiza-se na AML, numa zona limítrofe à cidade de Lisboa e de carácter suburbano, mais concretamente no município da Amadora²⁹. A sua génese é ilegal e é frequentemente uma zona associada a problemas sociais. Apesar de ser considerado um bairro degradado, de barracas – com uma malha intrincada, espaços e edificado maioritariamente desqualificados –, beneficia da proximidade do transporte ferroviário³⁰. No entanto, na sequência da Estratégia de Ação Coletiva – “Iniciativa Bairros Críticos – Cova da Moura”³¹, nos últimos anos têm vindo a ser empreendidas intervenções por associações de moradores (e.g.: *Moinho da Juventude*; *Associação de Moradores do Bairro do Alto da Cova da Moura – Buraca e Amadora – AMBACM*) (Figura 2) através da reabilitação de habitações (Figura 3), apesar da fraca capacidade económica dos mesmos.

²⁹ Memória Portuguesa. Portugal em pormenor! – Bairro do Alto da Cova da Moura.

³⁰ Linha suburbana – Estação Santa Cruz/Damaia.

³¹ HORTA, op. cit.



Figura 2 – Vista de edificado rehabilitado pela AMBACM, Cova da Moura (Fotografia de Ana Nevado, 2016).



Figura 3 - Vista de edificado rehabilitado por privados, Cova da Moura (Fotografia de Ana Nevado, 2016).

Um dos problemas associados à génese ilegal do Bairro prende-se com o reconhecimento e com a identificação de espaços públicos e edificado. No entanto, recentemente foram criados elementos de identificação pelas comunidades locais que se relacionam com o lugar (e.g.: vestígios rurais/naturais, como o “Beco dos Carvalhais”), com a população local e com a sua história, maioritariamente relacionada com a fixação de comunidades provenientes de África/ex-colónias (e.g.: PALOP), após a Revolução de 25 de Abril de 1974 (Figura 4)³².

³² Têm sido também atribuídos números de polícia aos edifícios, no âmbito de processos de legalizações de edificações solicitados à CML para esse efeito.



Figura 4 - Vista da identificação de um arruamento, Cova da Moura (Fotografia de Ana Nevado, 2016).

O Plano de Pormenor do gabinete do Arq.º Vasco da Cunha não chegou a ser implementado. Porém, em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa (CML), a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML) e as populações (e.g.: recorrendo ao *know-how* de diversos moradores que trabalharam no setor da construção civil), têm sido criados/reabilitados diversos equipamentos urbanos e sociais, de proximidade com as comunidades locais (e.g.: creches – Figura 5; Biblioteca e Centro de Documentação – Figura 6).



Figura 5 - Vista da creche social da Associação Cultural Moinho da Juventude, Cova da Moura (Fotografia de Ana Nevado, 2016).



Figura 6 - Vista da *Biblioteca e Centro de Documentação do Bairro da Cova da Moura – Associação Cultural Moinho da Juventude*, instalado num antigo edifício habitacional entretanto reabilitado e adaptado para o efeito, Cova da Moura (Fotografia de Ana Nevado, 2016).

As pré-existências são também alvo de intervenções de conservação e de beneficiação, com enfoque artístico e de relação com as histórias pessoais e coletivas dos moradores (Figura 7).



Figura 7 - Exemplo de arte urbana mural, Cova da Moura (Fotografia de Ana Nevado, 2016).

Apesar da falta de qualidade das construções e dos problemas sociais que ainda persistem, o Bairro adquiriu uma identidade que ultrapassa atualmente a escala nacional e material (e.g.: sucesso do grupo musical *Buraka Som Sistema*, originário da Amadora)³³. As

³³ Informação recolhida no âmbito da visita guiada ao Bairro da Cova da Moura no âmbito da iniciativa “Outra Lisboa”, que contou com a participação da Arq.^a Helena Roseta e diversos moradores locais, em 31.10.2016.

associações realizam sessões de esclarecimento e de debate regulares, contando com moradores do bairro (nacionais e internacionais), investigadores, entidades públicas (e.g.: CML) e demais interessados no conhecimento da história do bairro e no seu processo de redesenvolvimento. A comunidade destaca-se também pela sua gastronomia importada (sobretudo africana), mantendo diversos estabelecimentos de restauração que atraem visitantes exteriores.

b. Caso de estudo – Bairro da PRODAC

O Bairro da PRODAC³⁴ (norte e sul) localiza-se entre Chelas e Marvila, no território da antiga Quinta do Vale Fundão na zona oriental de Lisboa (Figura 8), na sequência do processo de realojamento da maioria da população do Bairro Chinês, na década de 1970³⁵.



Figura 8 - Vista geral do Bairro da PRODAC, Vale Fundão/Chelas (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

Esse “(...) bairro feito por pessoas, para pessoas”³⁶, de autoconstrução, que reflete um espírito social, comunitário e interdisciplinar (e.g.: sociologia urbana)³⁷, representa uma das três experiências de autoconstrução em Lisboa, nascidas de dinâmicas comunitárias que importa reconhecer e manter na atualidade³⁸. O Bairro conta ainda hoje com diversas Associações de moradores (e.g.: Associação de Moradores do Vale Fundão; Associação

³⁴ Associação de Produtividade na Auto Construção – PRODAC, em regime de cooperativa.

³⁵ O Bairro Chinês - entretanto demolido - era de origem ilegal (i.e.: “bairro de lata/de barracas”) e surgiu na sequência do êxodo rural no final da década de 1950 para os arredores da capital, cujas populações buscavam melhores condições de vida e emprego no setor secundário. (Baseado em: <http://jf-marvila.pt/index.php/historia-da-freguesia/historia/marvila-e-a-nossa-historia-2/vale-fundao-e-bairro-da-prodac>).

³⁶ SANTANA LOPES, P. – Bairro Prodac. Prodac – Comunidade em construção.

³⁷ VALADAS, R. – Prodac: um ninho que evolui numa freguesia que se transforma. Prodac – Comunidade em construção.

REBOLO, J. – O realojamento do bairro chinês em Marvila. Participação e autoconstrução como processo – o caso da PRODAC (1970-1974).

³⁸ VALADAS, op. cit.

de Moradores do Bairro da PRODAC)³⁹, sendo um bairro já histórico na cidade e também uma freguesia municipal⁴⁰.

No processo de construção, reconstrução e melhoria do Bairro, destaca-se a intervenção da SCML, através de uma intervenção de proximidade de serviços de comunidade, reconhecimento da importância do desenvolvimento comunitário e local, da participação cívica e da inclusão social, gerando e implementando dinâmicas de intervenção social no município⁴¹. Destacam-se também as intervenções recentes arquitetónicas (e.g.: reabilitação de habitações de moradores), urbanísticas e sociais do *Atelier Mob*, em conjunto com a população local, através de diversas sessões de esclarecimento e definição de intervenções conjuntas⁴²; a melhoria das acessibilidades, levada a cabo pela CML, que promovem/beneficiam ligações entre a envolvente e o Bairro (Figura 9).

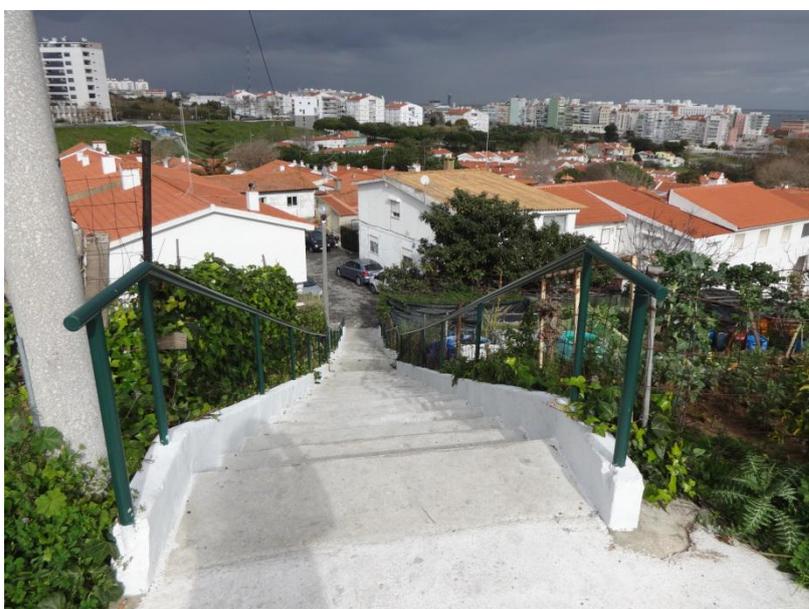


Figura 9 - Vista geral da melhoria de acessibilidades no Bairro da PRODAC, Vale Fundão/Chelas (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

Embora não detenha qualidade arquitetónica e urbanística e esteja associado à conotação negativa de “bairro social”, é atualmente um caso de referência pela riqueza das comunidades locais, pelas suas histórias individuais e coletivas⁴³ e também pela sua localização privilegiada na cidade (e.g.: proximidade do rio Tejo e de outras centralidades, como o Parque das Nações).

O desenvolvimento e a manutenção de “hortas urbanas” são também uma marca identitária do lugar (Figuras 8-9), remontando à sua origem rural e produtiva.

³⁹ (Baseado em: <http://jf-marvila.pt/index.php/historia-da-freguesia/historia/marvila-e-a-nossa-historia-2/vale-fundao-e-bairro-da-prodac>).

⁴⁰ VALADAS, op. cit.

⁴¹ ESTEVES, S. – Coleção Comunidade. Prodac – Comunidade em construção.

⁴² Visando a obtenção das licenças de construção após a falência da PRODAC. (Baseado em: <http://jf-marvila.pt/index.php/historia-da-freguesia/historia/marvila-e-a-nossa-historia-2/vale-fundao-e-bairro-da-prodac>).

⁴³ ESTEVES, op. cit.

c. Caso de estudo - Alcântara

A zona de Alcântara localiza-se na parte ocidental da cidade de Lisboa e é uma área ribeirinha pós-industrial histórica que mantém diversas pré-existências (e.g.: Coletividades). Atualmente é um polo de interesse cultural, tendo sofrido intervenções através da SRU Ocidental e de diversos planos municipais⁴⁴. Atualmente é um polo importante na cidade e na AML, contendo diversos casos de sucesso no âmbito da regeneração urbana, tais como a *Lx Factory* (c.1) e o *Village Underground* (c.2) que seguidamente apresentamos.

c.1) Lx Factory

O complexo da *Lx Factory* localiza-se em Alcântara. Cremos que representa um caso de sucesso de regeneração de áreas pós-industriais ribeirinhas, conjugando intervenções artísticas, espaços de *coworking*, em edifícios reutilizados e/ou reabilitados (Figura 10).



Figura 10 – Vista da *Lx Factory*, em Alcântara (Fotografia de Ana Nevado, 2016).

c.2) Village Underground – Coworking Creative Community

O conjunto *Village Underground – Coworking Creative Community* é uma plataforma internacional para a criatividade e para a cultura⁴⁵, sediada em Alcântara, no espaço do Museu da Carris, a partir de 2014⁴⁶. As suas instalações resultam do reaproveitamento de antigos contentores da frente ribeirinha e de dois antigos autocarros que albergam espaços de escritórios, *clusters* de empresas, um espaço de conferência e um restaurante⁴⁷ (Figura 11).

⁴⁴ LISBOA OCIDENTAL, SRU – Lisboa Ocidental, SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana, E.M., S.A.

⁴⁵ VILLAGE UNDERGROUND LISBOA – Village Underground Lisboa.

⁴⁶ VILLAGE UNDERGROUND LISBOA – Village Underground Lisboa.

⁴⁷ VILLAGE UNDERGROUND LISBOA – Village Underground Lisboa.



Figura 11 - Vista do conjunto *Village Underground*, em Alcântara (Fotografia de Ana Nevado, 2016).

A sua localização privilegiada beneficia da proximidade de diversos meios de transporte, inserindo-se na malha antiga de Alcântara, e as instalações estão abertas 24h/dia, fomentando uma mistura de usos, em contínuo⁴⁸.

Enquanto comunidade criativa e já imagem de marca de Alcântara e de Lisboa, salienta a importância do *coworking* como forma colaborativa de produção de conhecimento e o fomento da economia locais e globais⁴⁹.

d. Caso de estudo – Zona ribeirinha oriental de Lisboa

A zona ribeirinha oriental de Lisboa é um território antigo, de génese rural e religiosa (e.g.: Convento do Beato), tendo passado pela sobreposição de infraestruturas industriais e portuárias. Afigura-se na atualidade como um lugar emergente e de inovação (Figura 12).

⁴⁸ VILLAGE UNDERGROUND LISBOA – Village Underground Lisboa.

⁴⁹ VILLAGE UNDERGROUND LISBOA – Village Underground Lisboa.



Figura 12 - Vista de edificado pós-industrial, em declínio, Xabregas/Beato (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

A zona ribeirinha oriental da cidade de Lisboa é um território antigo⁵⁰ (Custódio e Folgado, 1999), mas afigura-se hoje como um território com potencial de regeneração urbana pelos inúmeros vestígios pós-industriais existentes e pela sua localização entre dois polos importantes na cidade (i.e.: Terreiro do Paço e Parque das Nações). Tal se deve também ao facto de essa zona ser alvo de importantes operações planeadas de regeneração urbana no âmbito do *Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa* (2008)⁵¹ da CML (e.g.: Jardins Braço de Prata e Plano de Pormenor da Matinha). Porém, apesar de ter existido uma SRU Oriental, a mesma não foi bem-sucedida tendo sido extinta em 2007.

Por se tratar de um território vasto e diversificado, destacamos os seguintes casos específicos de análise, maioritariamente pós-industriais⁵²: as *Coletividades* (históricas) (d.1); o *Hub Criativo do Beato* (HCB) (d.2); o complexo *Abel Pereira da Fonseca* (d.3); a *Fábrica de Braço de Prata* (FBP) (d.4).

d.1) Coletividades

À semelhança da zona ocidental (Alcântara), a zona oriental ainda mantém diversas coletividades no seu território, herdadas do seu passado industrial e associativo. O enfoque dessas entidades centra-se na prestação de serviços sociais, de proximidade, às comunidades (e.g.: atividades desportivas como ginástica e futebol, tais como o *Clube Oriental de Lisboa* – Figura 13) ou ainda casas de Fado.

⁵⁰ FOLGADO, D., CUSTÓDIO, J. – Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial.

⁵¹ CML – Documentos prospetivos. Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa.

⁵² FERREIRA DE PAULO, J., SARMENTO DE MATOS, J. - Caminho do Oriente: Guia Histórico I e II.



Figura 13 - Vista da sede da coletividade Clube Oriental, Largo Leandro da Silva - Poço do Bispo (Fotografia de Ana Nevado, 2015).

Consideramos que as coletividades desempenham um papel crucial na relação societal entre territórios e comunidades, estabelecendo laços sociais e culturais intergeracionais. Para além disso, a localização e os espaços que as coletividades ocupam são também marcos de referência na cidade (e.g.: campo de futebol do *Clube Oriental de Lisboa*, em Chelas).

d.2) Hub Criativo do Beato

O HCB foi criado em 2016 e ocupa um antigo complexo fabril (Figura 14), o qual detém um reconhecido valor arquitetónico e industrial, direcionado para a prestação de serviços diferenciados para as comunidades locais, na sustentabilidade ambiental, na arte urbana, na mobilidade (e.g.: *bike sharing*).⁵³

⁵³ Hub Criativo do Beato - <https://www.hubcriativobeato.com/>



Figura 14 - Vista das instalações do *Hub Criativo do Beato*, no Beato (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

As instalações possuem ainda uma valência expositiva (e.g.: *World Press Photo 2018*), desencadeando atividades relacionadas com as artes (e.g.: *rallies*, *workshops* e *talks* fotográficos)⁵⁴. Albergam também diversas celebrações, conferências e eventos contemporâneos e importantes em Lisboa (e.g.: *Indielisboa*)⁵⁵.

De acordo com o conceito de *adaptive reuse*⁵⁶, o modelo de desenvolvimento e de gestão do HCB procura estabelecer parcerias económicas entre promotores públicos e privados e organizações de destaque (e.g.: *web summit*), aliando: a ação da Câmara Municipal de Lisboa (que assegura o acesso e a utilização de diversas infraestruturas comuns, tais como abastecimento de água, eletricidade, *wi-fi*, acessos, etc.); diversos responsáveis (privados) pelo desenvolvimento e implementação do projeto de reabilitação e de reocupação das instalações; a *Startup Lisboa*, responsável pela promoção, gestão e programação do HCB⁵⁷.

d.3) Armazéns Abel Pereira da Fonseca

O complexo da antiga Sociedade Abel Pereira da Fonseca localiza-se no Poço do Bispo e serviu originalmente como uma importante fábrica nacional de produção de vinhos e de vinagres (Figura 15).

⁵⁴ VISÃO - Talks e rallies fotográficos gratuitos no Hub Criativo do Beato.

⁵⁵ Hub Criativo do Beato, op. cit.

⁵⁶ LEADBETER, op. cit.

BULLEN, LOVE, op. cit.

⁵⁷ Hub Criativo do Beato, op. cit.



Figura 15 - Vista dos antigos *Armazéns Abel Pereira da Fonseca*, Poço do Bispo (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

Atualmente é um espaço eclético e parcialmente reabilitado que inclui diversos tipos de atividades (e.g.: *coworking*; restauração, desporto, comércio, etc.) (Figura 16), representando um equipamento urbano relevante na ZOL.



Figura 16 - Vista do espaço comercial “O Cantinho Vintage”, em voga, localizado nos antigos *Armazéns Abel Pereira da Fonseca*, Poço do Bispo (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

d.4) Fábrica Braço de Prata

A antiga “Fábrica de Material de Guerra de Braço de Prata” ocupa um edifício oitocentista, outrora importante na zona ribeirinha oriental de Lisboa⁵⁸. A origem desse

⁵⁸ CML - Fábrica de Braço de Prata.

edifício remonta a 1904-08, tendo desempenhado um papel importante no fabrico de material de guerra durante as décadas de 1940-1970, tendo atingido o seu auge durante a Guerra do Ultramar⁵⁹. No entanto, a produção atual é sobretudo direcionada para o meio artístico (Figuras 17-18), sendo um conhecido centro cultural marcado pela versatilidade, albergando diversos espaços e eventos artísticos (e.g.: livrarias; *ateliers*; galerias de arte; concertos musicais; etc.) e envolvendo pessoas de diversos meios e idades⁶⁰.



Figura 17 - Vista de uma intervenção artística espontânea no muro de entrada (lado exterior) da FBP, Poço do Bispo/Braço de Prata (Fotografia de Ana Nevado, 2017).



Figura 18 - Vista de uma intervenção artística de VHILS, no muro de entrada (lado interior) da FBP, Poço do Bispo/Braço de Prata (Fotografia de Ana Nevado, 2017).

⁵⁹ CML, op. cit.

⁶⁰ E.g.: iniciativa “Bracinho de Prata”, para crianças. (vd. FÁBRICA BRAÇO DE PRATA – Fábrica Braço de Prata).

A FBP representa hoje um importante “laboratório produtivo”⁶¹, em paralelo com a *Lx Factory*, em Alcântara.

Modos de regenerar coletiva e colaborativamente na contemporaneidade

Seguidamente elaboramos uma sequência de passos no âmbito da criação de pactos colaborativos com vista à regeneração urbana de áreas urbanas em declínio através da transformação das dinâmicas urbanas⁶²:

- i. identificação de desafios, potencialidades, ameaças e oportunidades em áreas urbanas em declínio, através da elaboração de levantamentos e demais operações de diagnóstico por técnicos e investigadores, em conjunto com as comunidades locais;
- ii. criação de eventos nos lugares de análise/intervenção para motivação à participação de cidadãos e de entidades (públicas e privadas), em paralelo com a divulgação nos *media*;
- iii. estabelecimento de pactos colaborativos e identificação de espaços com potencial de transformação no âmbito de processos de regeneração urbana;
- iv. desenvolvimento e implementação de investimentos para a regeneração das áreas urbanas identificadas nos projetos, incluindo debates e receção de propostas definidas pelos residentes⁶³;
- v. conclusão e/ou prossecução de manutenção preventiva dos projetos implementados;
- vi. publicação de documentos alusivos aos projetos.

Deste modo, consideramos fundamental a implementação de estratégias participadas nos territórios, visando também a manutenção futura das mesmas.

Considerações finais

Sob o desafio e o objetivo lançados pelo *Laboratório Colaborativo*, o presente ensaio abordou as questões das dinâmicas urbanas por via da reutilização do património e considerando o universo das artes como meios de regenerar áreas urbanas não centrais e desqualificadas/emergentes.

Numa era marcada pela volatilidade das operações de regeneração urbana a grande escala, pelos fenómenos perversos de *filtering up* e de alojamento local que ameaçam descaracterizar os lugares e as suas identidades, urge fomentar práticas colaborativas, inter e transdisciplinares nas abordagens à cidade contemporânea, particularmente nas intervenções no parque edificado patrimonial. Consideramos ainda importante manter usos mistos nos territórios (e.g.: espaços de *coworking*), combatendo a monofuncionalidade urbana. Através de “performances clandestinas que se tornam em património urbano”⁶⁴, das cidades e das pessoas, consideramos também que as áreas urbanas históricas possuem inúmeras valências pelas diversas temporalidades que se sobrepõem e pelo potencial da reutilização de espaços. A (re)construção de paisagens urbanas originais, com vestígios de temporalidades e características de cada lugar que

⁶¹ FÁBRICA BRAÇO DE PRATA – Fábrica Braço de Prata.

⁶² Baseada nas *milestones* do projeto *Co-City* de Turim. (vd. UIA - UIA Cities. Co-City Turin).

⁶³ Baseado em: UIA - UIA Cities. Co-City Turin.

⁶⁴ FÁBRICA BRAÇO DE PRATA – Fábrica Braço de Prata.

revelam histórias e memórias, representam potencial de reinterpretação e intervenção contemporâneas. Adicionalmente, permitem mapear lugares nas cidades e identificar identidades (positivas ou negativas). Assim, cremos que as atividades de planeamento e sobretudo de gestão urbana poderão beneficiar, por um lado, do (re)conhecimento histórico dos lugares e, por outro lado, da participação multidisciplinar⁶⁵ de diversos agentes e de comunidades.

Urge construir e implementar estratégias de recomposição social e urbana, que gerem a construção de identidades e de externalidades, sobretudo em áreas urbanas precárias, marcadas pelo declínio e pela falta de investimento político. Através de abordagens sistémicas e de carácter estratégico, partindo do interior para o exterior, consideramos crucial a intervenção do poder local (e.g.: Câmaras Municipais; Juntas de Freguesia). Dependem, no entanto, de intervenções estratégicas conjuntas, entre o poder público e privado (e.g.: residentes), conjugando interesses.

Tal como os diversos casos de estudo analisados neste ensaio demonstram, a regeneração urbana pode ser promovida através de várias formas. Destacámos a possibilidade de autoconstrução (e.g.: Bairro da Cova da Moura e Bairro da PRODAC), a reutilização de pré-existências com usos contemporâneo enquanto equipamentos urbanos para a cidade e comunidades, fomentando o redensolvimento económico, social e artístico (e.g.: *Fábrica Braço de Prata*). Deste modo, demonstrou-se a relevância das entidades públicas locais (e.g.: municípios) e o impacto positivo que as parcerias poderão representar nos processos de regeneração urbana, através de estratégias de atuação em função dos lugares, das suas características e comunidades e através de modelos colaborativos de coplaneamento e de cogestão⁶⁶.

Concluimos que o fomento das dinâmicas urbanas comunitárias, enquanto património imaterial, potencia a definição de identidade(s) coletiva(s) dos lugares, a manter futuramente. Para tal, consideramos importante a partilha de histórias sobre os lugares e o debate sobre o seu futuro, assim como a realização de sessões de debate locais (e.g.: Bairro da Cova da Moura). Situadas entre a tradição e a inovação, as atividades culturais revelam-se como âncoras para as intervenções contemporâneas, relacionando as populações com os territórios, potenciando a recriação de identidades urbanas e culturais. Futuramente, e na sequência deste ensaio, pretende-se explorar esta temática focando o papel que o meio académico poderá representar no estabelecimento de parcerias colaborativas de regeneração urbana em territórios emergentes.

Bibliografia

ALPOPI, Cristina, MANOLE, Cristina – Integrated Urban Regeneration – Solution for Cities Revitalize. *Procedia Economics and Finance* 6 (2013), pp. 178-185. [Em linha]. [Consult. 22 abr. 2018]. Disponível internet: <https://ac.els-cdn.com/S2212567113001305/1-s2.0-S2212567113001305-main.pdf?tid=fd7adaca-118d-4fca-814d->

⁶⁵ E.g.: Arquitetura, Urbanismo, Planeamento e Gestão Urbana, História, Geografia, Sociologia, Economia, etc.

⁶⁶ SCHLAPPA, Hans – Co-management in urban regeneration: New perspectives on transferable collaborative practice.

[c47f39e0fdac&acdnat=1524676851_d70e3ce1e4501cd37554d8f89c00b7d7>](https://doi.org/10.1016/S2212-5671(13)00130-5).

[https://doi.org/10.1016/S2212-5671\(13\)00130-5](https://doi.org/10.1016/S2212-5671(13)00130-5)

ALVES, Sónia – **Planeamento colaborativo em contextos de regeneração urbana**. Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2001.

BULLEN, Peter, LOVE, Peter – A new future for the past: A model for adaptive reuse decision-making. *Built Environment Project and Asset Management*, 1 (2011), pp. 32-44. DOI: 10.1108/204412411111143768.

BUTLER, Toby – ‘Memoryscape’: Integrating Oral History, Memory and Landscape on the River Thames. [s.l.]: [s.n.], 2009. [Em linha]. [Consult. 23 abr. 2018]. Disponível internet: <<http://www.palgrave.com/Products/title.aspx?pid=280244>>. ISBN 9780230546691.

CHOAY, Françoise – **As questões do património: antologia para um combate**. Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN 978-972-44-1624-3.

CML – Documentos prospetivos. Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa. Lisboa: CML, 2008. [Em linha]. [Consult. 10 mar. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.cm-lisboa.pt/zonas/centro-historico/urbanismo/documentos-prospetivos>>.

CML - Fábrica de Braço de Prata. Lisboa: CML, 2018. [Em linha]. [Consult. 24 abr. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/fabrica-de-braco-de-prata>>.

COLAVITTI, Anna Maria – **Urban Heritage Management: Planning with History**. The Urban Book Series. Cham: Springer, 2018. [Em linha]. [Consult. 30 mar. 2018]. Disponível internet: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-72338-9_2>. ISBN 978-3-319-72338-9 (eBook).

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA – Civitas (Ancient Rome). [s.l.]: [s.n.], 2018. [Em linha]. [Consult. 30 mar. 2018]. Disponível internet: <<https://www.britannica.com/topic/civitas>>.

ESTEVES, Samuel – Coleção Comunidade. In **Prodac – Comunidade em construção**. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015. ISBN 978-989-8712-14-1.

FERREIRA PAULO, Jorge, SARMENTO DE MATOS, José – **Caminho do Oriente: Guia Histórico I e II**. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. ISBN 978-972-2410-58-8

FÁBRICA BRAÇO DE PRATA – Fábrica Braço de Prata. Lisboa: Fábrica Braço de Prata, 2018. [Em linha]. [Consult. 24 abr. 2018]. Disponível em WWW: <<https://www.bracodeprata.com>>.

FOLGADO, Deolinda, CUSTÓDIO, Jorge – **Caminho do Oriente: Guia do Património industrial**. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

FONG, Jeff, LING, Anthony – Filtering: Gentrification in reverse. [s.l.]: Market Urbanism, 2015. [Em linha]. [Consult. 20 mar. 2018]. Disponível em WWW: <<http://marketurbanism.com/2015/01/27/gentrification-in-reverse/>>.

GENERAL ASSEMBLY OF THE UNITED NATIONS – Report of the World Commission on Environment and Development. ‘Our Common Future’ (Brundtland Report). Oxford: Oxford University Press, 1987. [Em linha]. [Consult. 24 abr. 2018]. Disponível internet: <<https://ambiente.files.wordpress.com/2011/03/brundtland-report-our-common-future.pdf>>.

GUNTON, Thomas, DAY, J.C. – The theory and practice of collaborative planning in resource and environmental management. *Environments*. 31, n.º 2 (2003), pp. 5-20. [Em linha]. [Consult. 21 abr. 2018]. Disponível internet: <https://www.researchgate.net/publication/289187250_The_theory_and_practice_of_collaborative_planning_in_resource_and_environmental_management>.

HORITA, Masahide, KOIZUMI, Hideki – **Innovations in Collaborative Urban Regeneration**. [s.l.]: Springer, 2009.

HORTA, Patrícia – **Estratégia de ação colectiva: iniciativa bairros críticos. Operação Cova da Moura**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento, Diversidades Locais e Desafios Mundiais: Análise e Gestão do ISCTE. [Em linha]. [Consult. 09 abr. 2018]. Disponível internet: <<http://hdl.handle.net/10071/3766>>.

Hub Criativo do Beato. [Em linha]. [Consult. 02 abr. 2018]. Disponível internet: <<https://www.hubcriativobeato.com/>>.

ISCTE-IUL – Guia de Apoio ao Utilizador. Referências Bibliográficas – Manual de Normas e Estilos. Cadernos de Apoio ao Utilizador [Em linha]. n.º3 (1) (2012) – Referências Bibliográficas - Manual de normas e Estilos: NP 405. Lisboa: ISCTE-IUL, 2012. [Consult. 22 abr. 2018]. Disponível internet: <http://arquivo-portal.iscte-iul.pt/Libraries/PDFs_SID2/rb_np405.sflb.ashx>.

JUNTA DE FREGUESIA DE MARVILA - Vale Fundão e Bairro da Prodac. Lisboa: Junta de Freguesia de Marvila, 2016. [Em linha]. [Consult. 16 mar. 2018]. Disponível internet: <<http://jf-marvila.pt/index.php/historia-da-freguesia/historia/marvila-e-a-nossa-historia-2/vale-fundao-e-bairro-da-prodac>>.

KOIZUMI, Hideki – **Historical Development of Planning Theory and the Public Realm of Planning**. [s.l.]: [s.n.], 2009.

LEADBETER, Paul – Adaptive reuse of heritage buildings - Do current planning and heritage controls support the concept?. *Environmental and Planning Law Journal*. 30 (2013) 491-507.

LENZI, Cristiano – A política democrática da sustentabilidade: os modelos deliberativo e associativo de democracia ambiental. [Em linha]. *Ambiente e Sociedade*, vol. XII, n.º 1, (2009), pp. 19-36. [Consult. 24 abr. 2018]. Disponível internet: <<http://www.scielo.br/pdf/asoc/v12n1/v12n1a03.pdf>>.

LISBOA OCIDENTAL, SRU – Lisboa Ocidental, SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana, E.M., S.A. [Em linha]. [Consult. 20 mar. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.lisboaocidentalsru.pt>>.

Planning Tank. Happy, healthy and successful human settlements!. [s.l.]: [s.n.], 2018. [Em linha]. [Consult. 25 mar 2018]. Disponível em WWW: <<https://planningtank.com/planning-theory/collaborative-planning-theory>>.

MASON, Michael – Collaborative partnerships for urban development: a study of the Vancouver Agreement. *Environment and planning A* [Em linha]. Vol. 39, n.º 10 (2007), pp. 2366-2382. [Consult. 30 mar. 2018]. Disponível internet: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/a38263>>. DOI: [10.1068/a38263](https://doi.org/10.1068/a38263).

Memória Portuguesa. Portugal em pormenor! – Bairro do Alto da Cova da Moura. [Em linha]. [Consult. 23 abr. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.memoriaportuguesa.pt/bairro-do-alto-da-cova-da-moura>>.

REBOLO, João – **O realojamento do bairro chinês em Marvila. Participação e autoconstrução como processo – o caso da PRODAC (1970-1974)**. Lisboa: [s.n.], 2016. Tese de Doutoramento em Arquitetura e Urbanismo do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

ROBERTS, Peter W., SYKES, Hugh – **Urban regeneration. A handbook**. 1ª Ed. Londres: Sage, 2000. ISBN 978-0-7619-6716-3. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446219980>

SANTANA LOPES, Pedro – Bairro Prodac. In **Prodac – Comunidade em construção**. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015. ISBN 978-989-8712-14-1.

SCML – **Prodac – Comunidade em construção**. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015. ISBN 978-989-8712-14-1.

SCHLAPPA, Hans – Co-management in urban regeneration: New perspectives on transferable

collaborative practice. In **New Public Governance, the Third sector and Co-Production**. [s.l.]: Routledge, 2012, pp. 227-244.

SCHLAPPA, Hans – Co-production. A new perspective on partnership. In **URBACT – The URBACT Tribune**. Nancy: A.D.T. International – L’agence de Traduction. [s.l.]: [s.n.], 2018.

Semana da Reabilitação Urbana de Lisboa – Programa. Lisboa: CML, 2016. [Em linha]. [Consult. 03 abr. 2016]. Disponível em WWW: <<http://www.semanadareabilitacao.vidaimobiliaria.com/sites/default/files/lisboa2016/agenda/SRU16-Lisboa-programas-6b.pdf>>.

SMITH, Laurajane – Discourses of heritage: implications for archaeological community practice. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Questions du temps present. (2012). [Em linha]. [Consult. 13 jan. 2018]. Disponível internet: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/64148>>. DOI: 10.4000/nuevomundo.64148.

SPANISH PRESIDENCY – Informal Ministerial Meeting on Urban Development Declaration - Toledo. Toledo: [s.n.], 2010. [Em linha]. [Consult. 21 fev. 2018]. Disponível internet: <<http://www.eukn.eu/fileadmin/Lib/files/RO/2010/2010%2006%2022%20TOLEDO%20DECLARATION%20approved.pdf>>.

TERÁN, Fernando de. – **El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entedimiento y la construcción de la ciudad**. Madrid: Akal, 2009. ISBN 978-8446029656.

UIA - UIA Cities. Co-City Turin. UIA, 2018. [Em linha]. [Consult. 03 abr. 2018]. Disponível em WWW: <<http://www.uia-initiative.eu/en/uia-cities/turin>>.

URBACT – The URBACT Tribune. Nancy: A.D.T. International – L’agence de Traduction. [s.l.]: [s.n.], 2018. [Em linha]. [Consult. 22 abr. 2018]. Disponível internet: <<http://urbact.eu/collaborative-practices-inclusive-urban-regeneration>>.

VALADAS, Rita – Prodac: um ninho que evolui numa freguesia que se transforma. In **Prodac – Comunidade em construção**. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015. ISBN 978-989-8712-14-1.

VILLAGE UNDERGROUND LISBOA – Village Underground Lisboa. [Em linha]. [Consult. 20 mar. 2018]. Disponível em WWW: <<http://vulisboa.com>>.

VISÃO – Talks e rallies fotográficos gratuitos no Hub Criativo do Beato. Lisboa: Visão, 2008. [Em linha]. [Consult. 24 abr. 2018]. Disponível em WWW: <<http://visao.sapo.pt/world-press-photo/2018-04-24-Talks-e-rallies-fotograficos-gratuitos-no-Hub-Criativo-do-Beato>>.

Paisagens Cruzadas: caminho e rasto na arte contemporânea.

Luísa Salvador
(IHA/FCSH/NOVA)
luisasanchezsalsalvador@gmail.com

Margarida Brito Alves
(IHA/FCSH/NOVA)
margaridabritoalves@gmail.com

Resumo

A presente comunicação, intitulada *Paisagens Cruzadas: caminho e rasto na arte contemporânea*, tem por premissa que um dos motores da criação artística tem sido o acto de caminhar. Caminhar é uma forma de conhecimento dos lugares que são cruzados pela marcha, e as reflexões que derivam dessa deambulação têm profundas consequências na criação artística. Crê-se necessário compreender a transição de um acto meramente locomotivo para o seu reconhecimento como prática estética. A partir da década de 60 do século XX, serão apropriados pela prática da caminhada vários modos de desmaterialização do objecto de arte, e que conseqüentemente se traduziram em intervenções efémeras na paisagem, e em várias acções e declarações artísticas em lugares. O acto de caminhar terá assim profundas consequências na criação artística, pretendendo-se demonstrar que o mesmo poderá ser compreendido como uma prática artística em si.

Para tal, é importante entender que o acto de caminhar enquanto prática artística, por definição transitório e imaterial, carece de definições específicas que o categorizem. Estes contributos artísticos, no âmbito desta investigação, designar-se-ão por *rastos*, assumindo-se como legados do acto de caminhar. Nesta comunicação será apresentada a metodologia de investigação, baseada na concepção de *rasto* e sua decorrente categorização entre *rastos* não-intencionais e intencionais. O *rasto* é então entendido como uma possibilidade de compreender um conjunto de propostas artísticas, contemporâneas, que decorrem da acção de caminhar.

Palavras-chave: rasto, caminhar, processos artísticos, arte contemporânea.

Introdução

O acto de caminhar é uma das actividades humanas mais ancestrais. A história do caminhar é uma narrativa feita de vários intervenientes, visto caminhar ser um acto universal. Como Rebecca Solnit defende na sua obra *Wanderlust: A History of Walking* (2001), “a história do caminhar será sempre uma história amadora, uma vez que o acto de caminhar é um acto amador” (2001:4). A maioria da história do caminhar é feita de intervenientes anónimos e possivelmente nunca estará completa. Como podemos então construí-la? A construção desta narrativa não obedece a limites historiográficos, sendo antes composta de contribuições variadas que passam por registos escritos, descobertas

científicas, ficções, poesia, obras de arte, um conjunto de testemunhos que formam a nossa cultura. São esses os legados que constituem as possíveis histórias do caminhar.

Por um lado, podemos definir, em termos científicos, *como* e *quando* o homem começou a caminhar e que tipo de consequências essa alteração anatómica teve na sua fisionomia e desenvolvimento motor e intelectual. Assinala-se o caminhar como a charneira que distingue os símios dos humanos. O bipedalismo, isto é, tornar a locomoção assente apenas nos dois membros inferiores em vez da totalidade dos quatro, libertou os membros superiores para outras e novas funções, permitindo um conjunto de desenvolvimentos fisionómicos na nossa anatomia, definindo assim também novos comportamentos. Como a paleontóloga Mary Leaky, citada por Solnit, afirmou, deste desenvolvimento único — a autonomia dos membros superiores — decorre toda a tecnologia moderna. Esta nova liberdade dos membros representou um desafio, a partir do qual o cérebro se expandiu para alcançá-lo.⁶⁷

Será em 1974 em Hadar na Etiópia que é descoberto *Lucy*, um esqueleto associado à espécie *Australopithecus afarensis*, com cerca de 3,18 milhões de anos, encontrado pela equipa do paleontólogo Donald Johanson. A descoberta deste esqueleto comprovou pela primeira vez a ancestralidade do caminhar. Entre outros elementos do esqueleto, foram descobertos um fémur e a rótula de um joelho que, pelo facto de ser semelhante às nossas contemporâneas, demonstra que *Lucy* conseguia andar. Três anos após esta descoberta, em 1977, em Laetoli, Tanzânia, Mary Leaky e a sua equipa encontram pegadas fossilizadas de outros dois *Australopithecus afarensis*, agrupadas em pares, datadas de 3,6 milhões de anos. Estas duas descobertas atestam o facto de a locomoção ser bipédica desde então, podendo assim estimar-se em termos temporais *quando* a raça humana começou a caminhar.

Apesar de ser possível através do esqueleto de *Lucy* bem como das pegadas de Laetoli saber que já existiam antecessores do Homem que comprovadamente caminhavam, o debate científico posterior a estas descobertas direccionou-se maioritariamente para o tipo de hábitos que o bipedalismo aflorou. É um facto que, com os dois membros superiores livres, se torna possível a manipulação de materiais, permitindo que o Homem produza utensílios que o auxiliem, e que é dessa liberdade de movimentos que é criada e desenvolvida tecnologia. Mas como Rebecca Solnit refere em *Wanderlust*, apesar de se saber o tipo de desenvolvimentos mentais e físicos que o caminhar proporcionou, e longe de haver consensos sobre o que permitiu o quê primeiro, o que une todos estes contributos científicos é actualmente saber-se que muitas das características que hoje se reconhecem como sendo humanas surgiram pelo facto de caminharmos. Assim, ainda que não se saiba anatomicamente porque é que se começou a caminhar, sabe-se que o acto de caminhar nos definiu.⁶⁸ Pode então reconhecer-se que o acto de caminhar é uma característica intrinsecamente humana, mas que inscrevê-lo na sua História de um ponto de vista

⁶⁷ “One cannot overemphasize the role of bipedalism in hominid development. It stands as perhaps the salient point that differentiates the forebears of man from other primates. This unique ability freed the hands for myriad possibilities — carrying, tool making, intricate manipulation. From this single development, in fact, stems all modern technology. Somewhat oversimplified, the formula holds that this new freedom of forelimbs posed a challenge. The brain expanded to meet it. And manking was formed.” (Mary Leaky cit. por Solnit (2001: 41)).

⁶⁸ “What makes these scientists, for all their squabbles, significant is their attempt to discuss what meanings are intrinsic to walking – not what we make it but how it made us.” (Solnit, 2001: 43)

meramente anatómico é reduzi-lo apenas à sua parte corporificada. O acto de caminhar é a via através da qual incorporamos muitas das nossas práticas quotidianas. É o acto intencional mais próximo dos ritmos involuntários do nosso corpo, como o respirar ou o bater do coração (Solnit, 2001:5). É-nos natural, intrínseco e também habitual.

Assim, de uma actividade universal e intrinsecamente humana, são precisos mais dados, que não os científicos, que ajudem à construção da sua história. Para se traçar uma narrativa em torno do caminhar, têm de ser cruzadas diversas disciplinas e pontos de vista que enriqueçam a sua presença enquanto contributo cultural. Solnit, em *Wanderlust* (2001), defende que não se pode constituir uma história do caminhar assente apenas na evolução anatómica do corpo humano, mas que este acto encerra muitos outros significados, precisamente por acompanhar toda a história da humanidade. É uma história mais vivenciada que documentada, existindo ao longo de milhares de anos e tendo múltiplos intervenientes. Construir uma história em torno deste acto relaciona-se primeiramente com o modo como investimos em acções universais com significados particulares, ou seja, como o caminhar “banal” pode ganhar diferentes significados e simbolismos consoante a época, a geografia e os seus actores. Caminhar potencia assim diversos significados culturais, podendo ser um acto revolucionário, político, artístico, espiritual, realizado apenas por um indivíduo como por colectivos, modificando-se consoante a paisagem em que é gerado, seja rural ou urbana. É dentro dessa perspectiva, de que a história do caminhar pode ser também uma história da imaginação e da cultura⁶⁹, que se insere a já referida obra *Wanderlust* (2001) de Rebecca Solnit, ou contributos como *The Lost Art of Walking* (2010) de Geoff Nicholson, *Marcher, une philosophie* (2011) de Frédéric Gros e até *Walking* (1861), de Henry David Thoreau. Todos estes autores recorreram a escritores e filósofos para construir as suas versões da história do caminhar.

Quando começa então a utilização da caminhada com fins culturais? A história do caminhar enquanto acção cultural consciente, segundo Solnit, começou com as caminhadas de vários personagens do século XVIII, mas, entre os mais literários, dizia-se que a origem deste tipo de caminhada provinha da Antiguidade Clássica, com a sua raiz no peripatetismo, um modo de pensamento e ensino da filosofia associado a Aristóteles que articulava o pensamento com a caminhada na Grécia Antiga. Com a sua obra difundida, começou a ser assimilada e estabelecida a concepção de que os antigos caminhavam para pensar, levando a que muitos pensadores, filósofos e políticos do século XVIII passassem a encará-la de um modo consciente. Tornou-se dado assente que a Filosofia, pensamento, retórica e a caminhada, deambulação e errância estavam interligadas. Muitos são os filósofos que caminhavam, de Aristóteles e os peripatéticos aos sofistas, mais tarde Kant e as suas caminhadas diárias por Konisberg depois do jantar, Friedrich Nietzsche e os seus passeios solitários, Henry David Thoreau que professou a caminhada como modo de vida e de resistência civil (Gros, 2011). Vários terão sido os filósofos que caminhavam, mas são poucos os que reflectiam sobre o acto de caminhar.⁷⁰ Será Jean-Jacques Rousseau quem lança as bases para ideologia à qual a caminhada seria consagrada — um tipo de caminhada contemplativa e enriquecedora que apelava à simplicidade e era geradora de novos pensamentos. O filósofo acreditava que uma caminhada tinha o poder de estimular e elevar os seus pensamentos. Na sua obra *Reveries*

⁶⁹ “Here this history begins to become part of the history of the imagination and the culture, of what kind of pleasure, freedom and meaning are pursued at different times by different kinds of walks and walkers.” (Solnit, 2001: 3-4).

⁷⁰ “Philosophers walked. But philosophers who thought about walking are rarer.” (Solnit, 2001:16)

of a Solitary Walker (1778) um livro que evoca a caminhada, apesar de não ser especificamente sobre caminhar, Rousseau discorrerá sobre pensamentos, meditações e recolecções que apresentam um narrador que utiliza a caminhada como refúgio de um homem que se sente traído pela sociedade. Tanto ou mais importante é o contributo da sua estrutura literária. A caminhada recontada, ou seja, passar experiência vivida para a escrita, encoraja um tipo de digressão e divagação em comparação com outras estruturas literárias, como a progressão cronológica ou biográfica, ou a narrativa histórica (Solnit, 2001:21). Este tipo de sequência despoleta um raciocínio associativo, de certo modo desestruturado, mais interligado ao tipo de pensamentos originados por uma caminhada, sugerindo assim a divagação que lhe é inerente de um modo menos analítico e mais improvisado. O trabalho de Rousseau é descritivo, evocativo e pessoal, mais próximo do estilo livre da literatura do que da rigidez do argumento filosófico. Será este tipo de atitude que influenciará a literatura, principalmente a partir de finais século XVIII, em que as descrições pessoais, as deambulações geográficas e as derivações emocionais funcionarão como substrato de muitas obras, como n' *As Noites Brancas* de Dostoiévsky, em *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *Ulysses* de James Joyce, e mais tarde contribuirão para o surgimento de figuras literárias como o *flâneur* de Charles Baudelaire tal como para a literatura surrealista de André Breton. A maioria destas histórias do caminhar são parciais, individuais e subjectivas: é sobre quem marcha, o que vê em seu redor, o tipo de pensamento que é despoletado e qual o caminho que trilha. Caminhar, idealmente, deveria ser um estado em que a mente, o corpo e o mundo estão alinhados (Solnit, 2001:5).

Francesco Careri, autor de *Walkscapes* (2013), vai procurar uma genealogia da caminhada enquanto prática estética autónoma. Para o autor, será apenas no século XX que o caminhar se desvinculará de uma certa carga sagrada e religiosa, bem como literária, passando a adquirir o estatuto de puro acto estético. A ideia transversal de *Walkscapes* é que em todas as épocas o caminhar produziu arquitectura e paisagem, e que esta acção, praticamente esquecida pelos próprios arquitectos, foi reactivada por poetas, filósofos e artistas, com capacidade de visão perante o imaterial, capazes de criar a partir dessas vivências no território. Nesse sentido, *Walkscapes* foca-se maioritariamente na relação entre o andar e a construção de significados associados a lugares e, embora aborde as origens da caminhada e a sua relação com o território desde os primórdios da Humanidade, focar-se-á principalmente em propostas artísticas e reflexões sobre o espaço urbano a partir do início do século XX. Assim, parte do *flâneur* baudelaireano teorizado por Walter Benjamin, e que deu origem a propostas de alguns artistas Dadaístas, ao movimento *Internationale Situationniste* ou à *New Babylon* de Constant, mais tarde, na segunda metade do século, aborda artistas da designada *Land Art*, como Hamish Fulton ou Robert Smithson. A obra de Careri, nesta investigação, permitiu aprofundar a ideia de que o caminhar pode ser constituído como um acto não apenas estético, mas também artístico.

Na presente investigação é dada primazia a trabalhos de artistas a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, momento em que existiu uma mudança significativa do modo de olhar a paisagem na arte e na própria forma de reflectir sobre a criação artística. Será a partir destas décadas que se inicia o processo de *desmaterialização da obra de arte*, passando experiências e processos de criação artísticas a serem considerados enquanto obras de arte em *si* (Lippard, 1997). Esta nova configuração da obra de arte, sem suporte matérico, da qual fazem parte a *performance* e os *happenings*, práticas que se afirmam como autónomas e que suscitarão uma nova lógica escultórica, distante da formulação

monumental e perene, para se apresentar efémera e em territórios remotos e distantes. Nesta investigação, estas novas experiências artísticas estão directamente relacionadas com o caminhar, uma vez que muitas destas propostas partirão deste acto para despoletar o processo da sua criação. No entanto, o caminhar enquanto prática artística efectivamente é uma acção *efémera* que necessita de um suporte *matérico*, físico, documental para assumir e registar a sua existência. Como interligar estas duas realidades? Qual o rasto que fica destas acções?

Encontrada uma lacuna no modo como se posicionam as obras artísticas decorrentes do caminhar, pela sua matriz processual e efémera na relação com a parte material da construção de uma obra, pretende-se construir um novo entendimento do conceito de *rasto* que vai definir estas questões.

Será apresentada, de seguida, uma metodologia de trabalho partindo da concepção de *rasto*. Este conceito permitirá posicionar obras artísticas que derivam do acto de caminhar e que, aparentemente, são distantes entre si, criando novas ligações e articulações.

Rasto. Conceitos fundamentais e exemplos.

rasto, s.m. *vestígio que alguém, algum animal ou alguma coisa deixou no solo ou no ar, quando passou; sinal; pegada; pista; indício; peça da parte inferior da charrua.* (Costa & Melo, s.d.)

Nesta investigação entende-se o *rasto* enquanto vestígio material que fica de um processo ou actividade. No entanto, para um correcto balizamento da concepção de *rasto* na arte contemporânea, que serve como mediador de um novo olhar para entender determinadas propostas artísticas contemporâneas, serão demonstrados dois tipos de *rastos*: os *não-intencionais* e os *intencionais*.

Por *rastos não-intencionais* compreende-se um conjunto de vestígios que nos habituámos a associar à ideia de rasto, como definida anteriormente: *vestígio que alguém, algum animal ou alguma coisa deixou no solo ou no ar quando passou*. Considera-se que na tipologia de *rastos-não intencionais* existem três tipos: *rastos geológicos*, *rastos temporários* e *pistas*.

Por *rastos geológicos* entende-se, nesta investigação, formações geológicas como por exemplo, os fósseis. Ou seja, processos de sedimentação ocorridos num largo espectro de tempo que conservaram formas, objectuais ou de vida. Os fósseis conservam informações essenciais para compreendermos um determinado período e por isso funcionam como vestígios de outrora. Exemplos como os mencionados anteriormente, esqueleto de *Lucy* ou as pegadas de Laetoli, entram nesta categoria. As suas descobertas foram essenciais para restituir uma parte da história da humanidade e balizá-la temporalmente. A partir desses fragmentos fossilizados, conseguiu-se compreender uma configuração mais abrangente, que ajuda a constituir um quadro geral. Fósseis de animais, de elementos vegetais como árvores, insectos conservados dentro de âmbar, são veículos que nos permitem compreender ecossistemas, ambientes e vivências anteriores às documentadas pela História. A temporalidade dos *rastos geológicos* transcende a história da humanidade, e por isso são tão importantes: explicam-nos melhor o que existia previamente à nossa existência.

Os *rastos temporários* são marcas efémeras que têm relação directa com o suporte em

que são calcadas. Pode ser uma pegada de um animal em lama fresca que ajuda o caçador a saber o seu trajecto, ou um trilho percorrido num deserto de areia. Os *rastos temporários*, pela perecibilidade do suporte em que são marcados, ao contrário dos *geológicos*, facilmente se desvanecem. Factores externos como a chuva ou o vento apagam a sua existência rapidamente. A sua dimensão temporal é muito mais curta em relação aos *rastos geológicos*. No entanto, fornecem relações com o território bastante imediatas, e a sua observação é em tempo real. Um caçador sabe que um animal está relativamente perto se a sua pegada ainda está impressa na lama fresca, assim como sabemos que alguém passou há pouco tempo naquela enseada arenosa porque o vento ainda não apagou aquele trilho. Os *rastos temporários*, pela compreensão da sua curta duração, são mais rapidamente absorvidos por terceiros, que os lêem e reagem mediante o que encontram.

O que nos leva à terceira dimensão dos *rastos não-intencionais*, as *pistas*. As *pistas*, ao contrário dos *rastos temporais*, são mais subtis e imperceptíveis. A sua escala é menor, resultando de pequenos gestos ou momentos. Não podemos dissociar a ideia de *pista* a romances policiais ou investigações criminais reais, em que o detective reconstitui o quadro geral de um crime com base em pistas que recolhe para desvendar o mistério. As *pistas* podem ser impressões digitais deixadas por acaso, um objecto depositado num lugar inusitado, um fio de cabelo, uma carta com uma informação escondida. As *pistas* são *rastos* de acções não-intencionadas, e por isso sempre dignas de ser incorporadas na resolução de um mistério. Fora do universo policial, aplica-se a existência de pistas para compreendermos uma determinada acção. Uma bebida que foi só consumida por metade, um objecto encontrado fora do contexto, são momentos que nos podem levar a questionar inúmeras hipóteses.

Os *rastos não-intencionais* são importantes de ser nomeados porque embora tenham em comum com os *rastos intencionais* a questão da matéria, do vestígio de um processo ou acção, e também da sua temporalidade, não foram produzidos com uma intenção, e consequentemente não têm uma carga declarativa adjacente.

Os *rastos intencionais* na sua própria génese declaram a sua intenção, a sua razão de existir. Dentro dos *rastos intencionais*, importa esclarecer que existem duas vias: a do *rasto intencional não-artístico* e a do *rasto na/como arte*.

Por *rasto intencional não-artístico* podemos exemplificar as linhas de Nazca. Sabemos, na actualidade, que as linhas de Nazca, que foram realizadas pela mão humana, não tinham em si um propósito artístico. Obedeciam a uma função, veiculada através dos símbolos inscritos na areia que forneciam algum tipo de informação para a qual ainda hoje não é consensual a sua finalidade. A escolha do local de intervenção não foi por acaso, sendo que o planalto em que foram desenhadas é das zonas mais secas e menos ventosas do planeta, o que permitiria a sua continuidade muito além do tempo em que foi realizada. Outros exemplos semelhantes, como alguns conjuntos de cromeleques e menires pré-históricos, em que há uma intencionalidade na concretização, seja por motivos sagrados, seja por motivos celebratórios, não entram na categoria de *rasto na/como arte* porque, ainda que advenham de uma manifestação estética, não foram concretizados deliberadamente para ser apreendidos como objectos artísticos.

Nesta investigação, os *rastos na/como arte* são vistos como o resultado do caminhar

enquanto prática artística, propícia à reflexão, investigação e criação artística. O *rasto* é o legado, físico e material, do processo de caminhar enquanto prática estética e artística. São materializações que resgatam e identificam acções humanas, com uma intencionalidade e propósito especificamente artístico.

Usam-se, a título de exemplo, as obras específicas de três artistas, pretendendo-se olhá-las à luz do conceito de *rasto* na relação com o caminhar enquanto processo artístico.



Fig. 1 – Richard Long, *A line made by walking* (1967), in, LONG, Richard – *A line made by walking* [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

A line made by walking, uma fotografia que documenta uma acção realizada por Richard Long em 1967. Long criou uma linha transitória na paisagem repetidamente caminhando para trás e para a frente num pavimento relvado. O artista depois fotografou esta acção utilizando um ângulo em que a luz solar tornava a linha particularmente visível. Em 1967 Richard Long era ainda estudante na St. Martin's School of Art em Londres. Mais tarde o artista descreveu que em Junho de 1967, o ano desta obra, tinha apanhado um comboio

na Waterloo Station (Londres) direcção a Sudeste, e desembarcou ao fim de 30 quilómetros de viagem. Caminhou, e encontrou o descampado que se tornaria o lugar para a sua intervenção. O artista começava a partir daqui a desenvolver o que seria a sua linguagem artística: fazer caminhadas ao ar livre nas quais, ao longo do percurso, recolhe ou reorganiza os elementos que encontra, pedras, ramos ou indícios deixados no solo. As representações dessas reorganizações e vestígios indiciais começaram por ser captadas com recurso à fotografia ou intervenções em mapas, e mais tarde, com palavras compostas graficamente, desenhos ou pinturas murais.

A obra *A line made by walking* é um exemplo de *rasto na/como arte*. Podemos afirmar que foi uma acção intencional. Não só pela escolha de suporte para a actividade em vista, um descampado relvado fácil de manipular recorrendo a poucos recursos, mas também porque o próprio artista teve a intenção de registar o resultado final da sua acção.

Entre 1966 e 1969 Robert Smithson criou uma série de trabalhos chamados *Nonsites*, resultado de um conjunto de excursões que o artista fez a New Jersey durante esse período. Os *Nonsites* eram constituídos por concentrações de terra, areia, rochas, sedimentos vários e outros objectos encontrados e recolhidos num determinado lugar que o artista tinha previamente visitado com o intuito prospectivo. Apresentados em espaços interiores, estes elementos eram por vezes expostos juntamente com vidros ou espelhos. Outras vezes apresentavam-se dentro de contentores cuja estrutura era desenhada com linhas simples e depuradas, baseada em formas geométricas e com cores neutras. Smithson atribui a nomenclatura *Site* ao local onde recolhia os elementos e *Nonsite* ao conjunto de elementos que eram expostos no espaço interior. O *Nonsite* reportava-se ao sítio exterior e metaforicamente era uma parte constituinte desse exterior, mas, pela descontextualização, era também a negação desse mesmo sítio. Os *Nonsites*, além dos elementos e sedimentos referidos, eram também acompanhados por uma representação do espaço a que pertenciam, geralmente um mapa ou fotografias, algumas vistas aéreas. Com estas obras, Smithson estabelecia uma relação indissociável entre os dois elementos, *Site* e *Nonsite*, pois a validação de ambos só era possível com a existência do outro. Criava-se entre o espaço real (*Site*) e a obra representante (*Nonsite*) um espaço metafórico de significação. Conhecendo e vendo apenas um dos elementos, o significado destas obras é artificial. Parte do processo de leitura e compreensão destes passava pelo “convite” de ir visitar o lugar de onde os sedimentos tinham vindo. Não se tentava recriar o espaço exterior no elemento *Nonsite* da obra. Seria no processo de visionamento dos dois elementos que obra ganhava o significado total.

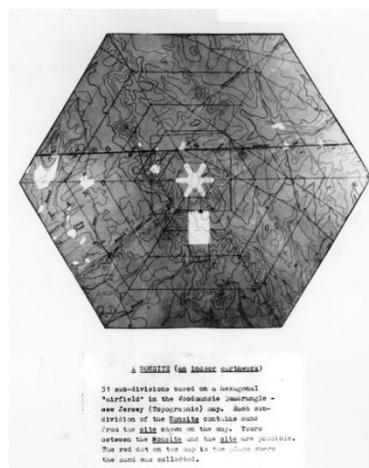
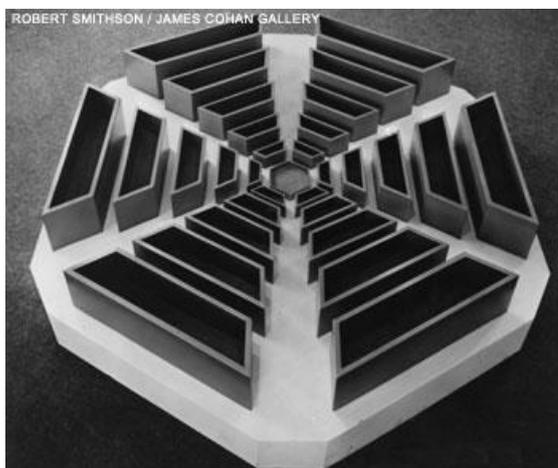


Fig. 2 e 3 – Robert Smithson, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* (1968), in, SMITHSON, Robert – **A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em https://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite2_280.htm

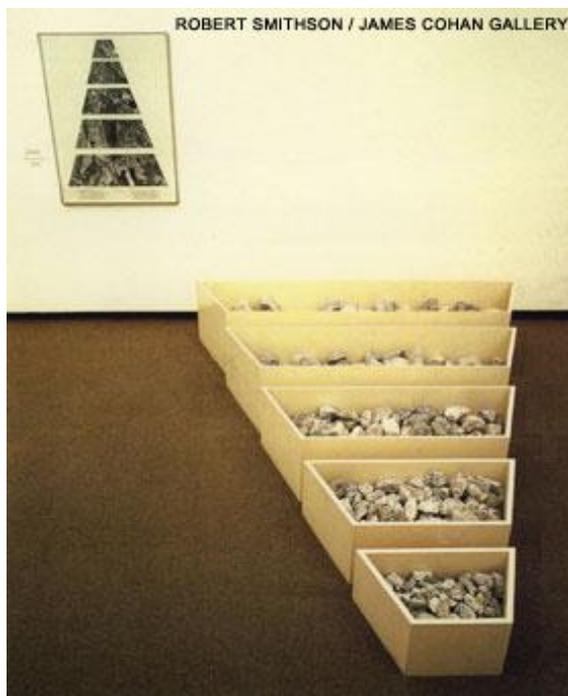


Fig. 4 – Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968), in, SMITHSON, Robert – **A Nonsite, Franklin, New Jersey** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm



Fig. 5 – Robert Smithson, *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)* (1969), in, SMITHSON, Robert – **Nonsite (Essen Soil and Mirrors)** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em <https://www.robertsmithson.com/sculpture/12.htm>

Já o trabalho de Graça Pereira Coutinho é despoletado por excursões com intenções prospectivas. Desde a década de 70 que o seu processo artístico tem sido baseado na dimensão arqueológica da passagem do Homem pelo território, bem como das marcas e

rastos gerados pela sua passagem nestes lugares. A metodologia da artista alia as suas descobertas, dos vários países por onde viajou, com os elementos respigados e recolhidos durante estas viagens.

Em trabalhos como *Untitled* (1973), *Instalation work* (1975) ou *Sala Terra e Sala Água* (1999), podemos testemunhar a abordagem recorrente de Graça Pereira Coutinho em compilar elementos naturais como terra, água ou areia de latitudes distantes. A artista conserva-os em recipientes rotulados e individuais — sacos de plástico para elementos sólidos, contentores de vidro para os líquidos — num processo taxonómico entre a arqueologia e a *glanage*. O trabalho de Graça Pereira Coutinho e todo o cuidado e atenção que dá aos elementos que recolhe, demonstram o seu interesse em perpetuar estes legados das suas viagens. Por vezes são lugares distantes e exóticos, por vezes são lugares que já lhe foram próximos, como o jardim de casa da sua mãe, em Portugal. O trabalho da artista tem assim não só um modo operativo que é recorrente em processos de criação da arte contemporânea — recolha, análise que decorrem de uma prospecção — mas também encerra uma dimensão mais pessoal. Tem a capacidade de sintetizar lugares, memórias e emoções. Das suas excursões e viagens, o que a artista escolhe perpetuar são elementos que lhes pertencem, transformando-os em obras que funcionam como *rasto* de uma prévia vivência.



Fig. 6 – Graça Pereira Coutinho, *Untitled* (1973), in, COUTINHO, Graça Pereira – **Untitled** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1973-80.html

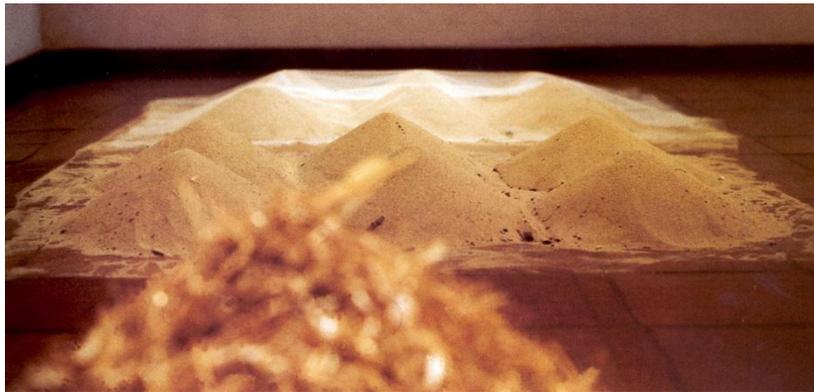


Fig. 7 – Graça Pereira Coutinho, *Instalation work* (1975), in, COUTINHO, Graça Pereira – **Instalation work** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1973-80.html

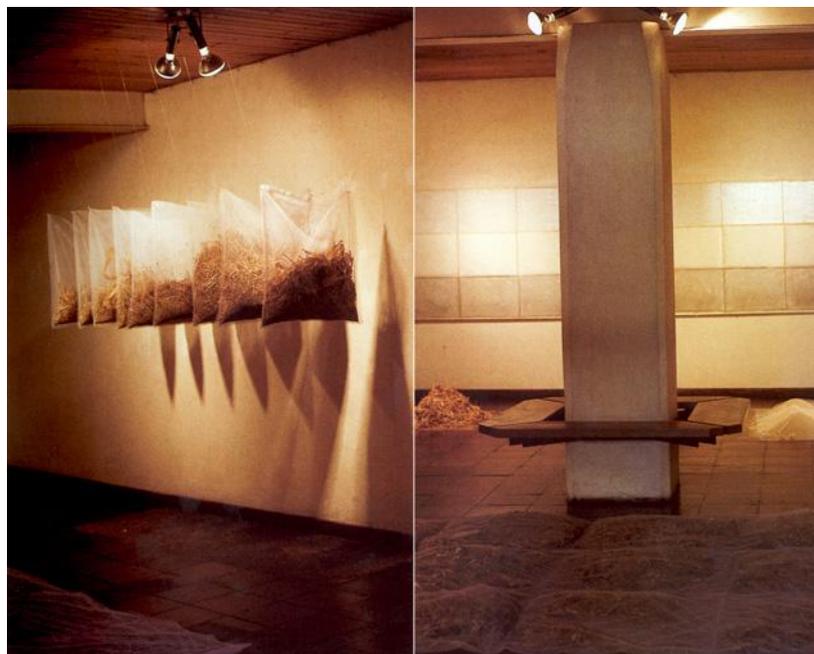


Fig. 8 – Graça Pereira Coutinho, *Instalation work* (1975), in, COUTINHO, Graça Pereira – **Instalation work** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1973-80.html



Fig. 8 – Graça Pereira Coutinho, *Sala Terra/Earth Room* (1999), in, COUTINHO, Graça Pereira – **Sala Terra/ Earth Room** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1991-00.html

Nestes três exemplos apresentados há uma dimensão documental subjacente. No caso de *A line made by walking* (1967) de Richard Long, a acção decorreu num espaço exterior, a qual foi posteriormente documentada com recurso à fotografia. O *rasto* é duplo: por um lado foi intencionalmente desenhado o rasto temporário impresso no pavimento relvado, por outro o que o *rasto* que fica desta acção é a fotografia que captou o resultado final. Nos *Nonsites* (1966-1969) de Robert Smithson, fruto de excursões de carácter prospectivo, estão presentes tanto a fotografia ou documento que representa um lugar, bem como os elementos recolhidos no mesmo. O *rasto* provém dessas duas escolhas que reconstroem a acção que decorreu nesse lugar. Por fim, em *Untitled* (1973), *Instalation work* (1975) e *Sala Terra* e *Sala Água* (1999), de Graça Pereira Coutinho, a intenção de perpetuar a sua experiência vivenciada nas suas viagens e excursões, começa por um processo de selecção *in situ*. A artista recolhe, com base numa triagem criteriosa, apenas os elementos que considera importantes para um posterior trabalho a realizar. O trabalho funciona como *rasto* porque perpetua esse lugar através dos elementos que lhe são inerentes, manipulados posteriormente seguindo uma lógica taxonómica, e apresentados como relíquias que celebram esses sítios. O *rasto* matérico está no próprio trabalho artístico.

Todas as acções que despoletaram e constituíram estes trabalhos artísticos passam-se fora

do contexto em que são apresentadas posteriormente, locais expositivos como galerias e museus. E a única forma de se reportarem ao lugar da intervenção é através de um legado matérico, seja um objecto ou elemento, seja por via documental. O *rasto* opera como o elemento que auxilia a construção imagética que pretendemos fazer da acção que sabemos ter sido prévia à concretização do trabalho.

O *rasto na/como arte* resulta numa pluralidade de propostas em termos de escala, concretização, processo, compreendendo-se que a sua concepção aqui apresentada é polivalente e multifacetada, não existindo uma única maneira de vê-lo e abordá-lo na sua relação com as obras artísticas.

Pretende-se mostrar que o *rasto* enquanto parte constituinte da obra se reporta manifestamente às obras artísticas em si, não sendo essencial a compreensão biográfica sobre quem a concretizou para compreendê-la. Os dados sobre o processo de criação da obra e a própria obra são praticamente as únicas informações que precisam de ser fornecidas. Tal como os *rastos não-intencionais*, o *rasto artístico* funciona como um fragmento que nos fornece a informação de que precisamos para compreender a sua existência.

Bibliografia

- CARERI, Francesco – **Walkscapes: El andar como práctica estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2013.
- COSTA, J. Almeida e MELO, A. Sampaio (coord.) – **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6ª edição. Porto: Porto Editora, (s.d.)
- COUTINHO, Graça Pereira – **Graça P. Coutinho**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- COUTINHO, Graça Pereira – **Graça Coutinho**. London: Todd Gallery, 1992.
- COUTINHO, Graça Pereira – **Untitled** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1973-80.html
- COUTINHO, Graça Pereira – **Installation work** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1973-80.html
- COUTINHO, Graça Pereira – **Sala Terra/ Earth Room** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em http://gracapereiracoutinho.com/trabalho_1991-00.html
- FUCHS, R.H. – **Richard Long**. Solomon R. Guggenheim Museum, New York: Thames and Hudson, 1986.
- GRAZIANI, Ron. – **Robert Smithson and the American Landscape**. NY: Cambridge University Press, 2004.
- GROS, Frédéric. – **Marcher, une philosophie**. Paris: Flammarion, 2011.
- Institute of Human Origins** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em <https://iho.asu.edu/about/lucys-story>
- LIPPARD, Lucy R. – **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.
- LONG, Richard – **A line made by walking** [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>
- NICHOLSON, Geoff. – **The Lost Art of Walking: The History, Science, Philosophie, Literature, Theory and Practice of Pedestrianism**. Essex: Harbour, 2010.
- SMITHSON, Robert, FLAM, Jack (ed.) – **The collected writings**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- SMITHSON, Robert – **A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey** [Consult: 4 Maio de 2018.]

Disponível em https://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite2_280.htm

SMITHSON, Robert – **A Nonsite, Franklin, New Jersey** [Consult: 4 Maio de 2018.]

Disponível em www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm

Smithsonian Natural History Museum [Consult: 4 Maio de 2018.] Disponível em <http://humanorigins.si.edu/evidence/behavior/footprints/laetoli-footprint-trails>

SOLNIT, Rebecca. – **Wanderlust: A History of Walking**. New York: Penguin Books, 2000.

ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony. – **Graça Pereira Coutinho**. s.l: Estar Editora, 2000.

THOREAU, Henry David. – **Walking**. Rockville: Arc Manor, 2007.

A Composição Arquitectónica no Tractado de Architectura Que Leo o Mestre, e Archit.º Matheus do Couto o velho No Anno de 1631.

Tiago Molarinho Antunes
(DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)
tmolarinho@gmail.com

Paula André
(DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

O estudo que aqui apresentamos corresponde à análise das indicações relativas à criação da composição arquitectónica na primeira metade do século XVII, segundo as informações contidas no manuscrito de arquitectura, da lição transmitida pelo Arquitecto Régio e Mestre de Obras Mateus do Couto. Perspectivamos com este estudo criar bases de apoio para clarificar a forma de desenhar arquitectura presente na Tradição Construtiva Portuguesa. Os objectivos finais são contribuir para esclarecer a unidade e composição usados no método da criação arquitectónica das residências nobres em Lisboa, criando dados úteis à sua intervenção de salvaguarda e conservação, e, usar este método de desenho arquitectónico na criação de obra nova.

Palavras-chave: Casa Nobre, Palácio, Mateus do Couto, Cultura Arquitectónica Portuguesa

Introdução

O tema do presente ensaio⁷¹ corresponde a uma análise do manuscrito de arquitectura de Mateus do Couto de 1631. O principal objectivo é uma clarificação dos pressupostos que

⁷¹O tema de investigação onde este estudo se insere, incide na análise da proporção e dos sistemas métricos, utilizados na construção de palácios urbanos em Lisboa, entre 1640 e 1755. O principal objetivo é criar conhecimento acerca do pensamento construtivo português, através da análise dos princípios de geometria na regularidade, ordem e proporção, contidos na composição morfométrica de palácios, ainda hoje existentes na malha da cidade. Essa análise apoia-se no estudo da Cultura Arquitectónica Portuguesa, através da análise de quatro dos seus paradigmáticos manuscritos: As Preposições Matemáticas ([Atrib.] António Rodrigues c. 1579); O Tractado de Architectura Que Leo o Mestre, e Archit.º Matheus do Couto o velho No Anno de 1631; As Taboas Gerais para com facilidade se medir qualquer obra do Officio de Pedreiro...; Texto criado por João Nunes Tinoco (c. 1641); e, O Compêndio Prático da Architectura Politica, redigido e assinado por Luis Nunes Tinoco (c. 1661). A investigação de doutoramento em Architectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, decorre no ISCTE-IUL, com o título “Proporção e Sistemas Métricos na Tradição Construtiva Portuguesa: Palácios de Lisboa (1640-1755)”, sob a orientação da Professora Doutora Paula André (ISCTE-IUL / DINÂMIA'CET-IUL), e a coorientação

este arquitecto deixou escrito sobre a criação da composição arquitectónica na primeira metade do século XVII. A metodologia adoptada usa a transcrição⁷² integral do manuscrito e analisa as indicações relevantes à criação da composição arquitectónica no século XVII. Este trabalho visa criar bases de suporte e de análise aos levantamentos arquitectónicos de palácios em Lisboa, contruídos entre os séculos XVII e XVIII. O presente trabalho não pretende comentar nem apreciar o conjunto dos seus conteúdos, as suas influências externas ou as suas consequências na Cultura Arquitectónica Portuguesa, antes se concentra na reunião de dados relativos à composição em arquitectura ao agregar as características e particularidades relativas à criação de arquitectura presentes no manuscrito, legado por Mateus do Couto.

O Manuscrito de Arquitectura de 1631

A lição de arquitectura do Arquitecto Mateus do Couto situa-se no códice 946//1, conservado na secção de reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, que o adquiriu à Livraria do Arquitecto José Maria Nepomuceno (1836-1895), em 1897, provavelmente por intermédio de Luiz Trindade⁷³, autor do catálogo⁷⁴ do leilão. Referenciado com o n.º 2270, Trindade regista uma sinopse do manuscrito na sistematização dos seus conteúdos⁷⁵. Inédito e original são duas singularidades indicadas por Trindade, um códice com quatro manuscritos, sendo o primeiro aquele que aqui nos iremos ocupar – o manuscrito de arquitectura de Mateus do Couto – O Velho (1581-1664). Deve-se ao Professor Doutor Rafael Moreira o reaparecimento deste documento, num artigo publicado em 1983 – O Torreão do Paço da Ribeira⁷⁶, referindo-se sobre «Um Tratado de Arquitectura do século XVII», que trazemos em estudo, dá-a, porém, taxativamente, a Filipe Terzi, no que devia ser a «versão oficial» dos factos, garantida pela sua posição de

do Professor Doutor Helder Carita (FCSH-UNL / IHA). O desenvolvimento deste estudo tem o financiamento da FCT desde Dezembro de 2015, com a referência SFRH/BD/112071/2015.

⁷² Normas de transcrição paleográfica seguidas: usou-se a transcrição paleográfica denominada de Tipo 1, fiel ao documento original, com as abreviaturas desenvolvidas. A ortografia, a pontuação e os acentos fonéticos e diacríticos foram integralmente respeitados, sem modernizações. Estas ocorrem apenas no que se refere à união e/ou separação de palavras, maiúsculas e minúsculas, e na colocação de hífen nas enclíticas e proclíticas e apóstrofo nas elisões e crases. Assinalaram-se os acidentes de texto e lacunas do suporte com [...], a ilegibilidade de sílabas, palavras ou frases com (...) e as palavras entrelinhadas entre //. As letras ou sílabas ocasionalmente omitidas pelo escriba foram restituídas e assinaladas com <...>. As omissões e repetições de palavras ou frases foram referenciadas em nota de rodapé e utilizou-se (sic.) para assinalar erros do escriba. A revisão da transcrição foi realizada pela Dr.ª Lina Maria Marrafa de Oliveira.

⁷³ À data, *Conservador-Inspector da Biblioteca Nacional de Lisboa*, hoje - de Portugal.

⁷⁴ Trindade, Luís - Catálogo da Livraria do Distincto Bibliografico e Bibliophilo José Maria Nepomuceno. In. Lisboa 1.ª ed. Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva (coord.), 1897

⁷⁵ 2270. Tratado de Architectura que leo o Mestre, e Archit.º Mattheus do Couto o Velho - No anno de 1631. - Na primeira pag. initando o typo de impressão. - Ms. in-4.º de 99 pag. Meia encad. - Original. - Inédito. Não tem frontispicio; começa o tractado logo depois do titulo - Livro I. Capitulo 1.º - Não está completo, pois termina no alto da face da pag. 73, no Capitulo 2.º do Livro IV. - Seguem tres pag. em branco; na pag. 77 recto: << Ascendentes do Conde Nuno Alves Pereyras; arvore genealogica. - Nos rectos das pag. 79, 81 e 82 em 3 columnas: <<Reys de Portugal - Reys de França - Reys de Hespanha.>> Os Reis de Portugal começam em D. Afonso Henriques e acabam em D. João V, e contem apenas o nome e o anno em que começaram a reinar, e o mesmo nos de França e Hespanha. - Nas faces da pag. 84: <<Tractado de prospectiva>> até pag. 97. - A face da 98 em branco, e no verso: <<Este livro tem em si sento e oitenta e Nove meas folhas conforme o numeros delas eoassento que que esta escrito no prensipio dele que foi odito encerramento eme asinei ao pe delle - P. J. NunesTinoco.>> - D'esta declaração se collige que falta no Codice uma primeira parte com 90 pag.

⁷⁶ MOREIRA, Rafael - O Torreão do Paço da Ribeira, in, **Mundo da Arte**, XIV (Separata), Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1983, p.43-48.

arquitecto-mor e direcção das obras: «Phelippe Tercio, tam nomeado, também uzou [pilastras sem capitel] em outro edificio principal nesta Cidade de Lx.^a, q he o Forte»⁷⁷. A visibilidade e interesse dos investigadores que sobre ele trabalharam surge a partir de 1989⁷⁸, na entrada que Moreira realiza sobre os *–Tratados de Architectura*, no Dicionário da Arte Barroca em Portugal⁷⁹. Após esta data, entre 2001 e 2018, são vários os autores que têm realizado estudos de acordo com o seu tema de investigação, originando um conjunto de estudos publicados, imprescindíveis ao conhecimento e entendimento deste manuscrito, bem como a sua análise critica, assunto que excede os propósitos deste texto.

Organizado por quatro livros, cada um com 15 capítulos, excepto o último, pela interrupção da redacção no segundo capítulo do Livro IV. O «TRACTADO DE ARCHITECTURA / Que Leo o Mestre, et / Architecto Mattheus do Couto o velho / No Anno de 1631»⁸⁰, é um documento essencial não só pelo domínio e consequente selecção das matérias que incorpora no seu texto, em que é clara a influência dominante da tratadística italiana, mas particularmente pelas questões do foro prático. No que diz respeito à construção do texto, verifica-se uma componente forte da sua experiência enquanto Mestre de Obras e Architecto Régio. Mateus do Couto junta ainda, sempre que considera conveniente, os diferentes pontos de vista dos tratadistas que refere: Vitruvius, Alberti, Sérlio e Paládio, propondo a sua opção, fundamentada em advertências procedentes da sua experiência profissional. Estas características reúnem conhecimentos teórico-práticos relativos à produção arquitectónica em Portugal no século XVII, e "não será disformidade" dizer que a sua aptidão nas questões construtivas é consequente à sua experiência e à instrução do seu Mestre Baltazar Alvares, "um architecto laborioso com sólida formação prática na supervisão e condução de estaleiros arquitectónicos"⁸¹. O planeamento das matérias das suas aulas de architectura organiza-se num procedimento metodológico firme, que ordena as matérias por grau de complexidade e compreensão. Esta questão é clarificada quando, à cerca da edificação de paredes, refere: "eu ando sempre com o mais facil diante para o mais difficulozo custe menos a perceber"⁸². Sobre este princípio, Mateus do Couto estrutura o seu ensino, na Aula de Architectura Régia onde fora aprendiz entre 1616 e 1629⁸³.

A Composição Arquitectónica de Mateus do Couto

He verdade que a redonda hé mais perfeita; porem a quadra hé mais capáz, e commoda para edificar debaixo della. E assi se nos perguntarem, porque não edificamos debaixo de figura redonda, sendo a mais perfeita, e nós hauemos dito atraz que para os edificios hauemos de buscar, e ordenar o mais perfeito? A isto podemos responder, que muitas vezes o mais perfeito não hé o mais commodo,

⁷⁷ IDEM, *Ibidem*, p. 42

⁷⁸ Agora com a cota do códice dos reservados da <<BNL Cod. 946>>.

⁷⁹ MOREIRA, Rafael - *Tratados de Architectura*, in, **Dicionário de Arte Barroca em Portugal**. Lisboa:Editorial Presença (Dir. José Fernandes Pereira, Coord. Paulo Pereira) 1.^a ed., 1989, p. 492.

⁸⁰ COUTO, Mattheus Do – **Tractado de Architectura /Que Leo o Mestre, et / Architecto Mattheus do Couto o velho / No Anno de 1631** [Manuscrito]. Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Situado entre as páginas 1 e 73 (frente e verso) do Códice n.º 946//1, LIVRO I, Cap. 1.º (sem título), p. 1.

⁸¹ RUÃO, Carlos – **O Eupalinos Moderno. Teoria e Prática da Architectura Religiosa em Portugal (1550-1640)**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006. Volume II, p. 241.

⁸² COUTO, cit.11, LIVRO II, Cap. 3.º, p. 29.

⁸³ RUÃO, Carlos – **O Eupalinos Moderno**. Volume I (2006), p. 218.

nem o mais capáz; e assi nos edificios, que são para ajudarmos a passar a vida, sempre havemos de tratar da melhor comodidade; e debaixo disto suposto, ordenar-lhe a melhor forma, ainda que os antigos ordenarão algũas figuras de edificios, e formas fora da quadrada; todavia se bem os considerarmos, e notarmos o que dizem, acharemos ser melhor o que tendo dito de o edificio ser o melhor o que he feito debaixo de forma quadrada⁸⁴.

Nesta passagem transcrita do manuscrito de Mateus do Couto, salienta-se a importância e influência que as regras de composição têm na ciência do desenho arquitectónico. Porém, indica-nos igualmente que estas influências deverão ser um apoio e não uma imposição no projecto de arquitectura. Para este arquitecto e mestre de obras do século XVII, as decisões de um arquitecto devem contemplar a diversidade das condicionantes de cada obra, cujo sucesso depende do equilíbrio na inter-relação entre as partes. Para este caso particular, evidenciamos a adequabilidade da forma, aplicada ao conforto e à construção. No capítulo onde define “que couza hé edificar, e /que couza seja edificio”⁸⁵. A inter-relação entre edificar e edificio corresponde à concepção de “hum corpo material, como qualquer dos nossos corpos humanos”⁸⁶. Considerando a composição de um edificio formada por um conjunto de membros bem proporcionados, esta “Contem em sy forma, distribuição, E materiais,”⁸⁷. Neste capítulo, Mateus do Couto define morfologicamente um edificio por um volume repartido por divisões interdependentes e proporcionais entre si, de acordo com mesma relação que o corpo humano tem com as suas partes constituintes.

No conjunto das qualidades, matérias e ciências⁸⁸, que Mateus do Couto considera importantes na formação de um arquitecto, existem algumas em que este deve ser perito. Uma destas é a música. Sobre a correlação desta ciência com a arquitectura, refere por exemplo que a “muzica principal sempre he e foy de 4. vozes; assi tomára que o edificio fora de 4. lados, e em esquadria”⁸⁹. Deste modo demonstra e justifica a sua escolha do desenho ortogonal, fundamental ao desenho espacial, mas também à sua construção. Esta deverá ser executada “debaixo de angulos rectos, que hé o mesmo que em esquadria, ou seja prolongado, ou seja, quadro perfeito”⁹⁰. A música é também a ciência que lhe permite encontrar o equilíbrio entre as diferentes divisões no interior de um programa de distribuição arquitectónica, em que “he necessario que este edificio tenha pessos mayores e menores para a comodidade dos moradores”⁹¹. Para tanto, dá como exemplo a composição musical, em que “vemos, que ha vozes graues, e agudas, e menos graues, e menos agudas, com que tem a suavidade e proporção aos ouvidos se requiere; e esta nossa architectura tem tanta semelhança com ella”⁹².

Desta forma, traça o caminho que irá materializar o desenho proporcional entre as partes e o todo na criação arquitectónica. Através do cumprimento das regras principais de

⁸⁴ COUTO, cit. 11, LIVRO II, Cap. 7.º, p. 35.

⁸⁵ IDEM, LIVRO I, Cap. 4.º, p.4.

⁸⁶ IDEM, *Ibidem*.

⁸⁷ IDEM, *Ibidem*.

⁸⁸ "que seja gramatico, que seja bom desenhador, bom geometrico, bom prospectiuo, bom arismetico; e que tenha conhecimento de variaz historias, e que seja philosopho, muzico, que entenda da medicina, das leys, da mathematica, e reuoluções do ceo.". IDEM, LIVRO I, Ca. 3.º, p. 3.

⁸⁹ IDEM, LIVRO II, Cap. 1.º, p. 27.

⁹⁰ IDEM, *Ibidem*.

⁹¹ IDEM, *Ibidem*.

⁹² IDEM, *Ibidem*.

composição, em que “se amplifica a tal arte, como na muzica são as entoações sobre que ella toda se funda”⁹³. Refere-se naturalmente à importância do conhecimento das ordens arquitectónicas e às suas “regras principaes, das quaes por nenhum modo havemos de fugir: varias no modo, com que vzaremos dellas sim, mas não na sustancia; e acho eu, que esta nossa sciencia he a em que mais o entendimento, e habilidade se pode alargar, acabando sempre no fim proposto dos textos”⁹⁴. Neste fragmento, Mateus do Couto enuncia claramente a diversidade da interpretação das proporções que as regras arquitectónicas têm, sobre os princípios enunciados nos textos de arquitectura na antiguidade clássica. Por outro lado, refere-se à diversidade das fontes, dando como exemplo os levantamentos arquitectónicos realizados por Sebastiano Sérlio. O que é essencial para Mateus do Couto é o cumprimento do principio de proporcionalidade entre as partes e o todo. Dentro deste princípio, o espaço e a sua subdivisão são permeáveis à diferença no desenho e volumetria que encontramos na morfologia decorativa da arquitectura clássica.

A ornamentação na arquitetura é inaugurada no Capítulo 6.º do LIVRO I, iniciando um conjunto de capítulos dedicados particularmente ao desenho da Coluna na arquitectura clássica. Evidencia igualmente as origens das ordens arquitectónicas, considerando a importância do conhecimento da história, útil às suas correctas aplicações na arquitectura, dependentes do domínio e “conhecimento de varias historias para as saber acomodar nos ornatos”⁹⁵. Começando por explicar “Como as colunas são os principaes ornatos dos edificios”⁹⁶, ensina as diferentes formas de desenhar e construir a coluna⁹⁷ nas cinco ordens arquitectónicas⁹⁸, Toscana, Dórica, Jónica, Coríntia e Compósita. Apresentando as propostas que considera relevantes para cada uma destas ordens, referindo as propostas de Vitruvius, na versão comentada por Daniele Barbaro e assistida por Lozano em 1582 (KRUGER, 2011), Alberti e Sérlio. Paládio é unicamente referido quando, em alguma das relações entre as partes, é omissa nos textos anteriores. Mateus do Couto revê-se constantemente nas opções de Sebastiano Sérlio que “colheo das melhores antiguidades de Roma”⁹⁹, e não termina este assunto sem expressar “Alguês advertencias sobre estes cinco generos”¹⁰⁰. Neste importante conjunto de capítulos, existe uma total ausência de medidas a aplicar na edificação destas ordens clássicas, antes uma extensa e sistemática indicação da proporção entre as partes e o todo, no desenho para execução construtiva da coluna¹⁰¹. Mateus do Couto refere a pilastra como “outro genero de colunas; porque muitas juntas ornam e autorizam os edificios”¹⁰². Sobre as Pilastras, salientamos as recomendações de Mateus do Couto, ao referir a sua utilização, quando encostadas à parede: “se poderão fazer mais altas do que as Regras pedem como acima temos dito”¹⁰³ e que “quanto mais a formos encostando e metendo pela parede, tanto mais alta a podemos

⁹³ IDEM, LIVRO III, Cap. 7.º, p. 58

⁹⁴ IDEM, *Ibidem*.

⁹⁵ IDEM, LIVRO I, Cap. 3.º, p. 3.

⁹⁶ IDEM, LIVRO I, Cap. 5.º, p. 6.

⁹⁷ IDEM, LIVRO I, p.7 - p.23.

⁹⁸ Respectivamente os Capítulos 7.º, 8.º, 10.º, 11.º e 12.º.

⁹⁹ COUTO, cit.11, LIVRO I, Cap. 11.º, p.20.

¹⁰⁰ IDEM, LIVRO I, Cap. 13.º, p.23.

¹⁰¹ Sobre a influência deste elemento na fachada, enquanto elemento gerador desta, veja-se: QUARESMA, Pedro Filipe Coutinho Cabral – **Gramática da forma da sistematização da coluna de Alberti**. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2004. Tese doutoramento.

¹⁰² COUTO, cit.11, LIVRO I, Cap. 6.º, p. 6.

¹⁰³ IDEM, LIVRO I, Cap. 13.º, p.24

fazer, e assi poderá sofrer melhor o pezo”¹⁰⁴. Uma excepção com aplicações práticas, sobrepondo a robustez estrutural às regras clássicas da ornamentação arquitectónica, de que o vulgar cunhal será o exemplo máximo. Para Mateus do Couto, o cumprimento das regras de proporção no desenho do espaço são a “substancia da composição da verdadeira architectura, a que podemos chamar alma, hé a em que nos havemos de cansar”¹⁰⁵. E, tendo esta “substancia”, poderemos então nos “esmerar com ornatos largamente que se permittão”¹⁰⁶, na aplicação proporcional da decoração com as ordens clássicas. Salientamos que o facto de expor as diferentes formas que a tratadística italiana nos legou deixa antever um princípio elementar na aula de Mateus do Couto, a escolha individual de cada architecto. Este eleva uma natural responsabilização profissional, que encontramos em diversas partes da sua lição, conforme refere acerca do cordeamento dos edificios¹⁰⁷.

As informações sobre o processo de desenho encontramos-las no Capítulo 7.º do LIVRO II, em que Mateus do Couto “Trata de como se hão de cordear os edificios”¹⁰⁸. Aqui indica-nos a importância de um architecto estar no terreno, “com grande diligencia cordear as nossas obras, que de nouo fundamos. E não quizera eu que os architectos se fiarão nestes principios, senão de sy propios, assistindo a estes cordeamentos”¹⁰⁹. Ao ensinar o desenho do edificio no terreno onde será construído, revela a forma ortogonal no desenho arquitectónico que elege. Indica a sua execução por uma primeira linha, que corresponde à fachada do edificio a construir. A segunda linha, ao centro do edificio, será perpendicular com a primeira, e a terceira linha deverá ser paralela à primeira. Para tal, indica a necessidade do cumprimento dos ângulos rectos entre o cruzamento de linhas, obtendo desta forma “o regimento para lansar todas as mais que os aliceces occuparem, tirando dellas para as mais todas as medidas, conforme a traça que estiuer ordenada”¹¹⁰. A importância da esquadria reafirma-se no seu exemplo de desenho: “he o mesmo que hum angulo recto; e para ser certo ha de ser hum circulo feito em 4. partez iguaes, cruzado pelo meyo com duas linhas que chamamos diametros; e a linha parallela chamamos aquella que vay igual com a outra, sem nunca se chegarem nem afastar mais a ella, ou della”¹¹¹. Assim clarifica e reafirma a importância da ortogonalidade no seu desenho arquitectónico, aconselhando o seu uso tanto nas fundações como na restante construção, referindo que “ainda que não seja de lados iguaes, sempre a figura quadrada, ou seja de lados iguaes, ou de lados não iguaes hé mais capaz para os edificios que não outra”¹¹².

As suas indicações de espaço na volumetria interior surgem no capítulo em que escreve “Sobre alguns remates de edificios / dignos de memoria, e outras couzas / tocantes aos mesmos edificios”¹¹³, quando nos informa da altura que se deve atribuir às paredes. É

¹⁰⁴ IDEM, *Ibidem*.

¹⁰⁵ IDEM, LIVRO III, Cap. 7.º, p. 58.

¹⁰⁶ IDEM, *ibidem*.

¹⁰⁷ <<a obra que fazeis para gosto, dar-uos payxão emquanto viueis, e assi conforme a isto deuemos com grande diligencia cordear as nossas obras, que de nouo fundamos. E não quizera eu que os architectos se fiarão nestes principios, senão de sy propios, assistindo a estes cordeamentos>>. IDEM, LIVRO II, Cap. 7.º, p. 34.

¹⁰⁸ IDEM, p. 33.

¹⁰⁹ IDEM, p. 34

¹¹⁰ IDEM, *Ibidem*.

¹¹¹ IDEM, *Ibidem*.

¹¹² IDEM, *Ibidem*, p. 35.

¹¹³ IDEM, LIVRO I, Cap. 14.º, p. 25.

nesta ocasião que Mateus do Couto nos indica as proporções que considera úteis à morfologia espacial, sujeita à transposição do desenho bidimensional para a proporção que quisermos dar à casa e às suas divisões, na sua tridimensionalidade espacial. São sete as formas rectangulares indicadas, começando pela “quadra”¹¹⁴ que corresponde ao quadrado perfeito, é resultado da proporção 1:1; “sexquialtera”¹¹⁵, que corresponde ao retângulo cujo lado maior contem uma vez e meia o lado menor, resulta na proporção 2:3; “sexquiquarta”¹¹⁶ que corresponde a um rectângulo cujo lado maior contém o lado menor mais um quarto, resulta na proporção 5:4; “sexquitertia”¹¹⁷, que corresponde a um rectângulo cujo lado maior contém o seu lado menor mais um terço deste, resultando na proporção 4:3; ou “superbipartenstertias”¹¹⁸, que corresponde a um rectângulo cujo lado maior é igual ao lado menor mais dois terços deste mesmo lado, resultando na proporção 3:5¹¹⁹; ou “proporção diagonal”¹²⁰, que corresponde a um rectângulo cujo lado maior é igual à diagonal do quadrado pelo lado menor (raiz de 2 ou proporção áurea) e, por último, a proporção dupla “que são dous quadros”¹²¹ juntos, formando um rectângulo cujo lado maior contém duas vezes o lado menor, que corresponde à proporção de 1:2. Estas poderão ser as proporções que arriscaremos encontrar no desenho espacial de uma Casa Nobre, assim o desenho desta tenha sido desenhado com base nos ensinamentos de Mateus do Couto ou de autores indicados si. Quando executada de raiz ou intervenções de ampliação, em que a sua execução tenha compreendido e cumprido as indicações do seu Architecto ou Mestre de Obras.

Sobre a composição das fachadas, o manuscrito de Mateus do Couto revela algumas das suas características e indicações ao dissertar “Sobre levantar as monteas / das plantas”¹²². Neste capítulo dedicado ao ensino da representação e apresentação de um desenho arquitectónico, centrado a eixo as plantas, os alçados e os cortes, Mateus do Couto revela igualmente a sua interpretação da fachada como um conjunto de membros. Ao ensinar a desenhar os diferentes pisos no papel, individualiza o que considera “as alturas de cada membro desta fachada, conforme ella der lugar: chamamos-lhe membros, porque os edificios tem a semelhança com os corpos humanos, na forma que temos dito”¹²³. Clarificando o desenho da fachada por membros, considerando-os corpos diferentes, “e por isso os mais perfeitos, diuidimos huns dos outros, para que cada hum delles, fique separado. E assim fallamos, que cada corpo destes hé o que imita ao corpo humano”. Esta divisão será tão necessária quanto o uso de diferente ornamentação, pois “aquelle corpo, que varia mais nas molduras, e ornato, não se afastando das regras, este será o mais perfeito, sendo o ornato melhor, e as molduras as mais graciosas, não pondo as mesmas hñas sobre outras”¹²⁴. Assim define o desenho das fachadas com separação de pisos por diferente ornamentação, no que considera um “concerto que alegra o entendimento, e olhos”¹²⁵. Referindo-se à importância da proporção entre as partes e o todo, definida por

¹¹⁴ IDEM, p. 26.

¹¹⁵ IDEM, *Ibidem*.

¹¹⁶ IDEM, *Ibidem*.

¹¹⁷ IDEM, *Ibidem*.

¹¹⁸ IDEM, *Ibidem*.

¹¹⁹ Referindo-se a *Superbipartens tertia*

¹²⁰ COUTO, cit.11, LIVRO I, Cap. 14.º, p. 26.

¹²¹ IDEM, *Ibidem*.

¹²² IDEM, LIVRO III, Cap. 1.º, p. 47.

¹²³ IDEM, p. 48.

¹²⁴ IDEM, LIVRO II, Cap. 13.º, p. 43.

¹²⁵ IDEM, *Ibidem*.

Alberti como “galhardia; Livro 9. Capitulo 5. a qual comprehende dentro em sy todas as perfeições; [...], e que toda passa pellas suas mãos, porque tudo o em que esta se esmera, he necessario seja registado pella galhardia para poder ser bom; isto hé o que na architectura se requiere”¹²⁶.

Na composição dos vãos nas fachadas, Mateus do Couto volta a reclamar a semelhança entre o corpo humano e um edifício, referindo que “assim como nos corpos humanos o faz a natureza; imitando-a tambem a ella nos vãos, e nos mocisos”¹²⁷. O exemplo referido para os maciços relata a necessidade de duas colunas para sustentar um arco, como o corpo humano necessita de duas pernas para se suster. Para além desta explicação, Mateus do Couto refere a relação entre os vãos que temos no corpo, que a natureza “tudo póz em sua conta, perfeição, e respondencia, como os olhos, hum de hũa banda, outro de outra;”¹²⁸. Juntando a regra que situa um dos vãos ao centro sempre que o conjunto seja ímpar, “de modo que fique em meyo, fazendo tudo ayrozo”¹²⁹. Definindo a composição na fachada, com “os vãos impares, e os moçissos pares, imitando a dita natureza”¹³⁰. Sobre o número de vãos a considerar numa fachada, indica o n.º 3 pela sua relação com o principio da natureza, o n.º 5 na sua relação com o divino, o n.º 7 pelos sete planetas então conhecidos. Refere-se igualmente ao n.º 9 pela sua relação com os movimentos celestes e a gestação de uma criança no ventre da mãe¹³¹. Ainda sobre os vãos, no que respeita aos portais estes deverão situar-se ao centro excepto quando são dois, que obrigará à sua correta correspondência lado-a-lado, conforme ocorre “nas frentes, e fachadas de nossos corpos humanos, hauendo de ser hũa abertura, ou cheo, que sempre hé no meyo; e hauendo de ser duas sempre são em respondencia com cada hũa de sua parte e estas portas, ou janellas quizera eu que sempre tiuerão pelo menos proporção dupla, conforme a magestade do edificio; e hauendo de estar mais altas as janellas do ordinario, lhes daremos mais altura”¹³².

Todo o texto de Mateus do Couto, relativo à composição e desenho arquitectónico, assenta na adopção do princípio de relação entre as partes, na sua proporcionalidade. As únicas vezes em que refere medidas a usar na construção corresponde a casos específicos como a espessura normal de uma parede em Lisboa com 2 ½ palmos de espessura¹³³, as medidas de uma chaminé, e as medidas correctas que as escadas deverão ter. No caso das medidas a adoptar no desenho de uma parede, indica ao dissertar “Sobre as grossuras das paredes dos Templos, E mais Edificios, E alturas”¹³⁴, uma medida de proporção a considerar, dependente do tipo de construção e forma adoptada. Considerando-se “de 25 palmos por diante a largura das ditas Cazas”¹³⁵ quando construída em madeira terá de espessura a 8.^a parte. Na sua construção em pedra e cal e tendo abóbadas de cobertura, deverá ter de espessura a 4.^a parte. Sendo de forma redonda a 6.^a parte será suficiente e a sua altura deverá sempre atingir a 3.^a parte das abobadas. Estas espessuras poderão ser reduzidas sempre que se verifique encontros de divisões. Para a execução de umas

¹²⁶ IDEM, *Ibidem*.

¹²⁷ IDEM, *Ibidem*.

¹²⁸ IDEM, *Ibidem*.

¹²⁹ IDEM, *Ibidem*.

¹³⁰ IDEM, *Ibidem*.

¹³¹ IDEM, *Ibidem*.

¹³² IDEM, LIVRO I, Cap. 14.º, p. 26.

¹³³ «Não será fora de razão sabermos que de ordinario nesta Cia.te 4. carradas fazem huã barcada, que faz huã braça de Parede. E huma braça de parede são 250 palmos quadros, que são 10. de alto, 10. de comprido, e 2 ½ de grosso.» IDEM, LIVRO II, Cap. 4.º, p. 30.

¹³⁴ IDEM, LIVRO I, Cap. 14.º, p. 25.

¹³⁵ IDEM, *Ibidem*.

“chemimés para boas, tomara-as eu, que nunca tuessem menos de 3. palmos de lareira, nem menos de 4 1/2 de altura de boca”¹³⁶, contando com “meyo palmo ate 3/4 para boca do defumadouro; e as trombas ordinariamente as fazemos da mesma altura do ponto do telhado”¹³⁷.

A sua dissertação “Sobre as escadas”¹³⁸ corresponde ao capítulo da sua lição que mais especificações tem sobre desenho, medidas e morfologia, que considera mais adequada. Entendemos que a importância deste capítulo se revela no facto de, ainda hoje, ambas as suas medidas e a sua relação de proporcionalidade ditarem o seu sucesso. Apresentando uma interessante elucidação histórica da evolução da rampa enquanto génese da escada, elege o lanço recto pelas particularidades do seu funcionamento e economia espacial. Considera este um elemento essencial à interligação espacial, evidente nos edifícios com vários pisos sobrepostos e refere-se igualmente à importância que a sua composição e estruturação da circulação interior representa, quando esta se destina ao piso nobre¹³⁹. Indica a sua localização “para edificios nobres; tomara eu que a entrada delles fosse diametral com a entrada da loge, zaguão, ou pateo”¹⁴⁰. Quanto às características e indicações técnicas das medidas a aplicar no desenho da sua construção, Mateus do Couto é claro nas suas indicações: “Que não tenham mais altura que 3/4 de palmos, nem mais baixos que meyo palmo, nem mayor passo que 2. palmos, nem menor que palmo e meyo, sempre pelos viuos”¹⁴¹. Recomenda o n.º impar como regra a aplicar no conjunto de degraus do lanço, 7 e não mais que 11.

Considerações finais

As informações contidas no manuscrito de arquitectura de Mateus do Couto revelam-nos que as regras de composição no desenho arquitectónico, segundo as suas indicações, são muito mais um apoio do que uma imposição. Esta permeabilidade, que Mateus do Couto aplica às suas aulas, corresponde a um dos seus ensinamentos em que o arquitecto terá de adequar a obra às circunstâncias e à diversidade das condicionantes, no encontro do equilíbrio entre as partes e o todo. Este é talvez o princípio que acompanha todo o seu discurso sobre a criação em arquitectura – a proporcionalidade. Define um edifício enquanto um conjunto de membros bem proporcionados como o corpo humano, um volume repartido por divisões interdependentes e proporcionais entre si. Para o sucesso desta relação, indica a necessidade de o arquitecto ser conhecedor dos princípios contidos na ciência musical, referindo o tom de 4 vozes, como o que devemos aplicar à arquitectura, seja na estabilidade necessária da fundação de um edifício de quatro lados, seja também nas suas divisões, aconselhando muita atenção na aplicação da esquadria e os seus ângulos rectos. Na relação entre as partes e o todo, a música é quem nos pode auxiliar, mas a decisão será sempre do arquitecto pois as variantes são diversas e o que realmente conta é o cumprimento do princípio de proporcionalidade entre as partes e o

¹³⁶ IDEM, LIVRO III, Cap. 5.º, p. 54.

¹³⁷ IDEM, *Ibidem*.

¹³⁸ IDEM, LIVRO III, Cap. 4.º, p. 51.

¹³⁹ Sobre as implicações da escada na organização interior de uma residência nobre conforme o manuscrito de arquitectura de Mateus do Couto se refere, veja-se: ANTUNES, Tiago Molarinho - A Repartição dos Edifícios Nobres no Tratado do Arquitecto Matheus do Couto, em 1631, in, **V Congresso Internacional Casa Nobre: um património oara o futuro**. Arcos de Valdevez: ed. Município de Arcos de Valdevez. 2018 (no prelo).

¹⁴⁰ COUTO, cit.11, LIVRO III, Cap. 4.º, p.52.

¹⁴¹ IDEM, *Ibidem*.

todo, tanto na morfologia do desenho arquitectónico, como na sua decoração. Diversidade é o que igualmente relata no campo decorativo e, sobre esta escolha, aconselha e justifica as suas opções nas indicações de Sebastiano Sêrlio, deixando notícias de outras formas de criação, indicadas por Vitruvius e Alberti. Sobre o rompimento com as regras principais, admite que as questões construtivas relativas à estrutura de um edifício podem ser sobrepostas, referindo o exemplo da pilastra, que podemos estender ao cunhal. Este rompimento é aceite desde que, na substância da composição arquitectónica, seja assegurada a sua proporcionalidade. A respeito do desenho, reafirma a importância de divisões ortogonais, ainda que com lados desiguais, pois o importante é o cumprimento dos ângulos rectos entre o cruzamento das linhas de um projecto e a sua construção, cujo acompanhamento de obra é essencial. Sobre a espacialidade interior de um edifício ou divisão aconselha sete tipos de proporção que indica para a altura de uma parede, sempre em relação proporcional com a sua espacialidade, são estas: 1:1, 2:3, 5:4, 4:3, 3:5, $1:\sqrt{2}$ e 1:2. Dados imprescindíveis aos trabalhos a realizar na investigação em curso. Acerca da composição das fachadas, Matheus do Couto, indica as suas características, em muito semelhantes à forma como considera que um edificio deve ser pensado. Um corpo com membros, sempre com relação de proporcionalidade entre si, e principalmente, separados entre si, na correcta definição de cada piso, na composição da fachada. Algo muito familiar no desenho e composição decorativa de Palácios e Casas Nobres do estudo em curso. Sobre a diversidade da ornamentação por piso, Mateus do Couto aconselha o uso de criatividade, tendo em conta as notícias históricas das artes decorativas, sempre de acordo com a representatividade do edifício e o seu proprietário. Na composição dos vãos na fachada, refere que o número ímpar será o mais correcto, mas admite o número par se este tiver a sua devida correspondência em simetria (no actual significado do termo). A quantidade de vãos que aconselha corresponde aos números 3, 5, 7 e 9, mas estas quantidades são unicamente um apoio, as indicações intrínsecas no conjunto do manuscrito revelam que estas indicações estão dependentes das condicionantes da obra, do cliente, etc. Devido a este ponto de vista, torna-se evidente a ausência quase total de indicações de medidas. Estas surgem unicamente para revelar um tipo de parede em Lisboa, de $2\frac{1}{2}$ palmos de espessura, revelado por acaso, pois a forma como esta frase é composta mais parece remeter para a importância dos custos da mesma. A outra informação de medidas que surge no texto é relativa ao desenho e bom funcionamento de uma chaminé, com indicações importantes ao estudo deste elemento, particularmente no estudo das cozinhas. As únicas medidas que Mateus do Couto nos indica com toda a certeza, e muito pouco permeável a interpretações ou adaptações, na proporcionalidade necessária ao seu bom funcionamento, é a escada. Uma composição arquitectónica cujo sucesso depende da sua inter-relação com o corpo humano, na interacção de três factores imutáveis no tempo e, na plasticidade aplicada, o número, a medida e a proporção.

Bibliografia

- ANTUNES, Tiago Molarinho - A Repartição dos Edifícios Nobres no Tratado do Arquitecto Matheus do Couto, em 1631, in, **V Congresso Internacional Casa Nobre: um património para o futuro**. Arcos de Valdevez: ed. Município de Arcos de Valdevez. 2018 (no prelo).
- COUTO, Matheus Do – **Tractado de Architectura /Que Leo o Mestre, et / Architecto Matheus do Couto o velho / No Anno de 1631** [Manuscrito]. Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Situado entre as páginas 1 e 73 (frente e verso) do Códice n.º 946//1

MOREIRA, Rafael - O Torreão do Paço da Ribeira, in, **Mundo da Arte**, XIV (Separata), Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1983, p.43-48.

MOREIRA, Rafael - Tratados de Arquitectura, in, **Dicionario de Arte Barroca em Portugal**. Lisboa:Editorial Presença (Dir. José Fernandes Pereira, Coord. Paulo Pereira) 1.ª ed., 1989, p. 492.

QUARESMA, Pedro Filipe Coutinho Cabral – **Gramática da forma da sistematização da coluna de Alberti**. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2004. Tese doutoramento.

RUÃO, Carlos - **O Eupalinos Moderno. Teoria e Prática da Arquitectura Religiosa em Portugal (1550-1640)**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006. Volume I, II e III, Tese de doutoramento.

TRINDADE, Luís - **Catálogo da Livraria do Distincto Bibliografico e Bibliophilo José Maria Nepomuceno** [...] **que será vendida em leilão**[...]. Lisboa 1.ª ed. Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva (coord.), 1897.

Museu, fechado para obras: outras narrativas institucionais em construção.

Maria do Mar Fazenda
(CAST/IHA/FCSH/NOVA)
mar.fazenda@gmail.com

Margarida Brito Alves
(IHA/FCSH/NOVA)
margaridabritoalves@gmail.com

Resumo

Neste artigo expõem-se as linhas orientadoras para um mapeamento do museu contemporâneo enquanto possibilidade de renarrativação de imagens, tempos e lugares. Partimos do momento em que este lugar é questionado, o que se traduz numa longa história que poderá dizer-se coincidente com a história do surgimento do próprio museu e proporcional à sua disseminação, ou seja, quantos mais museus foram criados mais questões foram suscitadas. A deslocação dos limites da instituição-museu marca os movimentos que esta faz cada vez que alberga práticas artísticas desafiadoras da sua hegemonia, ordem, escala, etc. São reveladores destas transformações os momentos de contestação ou de recusa que reposicionam o que fica dentro e fora das paredes do museu. Interessam aqui as paredes enquanto limite físico do museu, mas também como elemento simbólico, na medida em que são a *face* e constituem a *fachada* da instituição. Para dar forma a esta narrativa crítica ao museu propõe-se a abordagem que não rejeita o museu, por outras palavras, aquela que actua *entre as paredes do museu*, o que não significa dizer que estas práticas são concordantes com a hegemonia imposta pelo museu, mas antes dialogam com as suas paredes institucionais, ou seja, com a arquitectura e com o espaço, os seus limites e o seu discurso. É a partir da curadoria que se pretende descrever este lugar contemporâneo, utilizando um vocabulário que parte das práticas artísticas e que incorre no histórico, mas que segue uma metodologia própria que atravessa diferentes estratos discursivos, disciplinas e contextos.

Palavras-chave: Arte, Crítica Institucional, Museu Contemporâneo, Prática e Pesquisa Curatorial.

Abertura e Tema

O museu de arte como um lugar de exposição de narrativas é uma ideia assente na sociedade ocidental. Que as exposições sejam um dispositivo para a construção e produção de discurso, e assim aferindo ao museu uma forma de governabilidade, é algo que tem vindo a ser problematizado desde a sua origem.

Proporcional à transformação das configurações institucionais está a crítica museológica, que, liderada sobretudo por artistas, com especial expressão desde o início do século XX,

estabelece um diálogo acutilante com o espaço do museu¹⁴². A configuração da instituição artística no século XXI integra a crítica aos seus limites, conteúdos e formas narrativas, e de entre outros corolários, o museu de hoje, um lugar que permanece em contínua construção, poder-se-á caracterizar, essencialmente, como um lugar de performatividade identitária, formativa e política. Há, portanto, uma dimensão política e de dissenso que é novamente reivindicada ao espaço museológico; depois de este ter sido palco de revoltas desde o seu surgimento. Hoje, algumas das mais eficazes formas de crítica museológica actuam de dentro da própria instituição, nomeadamente, conjecturada pelos seus directores e curadores que programam exposições, concebem arquivos, fomentam debates ou organizam eventos segundo princípios anti-hegemónicos, mas não contra o museu.

É a partir da curadoria que se pretende descrever este lugar contemporâneo, utilizando um vocabulário que parte das práticas artísticas e que incorre no histórico, mas que segue uma metodologia própria que atravessa diferentes estratos discursivos, disciplinas e contextos. Por via deste trabalho é também proposto estabilizar uma gramática específica da prática e pesquisa curatorial para que seja agilizada a sua participação no campo institucional e académico, que tem vindo a ganhar forma, designadamente, na recuperação do diálogo entre o museu e a universidade.¹⁴³

Como primeira hipótese heurística para destriçar uma forma dentro desta narrativa crítica ao museu propõe-se a abordagem que não rejeita o museu, por outras palavras, aquela que actua *entre as paredes do museu*, o que não significa dizer que estas práticas – intervenções, escritos, programas, manifestos, etc. – de crítica museológica são concordantes com a hegemonia imposta pelo museu, mas antes dialogam com as suas paredes institucionais, ou seja, com a arquitectura e com o espaço, os seus limites e o seu discurso.

Percurso

O espaço museológico condensa em si uma história de desvios, abandonos e retornos, seguindo diferentes paradigmas hegemónicos, políticos e sociais, que o artista ou um discurso partilha, contesta, critica, à vez ou em simultâneo.

¹⁴² Exposição paradigmática da relação artistas/museu é a *The Museum as Muse: Artists Reflect* comissariada por Kynaston McShine e apresentada no MoMa em 1999. Desde então diversas outras exposições têm explorado o tema, das mais recentes destaca-se *The Absent Museum: Blueprint for a museum of contemporary art for the capital of Europe* com curadoria tripartida por Manuel Borja-Villel, Charles Esche e Dirk Snauwaert projectada para o Wiels, em 2017.

¹⁴³ As relações Museu/Universidade, por via, não exclusiva da História da Arte ou da Museologia ou mesmo dos recentes *Museum Studies*, mas abarcando os Estudos Artísticos e a Prática e Pesquisa Curatorial têm estado em debate: como é que as exposições podem funcionar como meios de investigação? Como é que a pesquisa artística contribui para o museu de arte? Como é que os públicos podem contribuir para a produção de conhecimento no museu? São as linhas orientadoras de encontros em museus que congregam: historiadores, curadores, artistas, investigadores, directores de museus, entre outros, em simpósios como «The transhistorical museum: objects, narratives & temporalities» ou «Between the DISCURSIVE and the IMMERSIVE: A Symposium on Research in 21st Century Art Museums, no De Harlem Haarlem Frans Hals Museum, na Holanda e no Louisiana Museum, na Dinamarca, que ocorreram ambos em 2015 ou no contexto português, a conferência internacional, «The Museum Reader: what practices should 21st century Museums pursue, how and why?», organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e o Instituto de História da Arte, FSCH/NOVA, em 2017.

As *paredes*¹⁴⁴ do museu estão em constante reajuste, por via da sua *expansibilidade* – revendo constantemente aquilo que se inclui/exclui (e.g. o arquivo); *transitoriedade* – reformulando as formas de apresentação dos seus conteúdos (e.g. a exposição temporária); *reconfiguração* – novas formas museológicas (e.g. a arquitectura); e *permeabilidade* – o diálogo com o contexto em que se integram ou em que estão implementadas (e.g. a cidade). Substitui-se o conceito de museu por instituição, enquanto forma de governamentalidade¹⁴⁵, por via do desrincão da dicotomia discursividade/espacialidade. Para um mapeamento do museu contemporâneo enquanto possibilidade de renarrativação de imagens, tempos e lugares, partimos do momento em que este lugar é questionado, o que se traduz numa longa história que poderá dizer-se coincidente¹⁴⁶ com a história do surgimento do próprio museu e proporcional à sua disseminação, ou seja, quantos mais museus foram criados mais questões foram suscitadas.

A deslocação dos limites da instituição-museu marca os movimentos que esta faz cada vez que alberga novas práticas artísticas, por vezes desafiadoras da sua hegemonia, ordem, escala, etc. São reveladores destas transformações os momentos de contestação ou de recusa que reposicionam o que fica dentro e fora das paredes do museu. Interessam aqui as paredes enquanto limite físico do museu, mas também como elemento simbólico, na medida em que são a *face* e constituem a *fachada*, são o *símbolo* e o *signo* da instituição¹⁴⁷.

Como tropo desta característica do museu de *faire-monde*¹⁴⁸, propomos as suas *paredes* – a sua *fachada* que, simultaneamente, é um limite, uma partição (*partition*) e ao mesmo tempo faz parte, participa (*partakes*), como descreveu Giuliana Bruno¹⁴⁹. E talvez seja esta «plasticidade» das paredes do museu que faça este lugar ser recorrentemente

¹⁴⁴ Esta imagem das paredes do museu é pedida de empréstimo à abertura do ensaio de Rosalind Krauss, originalmente publicado em francês, “Le Musée sans murs du postmodernisme” (1986): «O *museu imaginário* de André Malraux mudou-se para o ocidente, através da tradução para o inglês, como o “museu sem paredes” [“museum without walls”]. Obedecendo ao apetite da língua inglesa pela demonstração, pelo caso concreto, pelo exemplo visual – em síntese, pela imagem – o tradutor trabalhou livremente o título do livro e por consequência com os seus fundamentos conceptuais. Em francês, a presunção de Malraux remete para o espaço puramente conceptual das faculdades humanas: a imaginação, a cognição, o julgamento; anglicizado [o termo], fala antes sobre um lugar físico, um espaço por onde podemos caminhar, mesmo que um museu sem paredes, sendo algo paradoxal, será atravessado com dificuldade.» (– tradução minha a partir da versão em inglês in XXX.); outro seu texto seminal no contexto da problematização do museu é sem dúvida o ensaio *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, publicado uns anos mais tarde, em 1990, na *October*.

¹⁴⁵ A exposição enquanto dispositivo de construção e produção de discurso, na medida em que classifica e propõe uma leitura da história da arte, confere ao museu uma forma de governamentalidade, como descreveu Tino Seghal: «the museum is a place of self-government, governmentality, or liberal government – a place for secular ritual, in other words, where categories that constitute the basis of our society are enacted and exercised» in *Artforum International*, Vol. 48, No. 10, Summer, 2010.

¹⁴⁶ É sintomático desta simultaneidade, o caso de Hubert Robert (Paris, 1733–1808), que viveu por mais de vinte e cinco anos no Louvre, acompanhando a transformação do palácio em museu pela Revolução Francesa e que nos últimos anos da sua vida, morreria em 1808, se dedicou à pintura de representações da Grande Galeria assim como de outros espaços do Louvre, que entretanto se tornaria espaço público, museu.

¹⁴⁷ Iwona Blazwick, «Reception» in Bruce Altshuler and Shamita Sharmacharja (eds.), *A Manual for the 21st Century Art Institution* (London: Koenig Books, 2009): 15.

¹⁴⁸ Jean-Louis Déotte, « Le musée n’est pas un dispositif » in *Cahiers Philosophiques*, nº14, 2011.

¹⁴⁹ Giuliana Bruno na conferência «Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media» proferida no final do ano de 2014 no Museu Berardo, em Lisboa.

problematizado a partir de diferentes pontos de vista e que produza tamanha amplitude hermenêutica crítica em torno do museu. Talvez por isso, o museu é uma estrutura em crise, ou, por outras palavras, vive um permanente «estado de excepção», em que a contemporaneidade e a solidez do museu se disputam permanentemente.¹⁵⁰

Por via de um processo arqueológico das paredes institucionais e das distribuições espaciais negociadas no museu contemporâneo, e tendo como ponto de partida propostas de trabalhos artísticos, curatoriais e teóricos centrados na instituição-museu, é possível marcar uma genealogia da Crítica Institucional, dos seus possíveis pontos de origem, momentos paradigmáticos, desdobramentos e actualizações, e da qual surge o momento de reconsiderar o museu enquanto espaço performativo: de criação, de formação e de acção política.

O museu deixa de ter uma função fixa (*e.g.* conservação¹⁵¹) e de produção de relações recíprocas (*e.g.* transmitir *uma* história¹⁵²), passando a ter uma configuração volátil (*e.g.* os museus sem arquivo ou o arquivo entendido como um *common*¹⁵³), tornando-se assim um espaço aberto a desfazamentos e a dissensos (*e.g.* espaço agonístico¹⁵⁴). Grande parte destas transformações, que tão-pouco são universais e não se aplicam na mesma medida a todos os museus contemporâneos, derivam do pensamento crítico à instituição.

Com especial ancoragem no final dos anos 1960, o questionamento da autoridade dos museus foi feito por muitos artistas em articulação com reivindicações políticas e sociais da época. O museu é então identificado com uma instituição presa a uma representação ideológica da sociedade que mascara as múltiplas relações de dominação que operam ali. Em 1968, Marcel Broodthaers inaugurava em sua casa, o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), projecto que seria progressivamente reconfigurado ao longo da sua carreira, a colecção desdobrando-se, o número dos departamentos aumentando, mas sempre construído segundo uma ordem hegemónica, seguindo o modelo e taxonomias da instituição-museu¹⁵⁵. Este projecto de Broodthaers é paradigmático da subversão do vocabulário institucional do museu – departamento, inventário, documento, tabela de identificação, etc. –, e da formalização ou comunicação do seu discurso nas colecções, na organização do espaço expositivo, no circuito entre núcleos de obras, no isolamento dos objectos em vitrinas – o *Musée des Aigles* refere-se ao espaço do museu e à memória que este contém, assim como à história que não está dentro do museu. Exemplo paradigmático do que está ou não está em determinados museus é o património desterritorializado¹⁵⁶ por via do imperialismo ou de processos

¹⁵⁰ «Parce qu'il est une réalité à l'identité contradictoire, simultanément porteur d'oubli et d'histoire, d'universel et de particularismes, d'innovation et de tradition, le musée semble être ce lieu paradoxal où la culture se fige et où cette immobilité est dépassée.» Editorial do número dedicado ao Museu in *Cahiers Philosophiques*, nº14, 2011, p.8

¹⁵¹ Hal Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Londres: Verso, 2002.

¹⁵² Bernard Deloche, *Mythologie du Musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2010.

¹⁵³ Manuel Borja-Villel, «Towards a Museum of the Common», in *The Absent Museum* (Bruxelas: Wiels, 2017).

¹⁵⁴ Chantal Mouffe, «Agonistic Politics and Artistic Practices» in *Agonistics. Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013).

¹⁵⁵ Thomas Crimp, «Isto não é um museu de arte» in *Sobre as ruínas do museu* (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

¹⁵⁶ Sobre a desterritorialização na instituição museológica, interessa traçar um arco que conecta a primeira crítica à expropriação de obras de arte, no decorrer da Revolução Francesa, feita por Quatremère de Quincy

coloniais, como os «Elgin Marbles»¹⁵⁷, como ficou conhecida a cerca de metade da totalidade do conjunto de esculturas do friso do Pártenon em Atenas, expostos no British Museum em Londres desde 1816. Em 2009 foi inaugurado o novo Museu da Acrópole em Atenas, que assume esta ausência no seu *display* – o friso substitui por painéis brancos os fragmentos expropriados –, cortando, nomeadamente, com as lógicas tradicionais de conservação em que se optava pela dissimulação da falha, do restauro ou, neste caso, da sua omissão. Esta tensão no discurso de dominância e hegemonia que exala do museu relembra Umberto Eco quando diz: «O museu é, por definição, voraz.»¹⁵⁸

O museu permanece inabalavelmente um espaço hegemónico, em muitos casos vê mesmo o seu poder exponenciado, observando-se aquilo que pode ser denominado de uma dialéctica negativa. Se o museu é um lugar de neutralização, não é um lugar neutro; se se apresenta como um lugar pacificado, é à custa de muitas ocultações. E é sob o impulso de artistas, mas também de directores de museus e curadores, que a instituição se abrirá ao desafio e a uma redefinição das noções de autor e de representação artística.¹⁵⁹ Nuns casos, o museu integrou entre paredes a sua crítica, noutros, o discurso argumentativo foi neutralizado pela sua integração na instituição. A elação de Adorno em *Valéry Proust Museum*, «[a] arte devém questão pedagógica ou informativa; Vénus transforma-se em documento»¹⁶⁰, continua a ser válida assim como o seu ecoar com a famosa expressão de Benjamin vinculatoria da História a um testemunho de violência: «Não há documento de cultura que não seja também documento da barbárie»¹⁶¹. O museu também ainda não se desfilou da guerra, como descreveu Bataille: «O primeiro museu no sentido moderno da palavra (quer dizer, a primeira colecção pública) teria sido fundado em 27 de julho de 1793 na França, pela Convenção. A origem do museu moderno est[á] pois ligada ao desenvolvimento da guilhotina.»¹⁶² A associação dos museus a campos de batalha¹⁶³ onde revoluções ou reivindicações contra o poder tomaram lugar até à complexa relação dos museus com as formas actuais de guerra é o assunto da *performance*-ensaio de Hito Steyerl na peça-vídeo *Is the Museum a Battlefield?*¹⁶⁴. Já os recentes acontecimentos nos museus espanhóis (a demissão do director do MACBA em Barcelona, a tentativa de encerramento de uma exposição no Reina Sofía em Madrid) comprovam que os museus são espaços de operatividade hegemónica, de vários poderes e de várias *políticas*, e aqui o plural é decisivo: o espaço do museu é entendido como um espaço de intervenção política, assim como as práticas e discursividades artísticas também o são e com especial

e num contexto actual, à desterritorialização de que a documenta14 *Learning from Athens* tomou como leitmotiv e *modus operandi* da exposição.

¹⁵⁷ Emmanuel Alloa, « La mobilisation de l'aura. *L'œuvre d'art à l'époque de sa déplaçabilité* » in *Quatremère de Quincy. Lettres à Miranda. Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)* (Paris : Macula, 2017).

¹⁵⁸ Umberto Eco, « Le musée du troisième millénaire » in *Le musée, demain* (Paris: Casimiro livres, 2015): 19.

¹⁵⁹ Elvan Zabunyan, « Artistes versus musées, enjeux d'une pensée critique », p. 66.

¹⁶⁰ A citação de Adorno é retirada da tradução de João Pedro Cachopo (2016).

¹⁶¹ Walter Benjamin, «Sobre o conceito da História» in *O Anjo da História*. Trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2008): 12.

¹⁶² Georges Bataille, «Dicionário Crítico – Museu» in *A Mutilação Sacrificial e a Orelha Cortada de Van Gogh*. Trad. Carlos Valente (Lisboa: Hiena Editora, 1994): 105.

¹⁶³ Em várias instâncias Didi-Huberman utiliza a imagem de um campo de batalha para definir a disciplina da História da Arte.

¹⁶⁴ Hito Steyerl, *Is a Museum a Battlefield?* (2013) está disponível em <https://vimeo.com/76011774>.

potencialidade por precisamente actuarem no espaço hegemónico e conflituoso do museu, entretanto nomeado «espaço agonístico», como definido por Chantal Mouffe.¹⁶⁵

É uma minoria os que assumem o museu como um espaço de produção de narrativas contra-hegemónicas como seu *modus operandi*, mas quando o fazem, e é o que parece ser sintomático e fundamental ser diagnosticado, este museu imaginário (de múltiplas narrativas, plural, imaterial, oral, etc.) *acontece* dentro das paredes (permeáveis) do museu. Assim o museu inscreve-se, por um lado, numa positividade, numa história que invoca uma espécie de problemática nacionalista, da memória, da herança, etc. – estudada sob diversos ângulos pela museologia e numa panorâmica transversal a várias áreas pelos *Museum Studies*; mas, por outro lado, este espaço pode ser o lugar para uma dialéctica, de recusa desse mesmo discurso hegemónico, a começar pela possibilidade de este espaço poder ser entendido como uma heterotopia foucaultiana do seu próprio discurso. Por exemplo, uma exposição apresentada num museu pode ser uma contradição do espaço do museu, pode contradizê-lo. Nele vários lugares e tempos coexistem e formam um outro, que só existe por via da nossa presença. Daí os museus serem também, na sua essência, espaços performativos e com governamentalidade própria.¹⁶⁶

O museu é talvez um dos lugares em que a dimensão espacial¹⁶⁷ e a dimensão temporal¹⁶⁸ estão em jogo de forma mais evidente, independentemente do momento de análise ou da especificidade do museu em causa. Basta pensarmos que em cada sala de um museu convivem diversos espaços e tempos, e o facto de aquelas serem activadas por quem as visita, trazendo consigo outras referências e narrativas, torna o espaço museológico passível de ser definido como uma «heterotopia», como é proposto por Michel Foucault¹⁶⁹: «espaços de crise e de desvio, ordenações concretas de lugares incompatíveis e tempos heterogéneos, dispositivos socialmente isolados mas facilmente “penetráveis” e, por fim, *máquinas concretas de imaginação*», como descreveu Georges Didi-Huberman¹⁷⁰. Própria das heterotopias é a indefinição entre *o que é* e *quando é*, tratando-

¹⁶⁵ Chantal Mouffe, «Agonistic Politics and Artistic Practices» in *Agonistics. Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013).

¹⁶⁶ «How do we want to be governed?» foi título de uma exposição comissariada por Roger M. Buergel em 2004 para o MACBA, em que workshops e outras actividades decorreram fora do museu, em diversos espaços públicos como associações, escolas e praças de Barcelona. A exposição concebida a partir das leituras de Agamben e Foucault propunha um contramodelo ao Fórum Universal de las Culturas, que decorria em simultâneo naquela cidade. Sobre este e outros projectos de Crítica Institucional organizados pelo MACBA, ver o texto de Jorge Ribalta, «Experiments in a New Institutionality» in *Relational Objects: MACBA Collections 2002-07*, Barcelona: MACBA Publications, 2010.

¹⁶⁷ Sobre a problematização da questão espacial, são muitas as análises do paradigma arquitectónico-discursivo foucaultiano, sendo que se destaca a de Tony Bennet *The Birth of the Museum* (1995); no entanto, há uma preponderância americana da crítica ao museu, segundo a perspectiva da sua arquitectura (e.g. Hal Foster), que se distingue da crítica continental, nomeadamente a de Claire Bishop, em *Radical Museology*, que se centra no discurso institucional sobre os seus conteúdos e que é produzida entre as suas paredes, sobretudo pela acção da curadoria e por via das exposições apresentadas.

¹⁶⁸ Sobre a questão da temporalidade é basilar a noção de materialismo histórico benjaminiano, que é matriz para muitas das reflexões e reivindicações por uma nova e multi-historicidade da arte contemporânea, formuladas nas ideias de *periodização* e *anacronismo* ou a *viragem temporal*. Assim como a noção de Contemporâneo que tem vindo a ser trabalhada por Giorgio Agamben, Alain Badiou, Boris Groys e Peter Osborn.

¹⁶⁹ Michel Foucault, «Of Other Spaces, Heterotopias» in *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49.

¹⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*, trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral (Lisboa: IMAGO, 2013): 61.

se o museu de um lugar que suscita gestos e acções mais do que conclusões, o levantamento de perguntas mais do que o encontro de respostas. A noção de heterotopia também se articula ainda com a de museu, na medida em que este é um espaço social, criado pela sociedade para compensar, reimaginar ou ser uma outra coisa, por outras palavras, para ser aquilo que não é no espaço real. Foucault refere também que associados ao surgimento destes espaços estão momentos de crise.

Extrapolando para a actualidade e para os museus de hoje, em que este espaço, novamente, se repensa, reavalia, reconfigura, esta heterotopia poderá hoje ser renomeada de espaço agonístico, como proposto por Chantal Mouffe: «O museu — longe de ser uma instituição a ser desertada rapidamente — é um lugar crucial de contestação política.»¹⁷¹ Trata-se aqui de pensar o museu enquanto espaço agonístico: “Uma vez reconhecida a centralidade do terreno cultural, como podem as práticas culturais e artísticas contribuir para o desafio contra-hegemónico face à hegemonia neoliberal?”, a pergunta é formulada por Chantal Mouffe em *Agonistics. Thinking the world politically*. Neste livro, a filósofa belga reúne uma série de ensaios, dedicando-se no último capítulo à abordagem agonística por políticas e práticas artísticas, nomeadamente, por via da aplicação destas a partir de dentro das instituições artísticas, que são, por definição, hegemónicas. Mouffe propõe que, nos “tempos estilhaçados”¹⁷² em que vivemos, é necessária a construção de uma alternativa, uma contra-hegemonia, a substituição e renovação por uma outra força, a qual, a autora defende que pode ser protagonizada pela arte e suas instituições. «Os museus, na minha perspectiva, longe de estarem condenados a desempenhar o papel de instituições conservadoras, a manter e reproduzir a hegemonia pré-existente, os museus e as instituições artísticas podem contribuir para a subversão do enquadramento ideológico da sociedade de consumo. Podendo mesmo ser transformados em espaços públicos agonísticos onde aquela hegemonia é abertamente contestada. Desde o seu início que a história dos museus tem estado ligada à construção da hegemonia burguesa, mas esta função pode ser alterada.»¹⁷³

A reconfiguração da instituição artística no século XXI integra a crítica aos seus limites, conteúdos e formas narrativas, colocando o museu de hoje em permanente reconstrução, caracterizando-o profundamente como um lugar de performatividade identitária, formativa e política. Há portanto, novamente, uma dimensão política e de dissenso em torno do espaço museológico; tendo sido palco de revoltas desde o seu surgimento, hoje algumas das mais eficazes formas de crítica museológica actuam a partir de dentro da própria instituição, nomeadamente conjecturadas por vezes pelos seus directores e

¹⁷¹ Chantal Mouffe, «The Museum revisited», in *Artforum* (Summer 2010): 281 – tradução minha.

¹⁷² Charles Esche, director do Van Abbemuseum, leva ainda mais longe este atributo político do museu, quando afirma que as crises financeira e política na Europa têm vindo progressivamente a dismantlar o Estado social e que o museu deve contribuir para a reconstituição desse lugar, onde, mais do que discussão, pode haver acção política. Charles Esche em entrevista a Vanessa Rato, «Vivemos tempos assustadores, precisamos de conceitos assustadores» in *Público*, 22/12/2014.

¹⁷³ Chantal Mouffe, “Agonistic Politics and Artistic Practices” in *Agonistics* (Londres: Verso, 2013): 100, 101 – tradução minha.

curadores¹⁷⁴ que, além de programarem exposições¹⁷⁵, configuram arquivos, concebem actividades educativas, fomentam debates ou organizam eventos segundo princípios anti-hegemónicos, mas não contra o museu.

A contextualização das dinâmicas museológicas, assumidamente políticas do museu contemporâneo, ainda que levadas a cabo por uma minoria de práticas institucionais, providenciam um desenvolvimento da «ficção do museu»¹⁷⁶, que terá como origem o *museu imaginário* de André Malraux, e um seu desdobramento na Crítica Institucional¹⁷⁷ vem confirmar que pôr em causa o museu, propondo um olhar crítico, exterior, depende simultaneamente da sua ocupação, do estar no seu interior, para assim «minar» a estrutura museológica (Fred Wilson, *Mining the Museum*, c. 1992), pontuando o seu léxico temporal hegemónico e os seus dispositivos com desvios e narrativas alternativas.

Em grande parte, este questionamento sobre o museu e as suas colecções é coincidente com o alvo de práticas artísticas vinculadas à Crítica Institucional e foi igualmente problematizado por via dos Estudos da Memória, nomeadamente por Andreas Huyssen que, em *Twilight Memories* (1995), avança com uma renovada crença no projecto humanista do museu¹⁷⁸. Num contexto pós-colonial, como é explícito na proposta de Édouard Glissant¹⁷⁹, da constituição de um museu-arquipélago, uma contravisualidade do tradicional museu-continente, o espaço e as narrativas do museu são também reconfigurados.

Numa entrevista, em 2013, Manuel Borja-Villel centralizou numa questão o programa no qual ancora o seu projecto para o principal museu de arte contemporânea espanhol: «Creio que as instituições são fundamentais e que necessitam de uma reformulação completa.

¹⁷⁴ A figura do curador que ganha especial preponderância (*também*) no final dos anos 60 com a prática de Harald Szeemann num contexto “independente”, mas também curadores como Pontus Hultén no campo institucional – é mapeada por Jérôme Glicenstein em *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain* (Paris: PUF, 2015). O tema também tem sido trabalhado por curadores, da extensa edição de Hans Ulrich Obrist destacamos, *Ways of Curating* (2014) e de Jens Hoffman a colectânea *Ten Fundamental Questions on Curating* (2013).

¹⁷⁵ O dispositivo da exposição está sistematizado em diversas publicações; destacamos, também de Glicenstein, «L'exposition comme fiction» em *L'art: une histoire d'expositions* (2009).

¹⁷⁶ Alguns museus-ficção mais recentes são, por exemplo, as propostas de artistas como Francis Alÿs, *The Modern Procession* (2002); Thomas Hirschhorn, *Le Musée Précaire Albinet* (2004); Simon Fujiwara, *The Incest Museum* (2009); Hito Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?* (2013); Dayanita Singh, *Museum of Chance* (2014); ou o *musée de la danse* iniciado por Boris Charmatz. No contexto português, destacamos as seguintes obras que dialogam com o espaço museológico: *Fundação* (2006) de Pedro Cabrita Reis; *Museum* (2008) de Rui Sanches e *Museu* (2012) de Francisco Tropa.

¹⁷⁷ As duas vagas da Crítica Institucional são bem caracterizadas no ensaio de Rosalyn Deutsche «Louise Lawler's Rude Museum» de 2006.

¹⁷⁸ «Contra o discurso anti-museu ainda dominante entre os intelectuais, podemos até ver o museu como o nosso *memento mori* e, assim sendo, como uma instituição vivificadora e não uma instituição mumificadora, numa época empenhada na devastadora negação da morte: por conseguinte, o museu como um local e um banco de ensaios para reflexões sobre temporalidade e subjetividade, identidade e alteridade. [...] o museu já não é apenas o guardião de tesouros e artefactos do passado discretamente mostrados a um grupo selecto de peritos e conhecedores; tal como não se encontra mais no olho da tempestade, nem as suas paredes constituem hoje uma barreira contra o mundo exterior.» Escreve Andreas Huyssen no capítulo “Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massas” traduzido e integrado no livro de Nuno Grande, *Museummania. Museus de hoje, modelos de ontem* (Porto: Público/Serralves, 2007):163, 166.

¹⁷⁹ Édouard Glissant et Hans Ulrich Obrist conversations. *Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps*. Institut du Tout-Monde et Hans-Ulrich Obrist, 2013.

Este é o meu tema.»¹⁸⁰ Na direcção do Museo Nacional Centro Reina Sofía desde 2008, o curador teve a ousadia e a perspicácia de integrar o confronto à hegemonia da própria instituição no programa que concebeu. Sem com isto negar que está a operar numa estrutura hegemónica – num monumento, num museu –, a sua arma, por assim dizer, é a produção de novas narrativas (*explicações*) a partir dos seus conteúdos, o *arquivo* que não é mais entendido, estritamente, segundo uma perspectiva pós-moderna¹⁸¹, mas é-lhe antes atribuído novos valores e novas poéticas de relação – nomeadamente a ideia de que o arquivo é um *common*. E a operatividade deste programa «museológico radical»¹⁸² polariza-se sobretudo num entendimento do museu como um espaço de pensamento, de formação e de pedagogia – obrigando o museu a produzir propostas discursivas alternativas sobre as suas colecções, sobre os factos históricos de que é constelação, etc. – onde o público que até lá se dirige não é somente uma massa consumista e passiva de espectadores mas antes agentes políticos que querem construir, confrontar, debater opiniões e visões do mundo.

Finale

Parece que nunca se falou tanto sobre museus como agora. Mas talvez o que tenha vindo a mudar de modo mais significativo nos museus de arte contemporâneos seja a tensão que se faz sentir cada vez com maior intensidade entre hegemónias (política, financeira, social, urbana, histórica, etc.) inerentes à própria estrutura museológica. Neste contexto, a prática e a pesquisa curatoriais têm vindo a desempenhar um importante papel crítico na instituição-museu. No entanto, não se trata de uma recusa à instituição, tal como não o são as práticas de Crítica Institucional que se inscrevem no espaço museológico; uma prática curatorial crítica acontece no espaço museológico para assim o reinventar.

É neste quadro que se insere uma linha de investigação curatorial intitulada *O museu descapitalizado*. Interessa-nos partir da dupla acepção da palavra que adjectiva este museu imaginário: a de que o museu actualmente se encontra numa crise financeira mas também ontológica sobre o seu capital (as suas colecções, a sua relação conflituosa com o património, as suas arquitecturas como pontos nevrálgicos para processos de gentrificação¹⁸³, etc.); e o outro significado, que parte de uma evidência, à primeira vista menor, é o de que na língua francesa a palavra museu é escrita, maioritariamente, e ao contrário da língua inglesa ou portuguesa, sem o «M» maiúsculo, sem a primeira letra capital, o que num quadro semântico cria um interstício que abre espaço para um questionamento da instituição-museu. É a partir de dentro deste espaço descapitalizado – que também invoca outros museus como o *imaginário* (André Malraux), o

¹⁸⁰ Manuel Borja-Villel, *El País*, 16/09/2013.

¹⁸¹ Por exemplo, a ideia de que um arquivo é um *lieu de mémoire*, representativo de uma única história específica, como defende Pierre Nora.

¹⁸² Claire Bishop, *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (Londres: Koenig Books, 2013).

¹⁸³ A relação do Museu/Cidade é trabalhada nomeadamente em metáforas que utilizam formas antropomórficas, por exemplo em Bataille, o Louvre «como que é o pulmão de uma cidade»; para Francis Ponge o Pompidou é «o coração da cidade»; Andrea Fraser compara o *hall* e as várias salas do Guggenheim em Bilbao ao coração do qual sai uma série de artérias; Giuliana Bruno relaciona as paredes de um edifício com a pele, órgão de um corpo vivo – leituras que se posicionam no oposto da acepção do museu como um *mausoléu*, como é sugerido por Adorno, e que se aproximam de um meio-termo proposto por Huyssen de que o Museu poderá representar o nosso *memento mori* (Não te esqueças que vais morrer). O museu como lugar gerador de vida/morte e memória/esquecimento – é uma linha de investigação que está a ganhar relevo no desenvolvimento trabalho.

inimaginável (Georges Duthuit), o *imaterial* (Lyotard), o *questionado* (Manuel Borja-Villel), o *museu de crescimento sem fim* (Le Corbusier) ou *sem paredes* (Rosalind Krauss), e em paralelo aos museus-ficção propostos por artistas e curadores –, que nos é devolvida a questão sobre o que nos leva a reunir determinadas imagens, nomes, datas, itinerários num lugar e porque é este lugar chamado museu?

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.—**Valéry Proust Museum** (trad. João Pedro Cachopo). In Prémio de Curadoria/Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC–2015. Lisboa: Documenta/ Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, [1953] 2016.
- ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake (eds.)—**Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings**. Cambridge–Massachusetts: The MIT Press, 2011.
- BAZIN, Germain—**The Museum Age**. Nova Iorque: Universe Books, Inc., 1967
- BENNETT, Tony—Exhibition, Truth, Power: Reconsidering “The Exhibitionary Complex”.
- In **The documenta14 Reader**. Munique; Londres; Nova Iorque: Prestel Verlag, 2017. p. 339- 400.
- BISHOP, Claire—**Radical Museology or, What's ‘Contemporary’ in Museums of Modern Art?** Londres: Koenig Books, 2013.
- CARRILLO, Jesús—Museus del Sur. In AIKENS, Nick, LANGE, Thomas, SEIJDEL, Jorinde & THIJE, Steven ten (eds.) – **What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge. A Critical Reader**. Amesterdão, Eindhoven: Valiz, Van Abbemuseum, L'Internationale, 2016. p. 346-354.
- CRIMP, Douglas—**Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, ([1995] 2005).
- DELOCHE, Bernard—**Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie**. Paris : Le Cavalier Bleu, 2010.
- DÉOTTE, Jean-Louis—**Le musée, l'origine de l'esthétique**. Paris: Editions L'Harmattan, 1993.
- EXPÓSITO, Marcelo—**Conversación con Manuel Borja-Villel**. Madrid: Ediciones Turpial, 2015.
- FOSTER, Hal—**Design and Crime (And other Diatribes)**. Londres e Nova Iorque: Verso, 2002.
- Hubert Robert, 1733–1808. Un Peintre Visionnaire**. Paris: Louvre éditions; Somogy éditions, 2016. ISBN 2757210645 [catálogo da exposição «Hubert Robert, 1733 – 1808. Un Peintre Visionnaire», apresentada em Paris, no museu do Louvre, de 8 de março a 30 de maio de 2016.]
- GLICENSTEIN, Jérôme—**L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain**. Paris : PUF, 2015.

MOUFFE, Chantal—**Agonistics: Thinking the World Politically**. Londres; Nova Iorque:

Verso, 2013.

SHERMAN, Daniel J.—Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity

Fetishism. In SHERMAN, Daniel J., ROGOFF, Irit. **Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994. p. 123-143

QUATREMER DE QUINCY, POMMIER, Édouard, ALLOA, Emmanuel—**Lettres à Miranda. Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)**. Paris: Éditions Macula, 2017.

ZONNENBERG, Nathalie—The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of

L'Internationale. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. ISSN 1465-4253. Vol XXX. n. ° 38 (2015), p. 63-73.

Arte Pública na Unidade de Vizinhança: o caso do Bairro de Alvalade.

João Pedro Francisco
(ISCTE-IUL)
joaopedrofrancisco@hotmail.com

Paula André
(DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Em 1953, a realização do III Congresso da União Internacional dos Arquitetos destacou o debate sobre a síntese das artes, a partir do qual um conjunto de artistas e arquitetos apresentou uma petição ao Presidente da Câmara de Lisboa para que se promovesse uma colaboração entre as duas áreas. Como resultado, em março de 1954 é emitido um despacho a oficializar a inclusão de obras de arte nos projetos de promoção camarária, de que o Bairro de Alvalade, construído entre as décadas de 40 e 60, beneficiou diretamente com aproximadamente uma centena de intervenções artísticas integradas em obras arquitetónicas. Numa época em que os equipamentos escolares perdem importância enquanto elementos estruturantes da cidade e Lisboa se consolida enquanto destino turístico, assumimos o tecido urbano, a arquitetura e a arte como geradores de valor económico e social e procuramos clarificar a identidade e a imagética do Bairro de Alvalade.

Palavras Chave: unidade de vizinhança, bairro de alvalade, gesamtkunstwerk

Introdução

Em março de 1954 o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa emite um despacho a oficializar a inclusão de obras de arte nos projetos de arquitetura de promoção camarária. Esta decisão surge na sequência de uma petição assinada por um conjunto de artistas e arquitetos que, considerando a Arte “o expoente máximo da cultura de um povo”, reivindicavam “que nos projectos de arquitectura mandados executar pela Câmara (...) seja sempre incluída qualquer forma de decoração plástica”, à semelhança do que acontecia já noutros países¹⁸⁴.

Este despacho veio possibilitar o surgimento de intervenções artísticas em novas áreas da cidade, nomeadamente zonas de habitação de promoção camarária, de que foi exemplo o *Plano de Urbanização da Zona a Sul da Av. Alferes Malheiro*, vulgo Bairro de Alvalade, desenhado em 1944 pelo arquiteto-urbanista João Guilherme Faria da Costa.

Composto por 8 células organizadas em redor de uma escola primária, o Bairro de Alvalade foi estruturado a partir do conceito de Unidade de Vizinhança, criado pelo sociólogo e urbanista americano Clarence Arthur Perry no início do século XX, segundo

¹⁸⁴ Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML

o qual a Escola Primária deveria ser o centro das comunidades residenciais, de modo que a distância percorrida por uma criança no trajeto casa-escola não fosse superior a 500 metros¹⁸⁵.

Numa época em que os equipamentos escolares perdem importância enquanto elementos estruturantes do território e Lisboa se consolida enquanto destino turístico, é nosso objetivo associar as premissas urbanas do Bairro de Alvalade, que favorecem os passeios a pé, e clarificar o seu património artístico, valorizando a “cidade banal” e esclarecendo a imagética e a identidade do Bairro. Para concretizar este objetivo, realizou-se uma investigação e um trabalho de campo no Bairro de Alvalade em diferentes escalas abrangendo o urbanismo, a arquitetura, as obras de arte pública integradas em edifícios e as preexistências rurais¹⁸⁶.

Arte Pública na Unidade de Vizinhança: o caso do Bairro de Alvalade

*A ideia de obra de arte total como qualidade deve partir da arquitetura. O conceito não se deve entender como uma mera reunião de atos artísticos (como acontece numa exposição), tampouco como um conceito próximo da decoração, que força a união das diferentes artes. Supõe antes o êxito de um efeito exteriormente perceptível que, de modo a produzir-se, requiere necessariamente uma específica relação entre as artes (Peter Behrens)*¹⁸⁷

O conceito de obra de arte total – *Gesamtkunstwerk* – é introduzido em 1849 por Richard Wagner na sua obra “*Das Kunstwerk der Zukunft*” (A obra de arte do futuro), sendo aplicado pelo compositor alemão aos ramos da música, canto, dança, teatro e artes plásticas. Wagner via nas tragédias gregas um exemplo de união das diferentes artes, algo que se havia perdido, e que a *Gesamtkunstwerk* poderia recuperar, sendo o meio para “a salvação de uma época carente de alma”¹⁸⁸. Em 1907 é fundada a *Deutscher Werkbund* (organização cultural com o objetivo de coligar trabalho artesanal, arte e indústria) tendo como um dos sócios fundadores Peter Behrens, para quem a *Gesamtkunstwerk* não é “um assunto da estética, mas a manifestação de uma conceção moral”¹⁸⁹. Igualmente membro da *Werkbund*, Bruno Taut refere também que a arquitetura tem um papel na união das diferentes artes e recorre à Catedral Gótica para exemplificar o modo como a arquitetura pode ser simultaneamente o abrigo e conteúdo da obra de arte total¹⁹⁰.

No contexto posterior à Primeira Grande Guerra assistiu-se a uma renovada vontade de participação social por parte de artistas, com o surgimento de grupos e associações como o *Novembergruppe* e a *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de Trabalhadores para a Arte), em que Bruno Taut era uma das figuras centrais, com o propósito de unir arquitetura e arte para dar resposta às exigências de uma nova sociedade marcada pela Guerra. O papel social da arte e do artista viria a ser trabalhado por arquitetos como Le Corbusier, que

¹⁸⁵ LAMAS, J. M. R. G. – *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1992, p. 286.

¹⁸⁶ FRANCISCO, João Pedro – **Unidade de Vizinhança e Turismo: o caso do Bairro de Alvalade**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2016. Dissertação de Mestrado.

¹⁸⁷ BRYANT, Gabriel – **Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX**. Cuaderno de notas, nº5, 1997, p. 57.

¹⁸⁸ BRYANT, Gabriel – **Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX**. Cuaderno de notas, nº5, 1997, p. 57.

¹⁸⁹ BRYANT, Gabriel – **Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX**. Cuaderno de notas, nº5, 1997, p. 59.

¹⁹⁰ ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier – **Síntesis de las artes: una utopía de la modernidad y el escultor Jorge Oteiza**, in, *Art & Sensorium*, vol.1, nº1, junho 2014, p.138.

entre outubro de 1920 e janeiro de 1925 edita a revista *L'Esprit Nouveau: Revue Internationale d'Esthétique*, promovendo uma aproximação do mundo das artes e das letras e o mundo das ciências e da indústria¹⁹¹, e apresentando a síntese de diferentes áreas como o motor de desenvolvimento da sociedade. Pertencentes ao círculo de Le Corbusier, e com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, Josep Lluís Sert e Sigfried Giedion refugiam-se em Nova Iorque, onde encontram Fernand Léger e juntos escrevem o manifesto *Nove pontos sobre a monumentalidade* (1943), focando-se na necessidade de os centros cívicos simbolizarem a ideia de comunidade com a colaboração das artes visuais, criando uma nova *Gesamtkunstwerk* à escala da cidade¹⁹².

O tema torna-se recorrente nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, retomados em 1947 após um interregno consequência da Segunda Guerra Mundial. No VIII CIAM (1951), sob o tema “O coração da cidade”¹⁹³, Sert abre a sessão com um texto da sua autoria debruçando-se sobre o conceito de polis enquanto espaço que permite a reunião dos seus habitantes, cujo centro cívico (metaforicamente, “o coração da cidade”) deve funcionar “como local de espontaneidade, da diversidade e da vida social cotidiana”¹⁹⁴. Uma nova monumentalidade em que a própria cidade, através da síntese das artes, despertava o sentimento de inclusão e pertença aos seus habitantes, e se transformava numa obra de arte total: “a cidade como obra de arte”¹⁹⁵.

Apenas dois anos depois, em 1953, o debate sobre a síntese das artes é magnificado em Portugal com a realização do III Congresso da União Internacional dos Arquitectos, em que se debateu o tema no grupo de trabalho número quatro *A Síntese das Artes Plásticas*¹⁹⁶. Deste debate resultou um apelo por parte dos arquitetos aos pintores, escultores e outros artistas para uma discussão e trabalho conjunto que resultasse numa “integração harmoniosa das artes plásticas na arquitectura contemporânea”¹⁹⁷, fazendo-se a ressalva de que o artista e o arquiteto devem encontrar-se num plano de igualdade para a realização da obra, não estando o artista subordinado ao arquiteto nem devendo ser a sua participação imposta ao mesmo. No mesmo ano, um grupo de artistas e arquitetos (entre os quais o arquiteto urbanista João Guilherme Faria da Costa) assinam uma petição direccionada ao presidente da Câmara Municipal de Lisboa no sentido de que se promova uma “colaboração entre arquitectos e artistas próxima do ideal de síntese ou integração das artes”¹⁹⁸. A petição foi positivamente recebida pelos serviços camarários e em março de 1954 saiu o despacho do presidente da Câmara Municipal de Lisboa a oficializar a

¹⁹¹ **L'Esprit Nouveau: Revue Internationale d'Esthétique**. Paris, nº1, Oct 1920.

¹⁹² COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 213.

¹⁹³ ANDRÉ, Paula; FILIPE, Fátima - **Arquitectura, Artes Integradas, Fé**, in, ACCIAIUOLI, Margarida, et al., *Arte & Fé*, Lisboa: FCSH/UNL, 2016, pp. 295-312. (ISBN 978-989-98998-3-4)

¹⁹⁴ FERNANDES, Fernanda – **Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade**, in: SEGRE, Roberto; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick (Org.) – **Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional**. Rio de Janeiro: Viana&Mosley, 2010, p. 184.

¹⁹⁵ ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier – **Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza**, in, *Art & Sensorium*, vol.1, nº1, junho 2014. p.136, citado por, André, Paula; Filipe, Fátima, *Arquitectura, Artes Integradas, Fé*, in, ACCIAIUOLI, Margarida, et al., *Arte & Fé*, Lisboa: FCSH/UNL, 2016, pp. 295-312. (ISBN 978-989-98998-3-4).

¹⁹⁶ **Arquitectura – Revista de Arte e Construção**. Vol.26 , nº53, Nov.-Dez. 1954, p. 11

¹⁹⁷ **Arquitectura – Revista de Arte e Construção**. Vol.26 , nº53, Nov.-Dez. 1954, p. 11

¹⁹⁸ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 44.

inclusão, nos projetos encomendados pela Câmara, de obras de artistas plásticos¹⁹⁹. Possibilitou-se assim o surgimento de obras de arte em novas zonas da cidade, nomeadamente em áreas de promoção camarária, como foi o caso do Bairro de Alvalade.

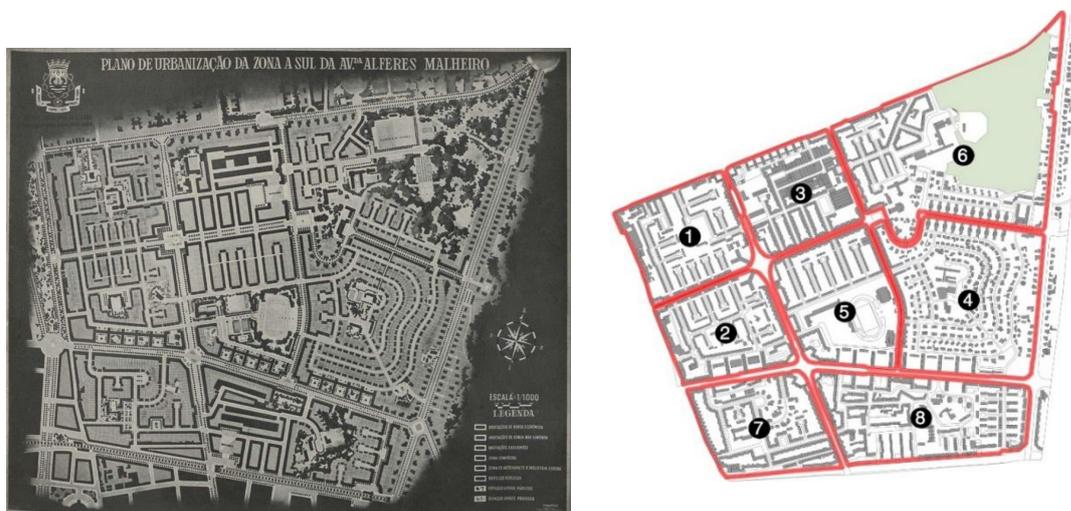


Figura 1 - Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro, in, Revista Municipal – Grandes Problemas de Lisboa. A Construção das Casas de Renda Económica. Lisboa: CML, n. °26, 3.º trimestre, (1945).p.35; As oito unidades de vizinhança do Bairro de Alvalade.

Em 1945 era publicado pela Revista Municipal o artigo Grandes Problemas de Lisboa, apontando que “quase tão grave como o problema da alimentação, surgiu o da habitação” estando a capital numa “luta com insuficiência e, sobretudo, com a carestia das rendas”²⁰⁰. Como resposta a este flagelo, a Câmara Municipal de Lisboa promove a construção de um novo bairro no sítio de Alvalade – “uma cidade dentro de outra”²⁰¹ – grande obra de urbanização destinada a 15.000 habitações dignas e de rendas acessíveis para 45.000 pessoas, algumas das quais com necessidade de alojamento por “motivos dos futuros trabalhos de urbanização da Baixa”²⁰². O plano consiste numa área trapezoidal com cerca de duzentos e trinta hectares destinados a habitação, comércio e indústria não poluente, compartimentado através da definição de arruamentos que subdividem o plano em oito unidades de vizinhança, sendo que “as dimensões médias de cada célula foram fixadas de forma a não ser excedido um limite de distância das habitações à escola, fixado em quinhentos metros”²⁰³.



¹⁹⁹ *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro, 1949

²⁰² *Diário de Lisboa*, 5 de Julho, 1945

²⁰³ **A Urbanização do Sítio de Alvalade**. Lisboa: CML, 1948, p. 11.

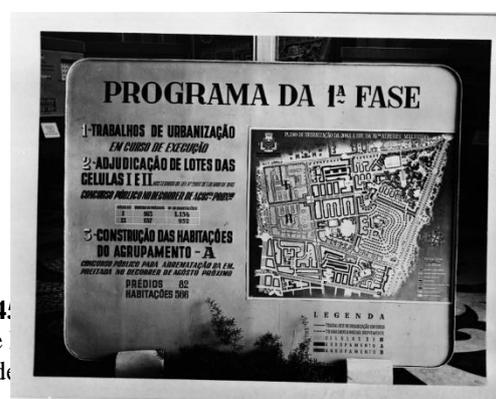


Figura 2 - Presidente da Câmara Municipal de Lisboa mostrando aos representantes da Imprensa as plantas dos novos modelos de casas económicas, in, *Diário de Lisboa*, 5 Julho 1945. Exposição de projetos de casas económicas – plano de urbanização da zona sul da avenida Alferes Malheiro, [1945], in, AML/Fotográfico, POZAL, Fernando Martinez. PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/POZ/000010

As preocupações relativas à contenção financeira marcaram todo o processo. As casas de renda económica, da autoria do arquiteto Miguel Jacobetty, foram desenhadas com base numa análise profunda do fogo, discriminando o número médio de passos em determinados percursos na casa. Procurou-se desenhar a planta ideal para os fogos, para os quais se desejava máxima racionalização de espaço²⁰⁴, sendo portanto necessário “algumas vezes, romper com a tradição inimiga sob certos aspectos da vida moderna”²⁰⁵.

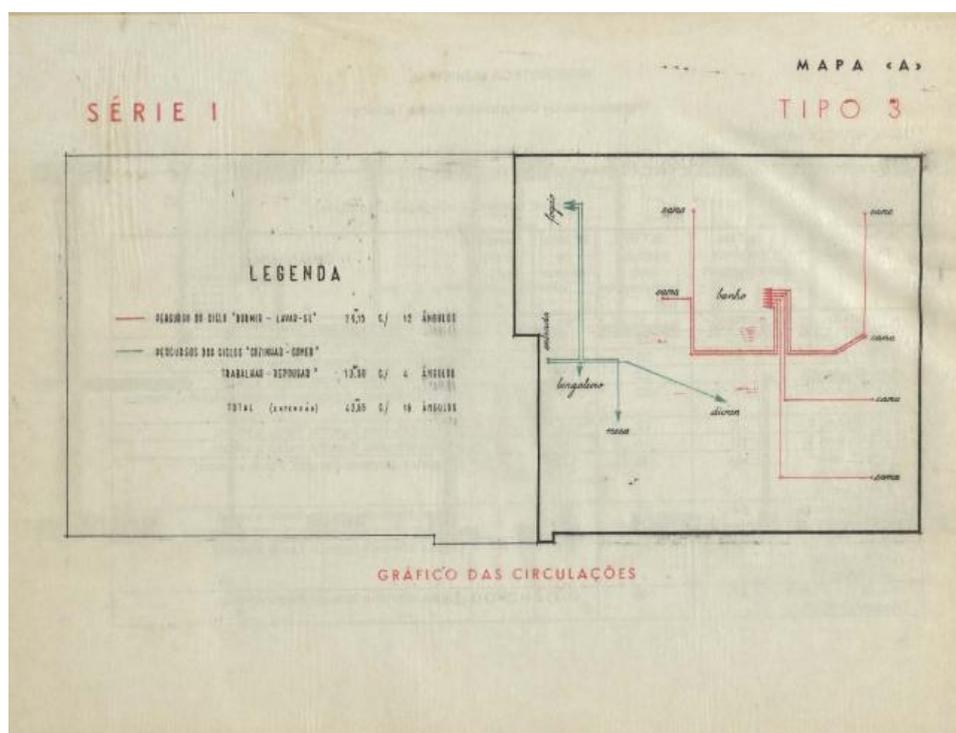


Figura 3 – Gráficos das Circulações, in, *Revista Municipal – Grandes Problemas de Lisboa. A Construção das Casas de Renda Económica*. Lisboa: CML, n.º26, 3.º trimestre, (1945)

De modo a libertar a “concepção arquitectónica de preconceitos e sujeições a fórmulas por vezes impostas por tradições seculares”²⁰⁶ foi também necessário adequar os métodos construtivos “adoptando novos métodos de produção pré-fabricados”²⁰⁷, tendo para o efeito a Câmara Municipal de Lisboa incumbido o arquiteto Miguel Jacobetty e o Chefe de Repartição de Obras Municipais, Eduardo Arantes de Oliveira, de fazerem uma viagem

²⁰⁴Grandes problemas de Lisboa. A construção de casas de renda económica. *Revista Municipal*. Lisboa: CML, n.º26, 3.º trimestre, 1945, p.34.

²⁰⁵*Diário de Lisboa*, 8 Fevereiro 1947

²⁰⁶Grandes problemas de Lisboa. A construção de casas de renda económica. *Revista Municipal*. Lisboa: CML, n.º26, 3.º trimestre, 1945, p.34.

²⁰⁷*Anais do Município de Lisboa* de 1945. Lisboa: Câmara Municipal, 1946, p. 114, citado por, ANDRÉ, Paula - Viagens e Construções Experimentais: Investigação e Inovação na Cidade. Jornadas LNEC – cidades e desenvolvimento, 2012.

de estudo a Inglaterra. Com esta viagem comprovou-se não só a viabilidade construtiva dos novos métodos como também “se verificou a existência e a viabilidade de compra de equipamentos e mais material necessário para a produção em série de elementos pré-fabricados”²⁰⁸, tendo a Câmara Municipal de Lisboa adquirido “equipamentos industriais para a produção de britas e para o fabrico de blocos de betão”²⁰⁹.

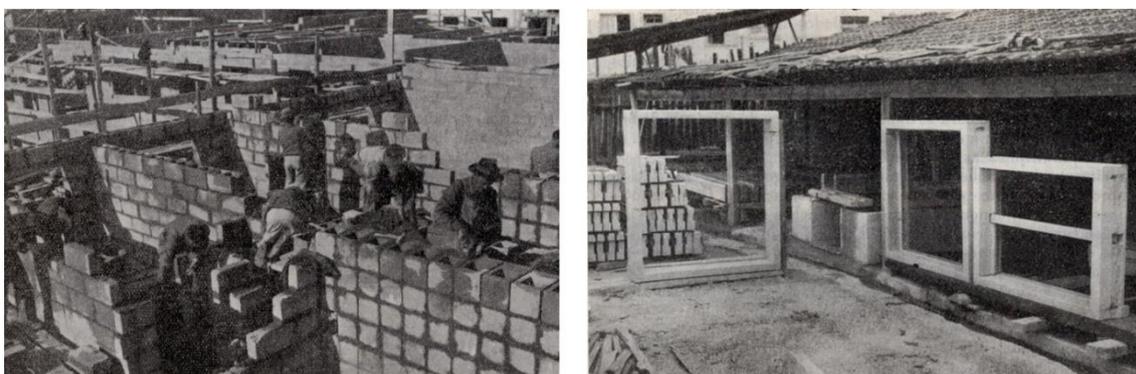


Figura 4 - Construção das casas de renda económica: execução de alvenarias de blocos de betão e guarnecimentos de vãos de janelas pré-fabricados, in LOBATO, Luís Guimarães – A Experiência de Alvalade. Técnica. Lisboa: IST, nº209-210, (fevereiro-março, 1951), pp. 334, 336.

A participação do município no processo de edificação de Alvalade não se ficou pela execução das obras e aquisição de equipamentos: para confirmar todos os estudos feitos, construíram-se a título experimental três prédios que mostravam como viriam a ser “belas e higiénicas”²¹⁰ as futuras habitações e que permitiram a recolha de informações e ensinamentos úteis para o restante processo construtivo. Também a nível decorativo dos espaços interiores a Câmara interveio, mobilando três tipos de habitação para exposição, com móveis de estilo rústico, o que atraiu “uma verdadeira romaria para o sítio de Alvalade, com visitas de 300 a 400 pessoas por dia”²¹¹.

A inauguração do Bairro de Alvalade deu-se dia 23 de setembro de 1948, pelas 17 horas, num evento amplamente anunciado pela imprensa.

²⁰⁸ **Anais do Município de Lisboa** de 1945. Lisboa: Câmara Municipal, 1946, p. 115.

²⁰⁹ **A Urbanização do Sítio de Alvalade**. Lisboa: CML, 1948, p. 18, citado por, ANDRÉ, Paula -Viagens e Construções Experimentais: Investigação e Inovação na Cidade. Jornadas LNEC – cidades e desenvolvimento, 2012.

²¹⁰ *Diário de Lisboa*, 8 de Fevereiro, 1947.

²¹¹ *Diário de Lisboa*, 22 de Setembro, 1948.

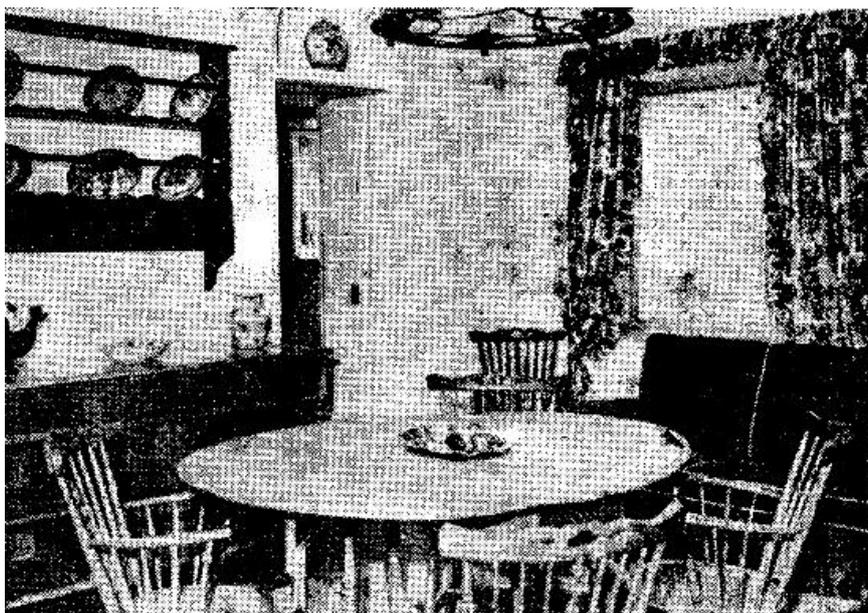


Figura 5 – “Um interior das residências que vão ser amanhã inauguradas”, in, Diário de Lisboa, 22 de Setembro de 1948.

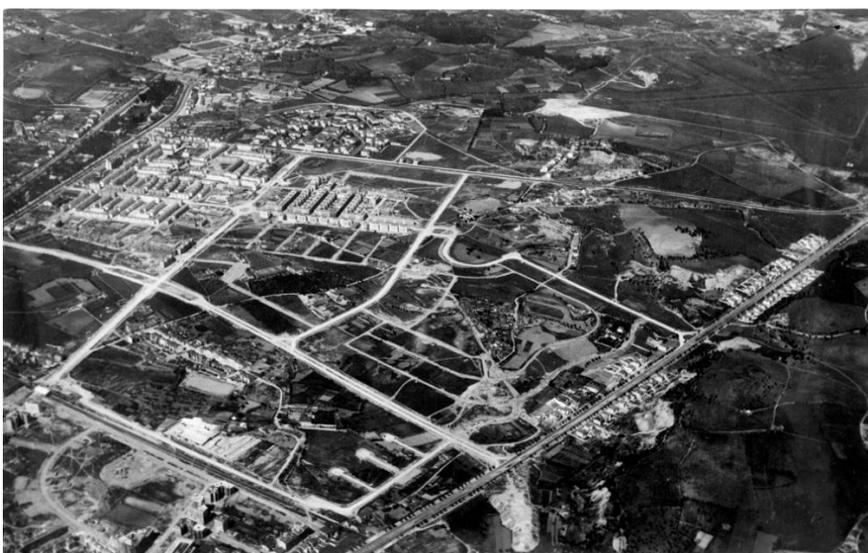


Figura 6 - Construção das células 1, 2 e 3 do Bairro de Alvalade, in AML/Fotográfico, autor desconhecido - Fotografia aérea sobre o bairro de Alvalade. PT/AMLSB/PEL/005/S00578.

O plano de urbanização do Bairro de Alvalade, caldeador de referências a diferentes modelos de cidade, o seu processo construtivo e a conceção das respetivas obras de arquitetura fizeram desta área da cidade a “primeira experiência de urbanização em grande escala da Câmara Municipal de Lisboa”²¹². O período de edificação do Bairro permitiu que diferentes pressupostos arquitetónicos fossem explorados, adaptando-se o plano de urbanização sem o desvirtuar, sobretudo na sequência do I Congresso Nacional de Arquitectura (1948) e do III Congresso da União Internacional dos Arquitectos (1953). Estes foram momentos chave que permitiram aos arquitetos portugueses debater amplamente os problemas de habitação em Lisboa, as vantagens da arquitetura moderna e a integração das artes na arquitetura.

²¹² O Grande Plano de Urbanização de Alvalade. **Diário de Notícias**. Lisboa (22-09-1948), p.1.



Figura 8 – Mapeamento de obras de arte integradas em edifícios no Bairro de Alvalade.

Tal como se estruturou Alvalade a partir da unidade de vizinhança e da escola, o equipamento de ensino será novamente fundamental para a difusão desta nova relação entre arte e arquitetura, tendo os projetos de todos os estabelecimentos escolares sido alvo de intervenções artísticas. É interessante verificar que, tal como a arquitetura, também as obras de arte no Bairro de Alvalade sofreram uma evolução, dos tradicionais escudos de armas para intervenções onde se aplicam novos materiais, técnicas e conceitos – não por acaso, esta evolução surge enquadrada por uma arquitetura que sofre um processo evolutivo equiparável.



Os pressupostos urbanísticos aplicados no *Plano de Urbanização da Zona a Sul da Av.*

Figura 9 – Intervenções artísticas no equipamento escolar da célula 1 (autoria desconhecida), célula 4 (autoria da intervenção de Stela de Albuquerque) e célula 6 (autoria da intervenção de Maria Keil).

Alferes Malheiro privilegiam o ato de caminhar graças às curtas distâncias, ao desenho hierarquizado das vias e à própria topografia aproximadamente plana. As oito unidades de vizinhança estruturantes funcionam como “bairros dentro do Bairro”²¹⁵, com dinâmicas e usos diferenciados. Neste sentido, e considerando a célula 8 paradigmática do processo de construção em sintonia com novos pressupostos arquitetónicos e artísticos, concluímos com uma análise dessa unidade de vizinhança, propondo um percurso ao longo das suas vias estruturantes e aprofundando as respetivas obras de arquitetura e artes integradas.



Figura 10 - Edifícios e intervenções artísticas na célula 8 do Bairro de Alvalade. 1- Baixos relevos e “entaladas” da Avenida de Roma; 2- Painel azulejar do café Vá-Vá; 3- Revestimentos azulejares e painéis de mosaico nos blocos habitacionais da Avenida dos Estados Unidos da América; 4- Relevos na Rua Guilhermina Suggia; 5- Azulejos padronados da Avenida Almirante Gago Coutinho; 6- Painéis azulejares do equipamento escolar; 7- Teatro Maria Matos.

Baixos relevos e “entaladas” da Avenida de Roma

A Avenida de Roma é uma das principais artérias do Bairro de Alvalade, onde se localiza grande parte dos prédios de renda livre – projetos realizados de modo avulso, respeitando somente os pressupostos do plano de urbanização, em lotes vendidos pela Câmara Municipal de Lisboa a entidades privadas de modo a garantir financiamento para a construção dos prédios de renda económica. Numa referência ao costume do século XIX e início do século XX de decorar as entradas das habitações urbanas de classe alta²¹⁶, as entradas de vários prédios de renda livre da Avenida de Roma foram ornamentadas com intervenções artísticas, maioritariamente baixos relevos.

²¹⁵ BARROCO, Sofia – **Bairro(s) de Alvalade – O paradigma do urbanismo português**, in, Rede Portuguesa de Morfologia Urbana, PNUM: Morfologia Urbana nos Países Lusófonos, 2012.

²¹⁶ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitetura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 155.



Figura 11 – Baixos relevos na Avenida de Roma. Nº 34, autoria desconhecida. Nº 36, autoria de “A.Cruz”. Colocação das obras em 1952.



Figura 12 - Baixos relevos na Avenida de Roma. Nº 43, autoria desconhecida. Nº 52, autoria de José Farinha, colocação da obra em 1952.

A expressividade das intervenções artísticas não respondia a qualquer plano de conjunto, sendo explorada “ao gosto do promotor”²¹⁷, aludindo a maioria a um universo mitológico, mas também ao fascinante fenómeno de edificação da cidade, num “sentido de homenagem ao esforço de construção do bairro”²¹⁸.

²¹⁷ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 153.

²¹⁸ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 157.



Figura 13 – Baixo relevo no nº 74 da Avenida de Roma, referente à construção da cidade. Colocação da obra em 1956.

No âmbito das intervenções artísticas na Avenida de Roma importa mencionar as “entaladas” – termo amplamente utilizado em referência aos baixos relevos com figuras femininas adossados entre a porta de entrada e a sacada dos edifícios – aplicado pioneiramente por Keil do Amaral e generalizado até à atualidade²¹⁹. Numa publicação da sua autoria, em 1969, o arquiteto rogava que se tomasse uma atitude “porque as pobrezinhas sofrem... e a cidade vai por mau caminho” sugerindo mordazmente a criação de uma “Associação Protectora de Lisboa das Mulheres Entaladas entre as Portas e as Sacadas” e considerando as “confrangedoras esculturas” como uma “proliferação epidémica”²²⁰. No mesmo texto, Keil do Amaral prosseguia lamentando que a obra dos artistas plásticos não seja efetivamente posta ao serviço da cidade, com os escultores a aceitarem trabalhos pouco dignificantes devido à falta de encomendas, numa acérrima crítica ao modo como se integravam as artes plásticas na arquitetura.

²¹⁹ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitetura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutorado, p. 153-155.

²²⁰ AMARAL, Keil do – **Lisboa: uma cidade em transformação**. Sintra: Publicações Europa América, 1969, p. 161.



Figura 14 – “Entalada” na Avenida de Roma, nº 38, autoria de José Farinha, colocação da obra em 1952.



Figura 15 – “Entalada” na Avenida de Roma, nº 42, autoria desconhecida, colocação da obra em 1955.

Cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América e Paineis azulejar do café Vá-Vá

Para o cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América os arquitetos Filipe Figueiredo e José Segurado fizeram uma “opção festiva”²²¹ através de quatro blocos habitacionais de feição moderna, com doze pisos, dois dos quais

²²¹ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP, 1997, p. 73.

implantados perpendicularmente sobre a praça numa subversão do plano urbano e com inspiração na Unidade de Habitação de Marselha, de Le Corbusier²²².



Figura 16 – Blocos habitacionais no cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América.

Em 1958 foi inaugurado no piso térreo dos blocos 100 e 102 o Café Vá-Vá, espaço de culto no Bairro de Alvalade onde “nasceu o novo cinema português, se conspirou e se sonhou o futuro em dissidência com o país cinzento”²²³. Pertencente a um grupo de estabelecimentos onde a vida bairrista se manifestava, através da relação de familiaridade entre funcionários e clientes, o café Vá-Vá tornou-se um símbolo dos anos 60, marcando uma geração de tertulianos que animavam o espaço, “imortalizado no cinema e na literatura”²²⁴.



Figura 17 – Interior do Café Vá-Vá, Bairro de Alvalade, fotograma do filme “Os Verdes Anos”, de Paulo Rocha (1963).

Ao carácter social do Café Vá-Vá acrescentou-se o desejo de alinhar o espaço com os novos pressupostos arquitetónicos que surgiam em Alvalade, nomeadamente através do próprio conjunto de edifícios em que o estabelecimento se inseria, pelo que se procurou formalizar o ambiente moderno, aplicando no seu interior um conjunto de painéis azulejares da pintora Menez. Em tons de azul e pastel num fundo branco, a intervenção demonstra “grande à-vontade no manejo da mancha abstracta no suporte tradicional do

²²² MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 139.

²²³ HML, Hemeroteca Digital de Lisboa - **SABER ALVALADE. Roteiro de um bairro - Exposição virtual SOCIEBILIDADE: Café Vá-Vá**. [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal. [Consult. 11 de fevereiro de 2016]. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/Paineis/CAFEVAVA.pdf>.

²²⁴ HML, Hemeroteca Digital de Lisboa - **SABER ALVALADE. Roteiro de um bairro - Exposição virtual SOCIEBILIDADE: Café Vá-Vá**. [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal. [Consult. 11 de fevereiro de 2016]. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/Paineis/CAFEVAVA.pdf>.

azulejo” e “um certo gosto cosmopolita que se começa a divulgar em alguns estabelecimentos comerciais da cidade”²²⁵.

Tendo em conta o contexto da sua conceção, esta é uma obra valiosa na qual foi possível recorrer a uma expressão menos convencional por se tratar de uma encomenda privada, uma vez que o abstracionismo era recusado por parte da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nas obras públicas²²⁶.



Figura 18 – Painel de azulejos no interior do Café Vává, Bairro de Alvalade, fotograma do filme “Os Verdes Anos”, de Paulo Rocha (1963).

²²⁵ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 197.

²²⁶ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 139.



Figura 19 - Painéis azulejares no café Vá-Vá, da pintora Menez, realizados em 1958.

Revestimentos azulejares e painéis de mosaico nos blocos habitacionais da Avenida dos Estados Unidos da América

A Avenida dos Estados Unidos da América é a artéria de Alvalade em que o movimento modernista é mais evidenciado numa “série de blocos perpendiculares à via sobre *pilotis* permitindo a continuidade do espaço verde e dos percursos pedonais sob os edifícios”²²⁷. Mas não só a arquitetura contribui para a evidência do movimento moderno: nos edifícios implantados entre a Avenida Rio de Janeiro e Avenida de Roma houve uma efetiva integração de artes plásticas com revestimentos de azulejos e painéis de mosaicos, da autoria de Carlos Calvet, tendo sido o próprio arquiteto a salvaguardar a participação de um artista por si indicado no seguimento do despacho de 1954²²⁸. O conjunto habitacional é constituído por três blocos perpendiculares à Avenida, com outros três edifícios de menor escala implantados sobre as traseiras, encerrando os logradouros públicos, e acessíveis através da Rua Silva e Albuquerque. Existem seis padrões distintos nos revestimentos de azulejos (um dos quais da autoria de outro artista, Manuel Gargaleiro)²²⁹, aplicados nas caixas de acessos e nos alçados.

²²⁷ TOSTÕES, Ana – **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. Porto: FAUP, 1997, p. 74.

²²⁸ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 171.

²²⁹ SAPORITI, Teresa – **Azulejos de Lisboa do século XX**. Porto: Edições Afrontamento, 1998, p.17, citado por, MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 171.



Figura 20 - Revestimentos azulejares padronados na Avenida dos Estados Unidos da América (nº 50, 52, 54 e nº 60, 62, 64, respetivamente), autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960.



Figura 21 - À esquerda: revestimento azulejar padronado na Rua Silva e Albuquerque, nº 1 e 3, autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960. À direita: revestimento azulejar padronado na Avenida dos Estados Unidos da América, nº 68, 70 e 72, autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960.



Figura 22 - À esquerda: revestimento azulejar padronado na Rua Silva e Albuquerque, nº 5, autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960. À direita: revestimento azulejar padronado na Rua Silva e Albuquerque, nº 7 e 9, autoria de Manuel Gargaleiro, colocação em 1960.

Os painéis de mosaico foram executados ao nível térreo, nas empenas dos blocos perpendiculares à Avenida, valorizando o espaço público e com uma expressividade que

remete para um “imaginário vagamente surrealista, com alusões vegetalistas e antropomórficas”²³⁰.



Figura 23 - Painéis de mosaico na Avenida dos Estados Unidos da América (nº 50 e 54), autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960.



Figura 24 - Painéis de mosaico na Avenida dos Estados Unidos da América (nº 60 e 64), autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960.



Figura 25 - Painéis de mosaico na Avenida dos Estados Unidos da América (nº 68 e 72), autoria de Carlos Calvet, colocação em 1960.

²³⁰ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 175.

Relevos na Rua Guilhermina Suggia e azulejos padronados da Avenida Almirante Gago Coutinho

O conjunto habitacional da Rua Guilhermina Suggia é projetado na sequência do I Congresso Nacional de Arquitectura e consiste na primeira obra residencial de influência modernista em Alvalade²³¹. Os blocos dispostos perpendicularmente sobre a via, separados alternadamente por jardins públicos, revelam um manejo ainda tímido dos ideários modernos, dotando o conjunto de uma configuração dividida entre a arquitetura que havia sido produzida até então em Alvalade e a linguagem modernista²³².

Para as empenas cegas que pontuam a Rua Guilhermina Suggia foi prevista a intervenção de um artista plástico logo no projeto de arquitetura inicial que apresentava “relevos esquemáticos (...) exactamente no centro dos referidos muros”²³³. O convite foi feito a António Branco de Paiva, que concebeu um conjunto de onze relevos em cimento pigmentado cujas temáticas remetem para o universo do fantástico, numa fusão entre mitologia e cristianismo, aliando o “desigual valor plástico” à carga dramática²³⁴.

A dualidade arquitetónica do conjunto – entre o moderno e o tradicional – repete-se na relação estabelecida entre as intervenções artísticas e o espaço público da cidade. Se, por um lado, a integração das obras de arte nas empenas, localizadas lateralmente à entrada do edifício, remete para uma abordagem moderna, por outro, mantém-se uma afirmação da tradicional rua corredor: as empenas são centralmente decoradas, reforçando o eixo da via e, nos topos norte e sul da rua, dois ornamentos acentuam a simetria²³⁵.



Figura 26 – Rua Guilhermina Suggia, in AML/Fotográfico, autor desconhecido PT/AMLSB/SPT/000086. Baixo relevo, n. º1, autoria Largo Rodrigues Cordeiro, autoria de António Branco de Paiva, colocação da obra em 1951.

²³¹ TOSTÕES, Ana – **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. Porto: FAUP, 1997, p. 72.

²³² COSTA, João Pedro – **Bairro de Alvalade: Um Paradigma no Urbanismo Português**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 77.

²³³ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 165.

²³⁴ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, pp. 167-169.

²³⁵ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, pp. 165-169.



Figura 27 - Baixos relevos, autoria de António Branco de Paiva. Rua Guilhermina Suggia, n. °1, colocação da obra em 1951. Avenida Frei Miguel Contreiras, n. °18, colocação da obra em 1952.

Integrados no mesmo conjunto habitacional da Rua Guilhermina Suggia, os edifícios acessíveis através da Avenida Almirante Gago Coutinho foram igualmente intervencionados com a aplicação de painéis de azulejos decorativos no guarnecimento das entradas principais, com assinatura de “Ant. Duarte”, que se estima corresponder ao escultor António Duarte²³⁶.



Figura 28 - Revestimento azulejar padronado na Avenida Almirante Gago Coutinho (n° 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54), autoria de “Ant. Duarte”, colocação da obra em 1954.

Grupo Escolar da célula 8

O equipamento escolar da célula 8 foi projetado por Ruy d’Athougua, entre 1958 e 1959, e consiste num edifício de feição modernista evidenciada pela estruturação modular, pelos espaços exteriores que se prolongam a partir das salas de aula e pela integração de artes

²³⁶ SAPORITI, Teresa – *Azulejos de Lisboa do século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1998, p.17.

plásticas na arquitetura. Tendo em conta o período de conceção da obra (4-5 anos decorridos do despacho de 1954) e a sua expressão arquitetónica, não é surpreendente que tenha sido a artista Menez a propor duas intervenções para o edifício escolar, pouco tempo após a execução do painel abstrato para o Café Vá-Vá. Em 1959, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia analisou as duas propostas: um conjunto de painéis azulejares para os dois refeitórios e um painel para o exterior²³⁷, tendo este último sido rejeitado ao considerar-se arte abstrata e não enquadrado nos critérios de “decoração nas escolas primárias”²³⁸.

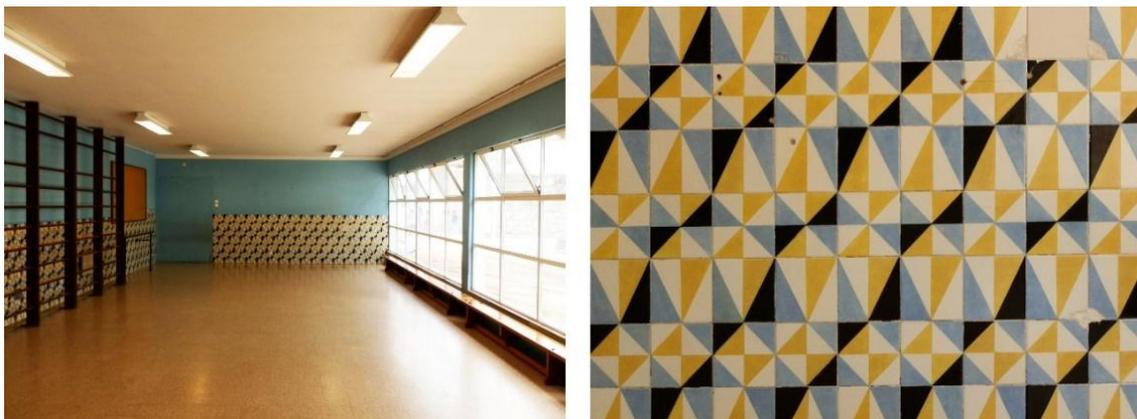


Figura 29 - Painéis azulejares padronados no equipamento escolar da célula 8, autoria de Menez, colocação em 1960.

Teatro Maria Matos

Para concluir, importa mencionar o Teatro Maria Matos, Hotel Lutécia e Cinema Vox, equipamentos integrados num conjunto arquitetónico “único no país e invulgar nas grandes cidades do mundo”²³⁹, construído entre 1963 e 1969, sendo um dos últimos equipamentos edificadas no Bairro de Alvalade. A sua escala, volumetria, programa e expressão arquitetónica “denotam referências outras que não o racionalismo que marcara as realizações da década de 1950”²⁴⁰. Atualmente apenas o hotel e teatro se mantêm em funcionamento e é no interior deste último que se encontram as três últimas obras de arte integradas no percurso pela célula 8, testemunhos do desejo da participação de artistas plásticos já no fim da década de 1960: um baixo relevo em latão representando duas máscaras de teatro, da autoria de Martins Correia; uma coluna escultural com o nome do teatro assinalado, do mesmo autor; um relevo cerâmico de Manuela Madureira²⁴¹.

²³⁷ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 185.

²³⁸ TOSTÕES, Ana – **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. Porto: FAUP, 1997, p. 106.

²³⁹ HML, Hemeroteca Digital de Lisboa - **SABER ALVALADE. Roteiro de um bairro - Exposição virtual CULTURA: Hotel Lutécia, Cinema Vox e Teatro Maria Matos**. [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal. [Consult. 07 de setembro de 2016] Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/Paineis/CINEMAVOX.pdf>

²⁴⁰ MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento, p. 132.

²⁴¹ *Idem, ibidem*.



Figura 30 - Teatro Maria Matos, painel cerâmico de Manuela Madureira, in HML, Hemeroteca Digital de Lisboa - SABER ALVALADE. Roteiro de um bairro - Exposição virtual CULTURA: Hotel Lutécia, Cinema Vox e Teatro Maria Matos. [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal. [Consult. 07 de setembro de 2016] Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/Paineis/CINEMAVOX.pdf>.

Considerações Finais

O Bairro de Alvalade integra aproximadamente uma centena de intervenções artísticas integradas em obras arquitetónicas. Caminhar em Alvalade é experienciar a cidade “banal”, resultado da formalização dos objetivos de expansão da capital através do desenho de grandes traçados urbanos. O racionalismo esteve na base da edificação do Bairro, num contexto em que a necessidade de habitação e contenção de custos abriu a porta ao movimento moderno. Contudo, a evolução dos princípios arquitetónicos em Alvalade não se deveu exclusivamente ao edificado, mas também às possibilidades criadas pelo *Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro*, caldeador de referências urbanas a diferentes modelos de cidade. A obra de arte acompanha todo o processo, evoluindo de um elemento decorativo de distinção social (de que são exemplo as “entaladas”) para uma efetiva integração artística no espaço público da cidade, fruto do debate sobre a síntese das artes em contexto nacional e internacional. O Bairro de Alvalade, nas suas diferentes escalas (urbanística, arquitetónica e artística) dá sentido à declaração de Josep Lluís Sert de que “a cidade é a mãe de todas as artes”²⁴².

Bibliografia

Anais do Município de Lisboa de 1945. Lisboa: Câmara Municipal, 1946.
AMARAL, Keil do – **Lisboa: uma cidade em transformação.** Sintra: Publicações Europa América, 1969.

²⁴² JUNCOSA, Patricia – **Josep Lluís Sert, Conversaciones y escritos, Lugares de encuentro para las artes.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 38.

ANDRÉ, Paula - Viagens e Construções Experimentais: Investigação e Inovação na Cidade. **Jornadas LNEC – cidades e desenvolvimento**, Lisboa, LNEC, 2012.

ANDRÉ, Paula; FILIPE, Fátima – Arquitectura, Artes Integradas, Fé, in, ACCIAIUOLI, Margarida, et al., **Arte & Fé**. Lisboa: FCSH/UNL, 2016, pp. 295-312. (ISBN 978-989-98998-3-4)

ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier – Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza, in, **Art & Sensorium**, vol.1, nº1, junho 2014.

Arquitectura – Revista de Arte e Construção. Vol.26, nº53, Nov.-Dez. 1954.

Arquivo Municipal de Lisboa, Processo nº 5446/954

Ata nº 104, Paços do Concelho, 15 de abril de 1946.

BARROCO, Sofia – Bairro(s) de Alvalade – O paradigma do urbanismo português, in, **Rede Portuguesa de Morfologia Urbana**, PNUM: Morfologia Urbana nos Países Lusófonos, 2012.

BRYANT, Gabriel – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX. **Cuaderno de notas**. Madrid, nº 5, 1997.p.57-76.

COSTA, João Pedro – Bairro de Alvalade: Um Paradigma no Urbanismo Português. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

L'Esprit Nouveau: Revue Internationale d'Esthétique. Paris, nº1, Oct 1920.

FERNANDES, Fernanda – Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade, in: SEGRE, Roberto; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick (Org.) – **Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional**. Rio de Janeiro: Viana&Mosley, 2010.

Foram hoje entregues no bairro de Alvalade mais de 74 casa para 500 famílias e escolas para 640 crianças, **Diário de Lisboa**, 10 de Fevereiro, 1949.

FRANCISCO, João Pedro – **Unidade de Vizinhança e Turismo: o caso do Bairro de Alvalade**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2016. Dissertação de Mestrado.

O Grande Plano de Urbanização de Alvalade. **Diário de Notícias**. Lisboa (22-09-1948).

Grandes problemas de Lisboa. A construção de casas de renda económica, **Revista Municipal**. Lisboa: CML, nº26, 3º trimestre, 1945.

JUNCOSA, Patricia – **Josep Lluís Sert, Conversaciones y escritos, Lugares de encuentro para las artes**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

LAMAS, J. M. R. G. – **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1992.

LOBATO, Luís Guimarães – A Experiência de Alvalade. **Técnica**. Lisboa: IST, nº209-210, (fevereiro-março, 1951), pp. 334, 336.

MARQUES, Inês – **Arte e Habitação em Lisboa, 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitectura e Arte Pública**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012. Tese Doutoramento.

A ocupação das casas do novo bairro construído no Campo Grande, **Diário de Lisboa**, 22 de Setembro, 1948.

45 mil pessoas vão ter habitação num bairro construído pela Câmara Municipal para as classes menos abastadas, **Diário de Lisboa**, 8 Fevereiro 1947.

SABER ALVALADE. Roteiro de um bairro - Exposição virtual SOCIEBILIDADE: Café Vá-Vá. [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal. [Consult. 11 de fevereiro de 2016].

Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/Paineis/CAFEVAVA.pdf>.

SABER ALVALADE. Roteiro de um bairro - Exposição virtual CULTURA: Hotel Lutécia, Cinema Vox e Teatro Maria Matos. [Em linha]. Lisboa: Câmara Municipal. [Consult. 07 de setembro de 2016] Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/Paineis/CINEMAVOX.pdf>

SAPORITI, Teresa – **Azulejos de Lisboa do século XX**. Porto: Edições Afrontamento, 1998.

TOSTÕES, Ana – **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. Porto: FAUP, 1997.

Uma grande obra social. 50.000 pessoas vão ter 15.000 habitações de rendas acessíveis numa nova zona da cidade que a Câmara Municipal vai erguer, **Diário de Lisboa**, 5 de Julho, 1945.

A Urbanização do Sítio de Alvalade. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1948.

Amadeo de Souza-Cardoso: uma estética moderna e original.

Ana Rita Rodrigues
(CHAIA/EU)
anarprodriques@gmail.com

Maria Teresa Amado
(CHAIA/EU)
amado.mteresa@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues
(CHAIA/EU)
psr@uevora.pt

Resumo

A tese de doutoramento que apresentamos concentra-se numa inovadora análise da obra gráfica e pictórica de Amadeo de Souza-Cardoso. Esta abordagem concilia uma leitura formal com uma nova interpretação das fontes documentais que constituem o espólio do artista. Entre essas fontes destacamos a sua correspondência, fotografias, entrevistas, textos da sua autoria e a bibliografia enunciada e adquirida pelo pintor. A análise que levámos a cabo teve por finalidade desvendar os ideais e as conceções estéticas e artísticas que estiveram subjacentes à produção de Amadeo, inserida no contexto do modernismo europeu. A aposta na criação de um mecanismo de divulgação que pretende dar a conhecer, de forma acessível e apelativa, a originalidade e a modernidade da obra do artista português afigurou-se como o terceiro pilar em que assentou a nossa investigação. Foi elaborado para o efeito, um *website*, cujos conteúdos estruturantes correspondem à perspetiva defendida na tese.

Palavras-chave: Modernismo, Amadeo Sousa-Cardoso, Fontes documentais, Estética, Divulgação

Introdução

Apesar dos inúmeros estudos surgidos na primeira década do século XXI, existiam aspetos da polifacetada obra de Amadeo de Souza-Cardoso que continuavam por clarificar. Afirmava-se a sua singularidade criativa no contexto do modernismo europeu, embora de forma frágil, valorizando-se mais o processo de assimilação de modelos do pintor do que a sua originalidade. A modernidade parisiense, com o espectro dos seus grandes génios, pesava sobre a historiografia de arte portuguesa e resistia em dar o merecido lugar a Amadeo e à sua estética inovadora. Assim, com a aproximação do centenário da morte do pintor pensámos contribuir de algum modo para o seu melhor conhecimento, divulgando o nome de Amadeo como um dos grandes marcos do modernismo europeu.

A tese foi estruturada a partir de quatro grandes questões de partida. São elas: em que se baseiam as pesquisas estéticas de Amadeo? Como se manifestam na sua atividade artística, nomeadamente na sua obra gráfica? Como se pode promover uma análise da sua obra, de forma mais aprofundada e coesa? Qual o contributo e a originalidade de Amadeo no modernismo europeu e como podemos promover o seu reconhecimento?

A partir daqui foi possível estabelecer os objetivos a atingir: compreender a forma como Amadeo assimila e recria os valores modernos (tendo em conta que se trata de um movimento de rutura com as conceções estéticas da cultura e da arte vigente no mundo ocidental); analisar as conceções estéticas e plásticas do artista, valorizando os anos de juventude e o tempo de formação; reconhecer a importância do desenho experimental de Amadeo como instrumento de estudo para a sua progressão no campo do desenho estilizado e da pintura; analisar a originalidade criativa e a inovação da obra do pintor, através do estudo das suas principais temáticas, da composição, da forma, da cor e dos signos; promover a valorização e a divulgação da obra do artista, de forma dinâmica e inclusiva.

Para atingirmos estes objetivos, recorreremos a uma nova interpretação das fontes primárias que integram o espólio pessoal do artista. Entre essas fontes contamos as documentais – cartas e bilhetes-postais enviados a familiares e amigos, textos da sua autoria, fotografias e a sua biblioteca pessoal, muito pouco explorada até ao momento – os seus desenhos – o desenho humorístico, estilizado, de estudo e algumas aguarelas que consideramos fundamentais para compreender o modo como incorpora e desenvolve as suas conceções estéticas – e as pinturas – que serão analisadas sucintamente apenas na última parte da tese, visto que têm conhecido uma maior fruição.

A abordagem proposta estrutura-se em três partes distintas. A primeira estuda o modernismo europeu e a sua incidência no pensamento plástico de Amadeo, através de uma exaustiva análise das fontes primárias anunciadas. A segunda parte é marcada pela análise concreta de desenhos e aguarelas, em que é possível verificar a expressão e o desenvolvimento dos ideais estéticos de Amadeo definidos anteriormente. Na terceira parte é apresentada uma proposta de valorização e divulgação cultural da obra de Souza-Cardoso, através da criação de um *website* dedicado ao artista. Enquanto culminar da investigação, o seu principal objetivo centra-se na difusão didática da obra integral do pintor e das suas fontes de inspiração.

Nota biográfica

Amadeu Ferreira de Souza Cardoso nasceu em 14 de Novembro de 1887 e foi notória, desde cedo, a sua inclinação artística. A condição social e económica da família permitira-lhe estudar em Coimbra, Lisboa e, por fim, em Paris. Desta última cidade soavam ecos de uma atividade criativa mais intensa e original, transversal a todas as áreas artísticas, que lhe possibilitaria o convívio com correntes estéticas mais modernas e avançadas. Torna-se aluno de Anglada-Camarasa, famoso por não seguir os cânones académicos e amigo dos grandes protagonistas do modernismo europeu. Com Modigliani e Brancusi a cumplicidade foi de tal ordem que originara trabalhos conjuntos ou recíprocas inspirações. Com Brunelleschi e Walter Pach abrem-se as portas do mercado americano.

Com o casal Delaunay e Otto Freundlich, todo o meio artístico parisiense e alemão. Críticos como Apollinaire, André Salmon, Jean Carré, Marinus e Ary Leblond haveriam de destacar a presença de Amadeo nos principais salões de arte parisienses.

O deflagrar da I Guerra Mundial apanha Amadeo e a companheira Lucie Peceto de surpresa, quando os dois viajavam por Barcelona. Decidem, então, seguir para Portugal, para junto da família do pintor. Estabelecido no seu país, Amadeo vai participar entre 1915 e 1917 nos projetos mais modernos que aí decorreriam. De 1915 a 1916, faz parte do grupo *La Corporation Nouvelle*, juntamente com Sonia e Robert Delaunay, Eduardo Viana e Almada Negreiros. Contudo, esta colaboração artística não dará os resultados esperados para os portugueses, que não conseguirão expôr as suas obras no estrangeiro. Amadeo não se deixa frustrar e publica, então, *12 Reproductions*, que serviria de suporte à realização de duas exposições, uma no Porto, outra em Lisboa. A colaboração artística com os modernistas portugueses, sobretudo, com Almada estender-se-ia, ainda, pelo ano de 1917, com *Litoral*, *K4 o quadrado azul* e *Portugal Futurista*.

O ano de 1918 será trágico para o pintor, que, primeiro, vê regressar o eczema que o atingia desde criança, e que o impedia de pintar a óleo; depois contrai pneumónica, doença que o mataria com apenas trinta anos, permanecendo a sua obra esquecida durante décadas.

Construção de uma estética

Os primeiros tempos de Amadeo em Paris foram marcados pela necessidade de compreender a conjuntura cultural e artística que o rodeava e, especialmente, a génese da arte moderna. As leituras realizadas e os estímulos visuais recolhidos em exposições, viagens, *ateliers* livres, ou junto de determinadas personalidades do panorama artístico parisiense constituíram importantíssimos instrumentos de pesquisa para o jovem aspirante a pintor. Na ausência de uma teorização da sua arte, são estes referenciais que nos apontam para a forma como Amadeo estruturou o seu pensamento artístico e, consequentemente, a sua obra plástica.

A biblioteca pessoal do artista, doada à Fundação Calouste Gulbenkian pela sua viúva, mostra-se bastante eclética e variada em termos cronológicos, de géneros literários, e até de universalidade das obras, que surgem, muitas vezes, escritas nas línguas originais. Além do romance e da poesia, encontramos entre os livros de Amadeo um núcleo de obras teórico-filosóficas que nos podem apontar o modo como o pintor estruturou a sua estética.

Em primeiro lugar, observamos um número considerável de obras literárias que estudavam as civilizações antigas e as suas artes. Uma dessas obras é *Filosophie de l'Art* (1904), de H. Taine, uma abordagem moderna, introdutória do entendimento sociológico da arte, que nos fornece um estudo pormenorizado sobre a pintura italiana, a pintura dos Países-Baixos e a escultura grega. O interesse na arte dos *primitivos*²⁴³, por quem nutria grande devoção e admiração, é notório tanto na sua biblioteca como nas viagens que realiza. A passagem pelo Museu do Prado, em 1908, pela Bretanha e pela Normandia, duas regiões marcadamente góticas, que visita em 1907 e, novamente, em 1912, a permanência na Bélgica para estudar estes pintores e o manifesto desejo em visitar a Itália

²⁴³ Para Amadeo nomeava como “primitivos” os pintores do período tardo-gótico europeu.

ou, ainda, a posse de obras como *Drawings from the old Masters* (1907) – um compêndio de reproduções de estampas de artistas japoneses – e *O Pintor Nuno Gonçalves* (1910), de José de Figueiredo, um estudo sobre os painéis de São Vicente de Fora, cuja técnica é comparada aos grandes mestres flamengos e italianos, confirmam o interesse do artista pela medievalidade. É provável que o seu gosto pessoal pela Idade Média tenha nascido das reuniões com os amigos²⁴⁴ de Espinho, que lhe fazem berço intelectual e que cultivavam o romantismo. Os românticos elegeram este período por a ele se associar a valorização das tradições e das raízes nacionais e a exaltação do instinto e do misticismo.

É, justamente, a dimensão espiritual e mística, que norteia e inspira a arte dos primitivos, que parece atrair Amadeo, e que encontramos expressa na obra de Tolstói, *Qu'est-ce que l'art?* (1903), na tese de doutoramento de Manuel Laranjeira, intitulada *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da Santidade* (1907), ou em textos de e sobre santos da Igreja Católica. Entre eles: *Obras Escogidas* (1900) de Sta. Teresa d'Ávila, de *Vie de S. François d'Assise* (1896), do autor Paul Sabatier, *La Legende de Saint Julien L'Hospitalier* de Flaubert, que tanto seduzirá Amadeo, a ponto de a ilustrar, ou de *Confissões* de Santo Agostinho.

A outra faceta da arte gótica que atrai Amadeo é, sem dúvida, o seu simbolismo patriótico e identitário. Isto porque dá expressão ao passado glorioso do povo português, que, através dos Descobrimentos Marítimos, se inscreveu na História dos maiores feitos da Humanidade. Mais uma vez, percebemos, pelo cruzamento de obras literárias pertencentes a Amadeo, que o passado histórico e tradicionalista do povo português será seu objeto de estudo. Entre elas destacam-se a epopeia de Camões, *Os Lusíadas* (1865), a *História trágico-marítima de Portugal*, de Bernardo Gomes de Brito, e *História da Civilização Ibérica* (1909), de Oliveira Martins.

É deste seu sentimento que nasce também o seu interesse artístico pelos povos orientais e exóticos, comprovável pela existência de obras literárias como *Aperçu sommaire de l'histoire des religions des anciens peuples civilisés* (1891), obra da autoria de Léon Milluoé conservador do Musée Guimet²⁴⁵ de Paris, *Notícia Histórica dos Povos do Oriente* (1905), de Cândido Figueiredo, em que são descritas as raízes históricas e culturais de povos como os egípcios, os babilónios, os assírios, os fenícios, os israelitas, os medos e os persas, o *Compêndio de História Universal*, de José Nicolau Rapozo Botelho, o qual se divide em Antiguidade Oriental, Antiguidade Clássica e Idade Média, ou mesmo a biografia de *Henri Rousseau* (1911), de Wilhelm Uhde, em que são apresentados quadros demonstrativos de um caráter decorativo, em que a singular vegetação lembra, muitas vezes, locais virgens e selvagens, como foram aqueles que os portugueses encontraram nas suas expedições.

Assim, é comum observarmos na sua arte exóticas florestas, mouriscas, sultões, mulheres indígenas, mares tormentosos, bruxas, castelos, reis, torneios medievais, atletas, cavalos, falcões, tigres, galgos, veados e, ainda, a figura de D. Quixote com seu fiel escudeiro,

²⁴⁴ Manuel Laranjeira, Teixeira de Pascoaes, José de Barros, António Carneiro, Ramiro Mourão, Eurico Pousada, Pedro Blanco, Miguel de Unamuno e Augusto Santo.

²⁴⁵ O museu, que albergava a coleção de Émile Guimet (1836–1918), constituída por um vasto acervo proveniente do Egito, da Grécia e da Ásia, foi estabelecido em Lion, em 1879, e transferido, em 1889, para Paris. A presença do catálogo deste museu na biblioteca particular de Amadeo, leva-nos a crer que este tenha sido um local precioso de observação e pesquisa para a realização dos desenhos que publica, em livro, em 1912.

Sancho Pança, na difícil batalha contra os moinhos de vento. A obra de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1906), em conjunto com *Tesoros de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballeros, moriscos y otros* [n.d], de Eugenio de Ochoa, completam este quadro de pesquisas levadas a cabo por Amadeo relativamente ao romantismo medieval.

Semelhantes imaginários medieval e oriental encontrará Amadeo no amigo Umberto Brunelleschi. Em 1912, o mesmo ano em que o português publica os seus *Vinte desenhos* e inicia a ilustração de *A Lenda de São Julião Hospitaleiro* de Flaubert, Brunelleschi ilustra o livro *Contes du Temps Jadis*, de Charles Perrault. Tal como faz Amadeo no seu álbum, Brunelleschi cria luxuriantes damas, cavaleiros e músicos medievais, misturados com elegantes mouros e indianos, em cenários marcados pela influência do japonismo. As próprias *soirées* em casa do toscano intitulavam-se “mil e uma noites”. O gosto pelo exotismo oriental de ambos é, certamente, inspirado pelos *Ballets Russes* de Diaghilev. Por outro lado, é inegável a presença de um decorativismo ao estilo *Art Nouveau*, nestas ilustrações, não só pelo seu forte ornamentalismo floral, como pela sua estilização bidimensional.

As artes decorativas são estudadas por Camille Mauclair, autor de quem Amadeo possui *Trois Crises de l'Art Actuel* (1906). Com esta teoria entramos noutra domínio das pesquisas de Amadeo: a compreensão do significado da modernidade e as suas consequências para arte. Uma das crises anunciadas é a tendência para o abstrato. E, neste ponto, temos obrigatoriamente de introduzir duas teorias. A primeira delas é *Évolution Créatrice*, publicada em 1907, de Henri Bergson, que estabelecia a evolução dos seres e das instituições como resultado da intervenção de um *élan vital*, isto é, de uma força vital, que seria a essência da alma e do universo. Nela a criação nascia numa sucessão de ritmos simultâneos e constantemente mutáveis, em que a ideia de futuro estava perfeitamente aberta a novas possibilidades. A perspectiva de Bergson encaixou bem no estilo de vida moderno, servindo de base a muitos movimentos artístico-literários que se desenvolviam na capital francesa. São os casos do simultaneísmo ou orfismo de Robert e Sonia Delaunay, do futurismo de Marinetti e, mais tarde, do cubofuturismo russo, vanguardas e artistas com que Amadeo convive de perto.

Sobretudo pela aproximação aos Delaunay, a partir de 1911, e ao círculo de amizades e contactos deste casal, supomos que Amadeo tenha conhecido Kandinsky ou, pelo menos, as suas teorias sobre arte. E, embora não haja uma referência direta à leitura de *Do Espiritual na Arte* no espólio de Amadeo, é inequívoco que tivesse tido conhecimento do trabalho abstrato do pintor russo, apresentado, com regularidade, desde o ano de 1904, nos *Salons* de Paris ou em outras exposições internacionais em que os dois participam, como o *Armory Show* e o *Erster Deutscher Herbstsalon*. Notamos mesmo entre os dois uma coincidente procura pela arte não europeia, em especial a japonesa e a muçulmana, nas quais Kandinsky sente uma “ressonância interior”, admirando nelas a composição simples, o primitivismo das cores e o domínio da perspectiva; e, ainda, a simultânea realização de produções de autor em que interagem texto e imagem. Referimo-nos, no caso de Amadeo, ao manuscrito ilustrado *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* e, de Kandinsky, *Klänge [Sonoridades]*, publicada também em 1912. Esta última obra é composta por trinta e oito poemas em prosa que eram acompanhados por doze cores e quarenta e quatro xilografuras em preto e branco. Surgido em consequência da teorização sobre síntese e ressonância interior da forma e da cor, isto é, sobre a arte abstrata, presente

em *Do Espiritual na Arte*, Klänge expressa, em termos concretos e sensíveis, o conceito moderno de "obra de arte total". Kandinsky pretendia com esta obra superar a relação entre texto, imagem e som fundindo-os num só, numa obra de ressonância interior. Deste modo, desenvolveu um grafismo que se serve das palavras, tanto nas suas configurações convencionais como abstratas, envolvendo-as em imagens que se comportam de semelhante forma. Estas não são nem totalmente convencionais, isto é, figurativas, nem totalmente abstratas. A escolha desta teoria serve apenas para mostrar a grande proximidade que pensamos existir entre o pensamento artístico e estético de Kandinsky e de Amadeo e o modo como ambos entenderam e projetaram as suas obras.

Observação da estética de Amadeo

O género caricatura constituirá, para Amadeo, uma porta de entrada para a modernidade, num Portugal atrasado, sobretudo em termos artísticos. Não se deixando influenciar pela tradição caricatural nacional, de carácter fortemente político, os primeiros trabalhos do jovem artista refletirão três tendências distintas que identificámos previamente como social, profissional, pessoal/individual.

Os tipos sociais que recria são indivíduos de vícios e ausência de valores morais, a que o pintor empreende uma crítica bem explícita. Contudo, a heterogeneidade do traço e do conteúdo impedem a associação a uma identidade artística. Já os desenhos que representam profissões são, regra geral, ocupações de menor relevância em termos sociais, o que revela a grande capacidade de observação do quotidiano que Amadeo possuía. Todavia, é no retrato de personalidades individualizadas que se tornará evidente um conjunto de características formais, pictóricas e humorísticas comuns, que nos permitem identificar com clareza a obra caricatural de Amadeo. Em termos formais, esta tipologia é iniciada por figuras em busto ou meio-corpo, optando o artista, na fase final, por retratos de corpo inteiro. Regista-se também uma tendência gradual para a substituição das linhas e formas retas, pelas curvas, mais harmoniosas e elegantes. As técnicas de eleição são a tinta-da-china e o carvão, embora com algumas experimentações da cor, que, invariavelmente, se vai subordinar ao traço. Quanto ao conteúdo, o cómico das suas caricaturas pessoais fixa-se exclusivamente na imagem e não na relação entre texto/imagem, como acontecia com os tipos sociais. Tratando-se de trabalhos que privilegiam as particularidades de cada indivíduo, esse conteúdo ganhará, em Amadeo, contornos simbólicos. Isto porque há uma progressiva substituição do exagero da fisionomia, pela relação cómica entre o indivíduo e os sinais que lhe são característicos, ou entre o indivíduo e os seus estados de alma, que permitem uma identificação dos retratados mais inovadora, dentro dos trâmites formais e teóricos da época. É uma clara aproximação ao “cómico de carácter” de Bergson²⁴⁶ e, sobretudo, às teorias de Freud²⁴⁷, que avaliam o riso como resposta a certas situações evasivas e como descarrego da tensão causada, contribuindo para o autoconhecimento do próprio indivíduo, ou seja, da sua interioridade. Deste modo, o cómico constitui um processo de autoformação e autoconhecimento, que possibilitará a Amadeo, não só a experimentação de um conjunto

²⁴⁶ Cf. MORGADO, Paulo - O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico. Lisboa: Verbo, 2011. ISBN 978-972-22-3041-4.

²⁴⁷ Cf. FREUD, Sigmund - Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient. Paris: Éditions Gallimard, 1988. ISBN 9782070714421

de técnicas e materiais diferenciados, como principalmente a definição de um rumo artístico baseado na interioridade.

É principalmente com a criação dos *XX Dessins* que percebemos o quão atento aos sinais de mudança da arte do seu tempo Amadeo estava. Desenvolve linhas simples, decalcadas da arte primitiva, subtis geometrizações, uma dinâmica espacial e figurativa, e um orientalismo muito inspirado nos *Ballets Russes*. Todavia, o nosso estudo tenta provar que existe outra área muito explorada por Amadeo do ponto de vista do desenho, a estatuária, a que, inevitavelmente, o artista dará vida e movimento. As cariátides, por exemplo, não deslumbraram só Modigliani. No *atelier* do artista português ambos realizam a exposição intitulada “um templo de beleza”, idealizada segundo um código estético nobre e delicado. É, sobretudo, na conceção da figura humana de Amadeo que esta influência será mais evidente. De igual modo, Amadeo interessara-se pelas estatuetas chinesas *mingqi*. Estas representavam animais fabulosos, cavalos, guerreiros, músicos e bailarinos, em madeira ou terracota, utilizando formatos que rejeitavam terminantemente a estaticidade. Características que o pintor vai acrescentar à sua linguagem fluída e extremamente decorativa.

A simbologia de pessoas, animais, adereços, formas ou números também se mostra muito importante para a génese deste álbum de desenhos. As figuras históricas e os aborígenes evocam um passado glorioso que Amadeo quer preservar; os triângulos, o número três, o branco contraposto ao negro, possuem um alcance espiritual que orienta a criação do pintor. Outro pormenor interessante é a permanência dos estados psíquicos que vinham das caricaturas. O poder emotivo e espiritual, presente nos olhos de cada uma das figuras, seja humana ou animal, é incrível e muitas vezes inquietante, provando que Amadeo não abandona esta característica quando se dedica a outras temáticas e técnicas.

No que diz respeito à organização sequencial dos desenhos do álbum, verificamos que, até ao 11.º desenho, o posicionamento é feito em formato vertical, alterando-se, nos restantes, para um sentido horizontal. Nos primeiros 10 desenhos, prevalece o nu artístico, maioritariamente feminino, idealizado e caracterizado de modo a ilustrar a influência das pesquisas literárias de Amadeo, quer em termos da história do seu país, como da teoria da arte ou mesmo das narrativas cavaleirescas. Nos 10 desenhos subsequentes, entramos num discurso diferente. O artista leva-nos, agora, a conhecer as suas raízes culturais, mostrando-nos as suas montanhas, as cenas de caça e uma ambiência aristocrática, de forma mais pessoal.

Não é uma visão evolutiva que Amadeo nos quer dar da sua arte com este álbum, e, nessa medida, a análise cronológica de criação dos desenhos não se reveste de importância. Parece haver, sim, uma relação direta entre orientação do papel, a temática predominante e a simbologia dessa temática para o íntimo do artista. É uma espécie de acordo entre organização visual e organização temática, revelador de um espírito metódico e não disperso, como se vinha cultivando erroneamente sobre Amadeo.

Diferenciadamente, a ilustração de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* de Flaubert apresenta particularidades interessantes e igualmente complexas do ponto de vista das escolhas do artista. Distanciando-se de outras ilustrações, Amadeo inspira-se diretamente nas palavras do autor do conto e em fontes de observação como a iluminura medieval – na medida em que estrutura a ilustração como um códice, com o texto, manuscrito, inserido numa cercadura e amplamente ornamentado com motivos religiosos, vegetais e

bestiais – os vitrais da Catedral de Rouen – fonte que terá inspirado também o próprio autor do texto e que Amadeo também visitara – e, também, os *Ballets Russes* já referidos – com a sua dinâmica corporal, pormenores de figurinos ou as caracterizações faciais, que se assemelham a máscaras.

A cor é, sem dúvida, um outro aspeto a destacar nesta obra de Amadeo. O pintor escolhe unicamente quatro cores primárias, o vermelho, o amarelo, o azul e o preto, e quatro secundárias, o verde, o laranja, o violeta e o cinzento. A pureza destes tons não só nos remete para a iluminura medieval, como parece superá-la, pelo brilho e intensidade provocados pelos contrastes cromáticos que Amadeo seleciona. São as cores do vitral medieval de enorme riqueza luminosa e de forte referência mística, que o artista usa para criar uma ilustração profunda, em que o texto é, por norma, uma centralidade quente e os elementos decorativos dessas passagens ícones, tal como acontecia nas iluminuras medievais, mas segundo uma resolução muito moderna, assente em formas simples e cores fortes.

Em termos iconográficos, encontramos uma predominância de figuras heráldicas e animais, que facilmente relacionamos com a Idade Média. As primeiras constituem distintivos identitários das famílias mais nobres e, mais tardiamente, serão usadas como representações de nações, regiões ou cidades. Já as segundas encontram referência nos bestiários medievais. Além de informações sobre animais reais, estas obras incluíam também descrições de criaturas fantásticas, intercalando os aspetos fisionómicos e fisiológicos com uma forte componente simbólico-alegórica. Maravilhado com esta época, Amadeo compreendeu perfeitamente o potencial de ambas as temáticas e o partido proveitoso que poderia tirar delas para sua ilustração. O número três, presente por exemplo nos lados do triângulo, é outro elemento icónico importante. A sua simbologia começa a ser explorada logo nos *XX Dessins*, sendo amplamente observado o seu efeito místico em *La Legende de Saint Julien l'Hospitalier*, em que representa quase sempre a santidade.

Nessa medida, podemos afirmar que, em Amadeo, cor e forma são os elementos essenciais para a construção de uma significação espiritual e mística. Características anunciadoras da noção de abstracionismo. E é, justamente, esse caráter elevado que a ilustração de Amadeo vem realçar no conto de Flaubert, através de um grafismo elegante, quente e envolvente, diferenciado dentro das linguagens vanguardistas.

Já os desenhos de estudos de Amadeo mostram alguma heterogeneidade ao nível da temática. É através deles que o artista esboça progressivamente as suas primeiras geometrizações e deslocações da forma ou sobreposições de planos bidimensionais. Quando a música, com todo o seu potencial abstrato, entra na sua estética, Amadeo cria uma linguagem muito própria. Começa por exaltar o poder gráfico, plástico e icónico dos instrumentos musicais progredindo em direção a uma redução das formas.

Em Portugal a partir de 1914, a arte de Amadeo é invadida pela cor e luminosidade que caracteriza o país, a tal ponto que até os seus estudos passam a ser concretizados a aguarela e guache. A referência à música continua muito presente nestas composições, materializando-se através de quadras, poemas, mitos e lendas populares. Outras temáticas exploradas, sobretudo nas suas aguarelas finais, voltam a ser a espiritualidade e o misticismo, com referências diretas à arte primitiva medieval. Trabalhados sob uma

forma e cromatismo oníricos, de vivacidade e dinamismo vibrante, estas obras atingem a alma humana no seu mais íntimo, despertando um rol de sensações e impressões no observador.

Podemos, deste modo, concluir que os desenhos de estudo de Amadeo seguem, tal como o desenho humorístico e estilizado, uma tendência para a expressão de sentimentos interiores, uma abstração da forma real, convertida em imagem onírica e irradiante, onde cabem várias fontes de inspiração e linguagens simbólicas, que giram em torno do elogio da sua identidade cultural e do misticismo religioso que tanto o impressiona e atrai.

Divulgação da estética de Amadeo

A terceira parte da nossa tese visa a criação de uma proposta de valorização e divulgação cultural da obra de Amadeo de Souza-Cardoso. Com o objetivo de proporcionar um conhecimento dinâmico mas, ao mesmo tempo, acessível da obra gráfica e pictórica do artista, inserida no contexto da modernidade europeia, optou-se pela criação de um *website*. Este recurso *on-line*, intitulado *Amadeo de Souza-Cardoso: Conceções estéticas e plásticas*, destina-se, principalmente, a públicos em idade escolar, sendo que poderá ser usado como complemento curricular ou funcionar em colaboração com outras instituições culturais portuguesas, como o Museu Amadeo de Souza-Cardoso e a Fundação Calouste Gulbenkian, a fim de contribuir para um maior reconhecimento do valor artístico desta obra, tanto a nível nacional, como internacional.

Em termos de organização, este *website* mostra-nos, primeiramente, uma animação sobre a vida de Amadeo, seguindo-se uma explicitação clara e concisa do modo como estruturou a sua estética e uma análise detalhada sobre algumas das suas obras gráficas e plásticas. De modo a proporcionarmos uma participação real e dinâmica e uma aprendizagem mais objetiva aos alunos sobre a obra do pintor criamos uma atividade prática diretamente relacionada com um dos quadros ou desenhos apresentados, que os jovens poderão explorar em conjunto com professores e educadores. No último *item* deste *website* são fornecidas ligações a conteúdos multimédia já apresentados sobre Amadeo e a sua obra.

Considerações finais

Orientando a nossa pesquisa para a hipótese da existência de uma estética original e fundamentada, expressa na obra de Amadeo de Souza-Cardoso – um dos artistas mais geniais dos diferentes contextos socioculturais em que se moveu, cuja obra continua a surpreender-nos cem anos depois –, procurámos compreender a sua validade procedendo à análise das fontes documentais, gráficas e pictóricas que constituem o imenso espólio deixado pelo pintor.

O estudo detalhado da bibliografia adquirida e referida pelo artista, bem como cartas, fotografias e pensamentos escritos ou reunidos em entrevistas, possibilitou-nos a entrada nesse grande domínio das estéticas, quer antigas, quer modernas. Admirador das formas primitivas da arte, entendidas como manifestações de forte carácter simbólico, intimista e espiritual, mas ciente das estruturas de mudança que se operavam por toda a Europa e que o seu país tinha dificuldade em compreender, Amadeo vai elaborar uma pesquisa teórica muito variada do passado e do presente que lhe fornece as ferramentas necessárias para

cruzar tempos e ritmos na sua obra, numa simultaneidade que só o verdadeiro artista moderno conseguiria conceber.

A caricatura, primeira linguagem explorada pelo artista, evidencia a construção de um dos principais pilares estético sobre o qual assentará a sua arte: a forma como manifestação exterior de um conteúdo interior. O cómico é associado tanto por Bergson, como por Freud a um meio de conhecimento do carácter do indivíduo representado, na medida em que são as suas características psicológicas que modelam a perceção que o artista tem do físico da pessoa. Conceitos que Amadeo rapidamente compreende e materializa, revelando grande consonância com o pensamento da época, no que confere a esta matéria e que o demarcam dos seus companheiros de Paris, muito arreigados à caricatura portuguesa.

O mesmo princípio estético é facilmente relacionável com os trabalhos gráficos seguintes, *XX Dessins* e *La Legende de Saint Julien l'Hospitalier*. Recriando o imaginário medieval e exótico proveniente da herança histórica, cultural e religiosa que recebe, Amadeo desenvolve um código visual completamente estilizado e inovador. Nele encontramos elementos formais, pictóricos e iconográficos da arte gótica e primitiva, repensados numa lógica moderna, muitas vezes onírica, que não deixa de privilegiar os sentimentos mais íntimos do artista. Tomando este caminho, a conceção estética inicial do artista abre-se a dois novos domínios: a simbologia da forma e da cor e o nacionalismo, idealizado como um legado.

Se o patriotismo é encarado como atitude da época de defesa da identidade cultural, a simbologia da forma e da cor leva-nos para outro domínio: a abstração. Aqui, o estudo das teorizações de Kandinsky mostrou-se primordial para compreendermos o modo como Amadeo desenvolve a sua abstração. Atribuindo valor qualitativo e simbólico às cores e às formas, à semelhança do russo, e explorando, inclusive, o potencial plástico da música enquanto representação abstrata, o pintor desenvolve um conceito de “imagem irradiante”, que compara ao “sol que ilumina e aquece” o seu interior, a sua “alma oculta”²⁴⁸. Nessa medida, não importa se se utiliza uma linguagem ausente de referências figurativas ou não. O que é relevante é a força com que a composição atinge o interior do artista e do observador.

Fiel a este princípio, Amadeo desenvolve, nos últimos anos de vida, a arte mais expressiva da sua carreira. Sem perder os dois temas de base que sempre orientaram o seu processo criativo, a identidade cultural e o misticismo na forma religiosa, o pintor chega a patamares artísticos e estéticos muito próximos do que viria a ser o Dadaísmo e o Surrealismo, sem que tenha contactado com nenhuma das correntes. É a vibração interior dos objetos que Amadeo capta e associa às formas pintadas que provocará a tensão entre real e pictórico. Ao atingir a alma humana, este confronto transforma-se numa imagem onírica, dominada por significações que somos forçados a descortinar. Neste domínio estamos novamente muito perto das pesquisas de Freud sobre a existência de um

²⁴⁸ “*Ontem falei no espelho, o que me sugere/ hoje a ideia de falar na imagem. / Mas não é a imagem reflectida que / eu quero acentuar, é a imagem / irradiante, aquela que poderei / comparar ao disco do sol que ilumina e aquece. / A imagem do espelho / é aparente, exterior nunca / por ela pude decifrar um / só traço daquilo / a que eu chamo a minha alma oculta. / Ao passo que a imagem / irradiante é a que como / o sol se infunde / para nos iluminar a tal / alma oculta*”. Texto não datado, assinado por Amadeo de Souza-Cardoso. Espólio Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte.

subconsciente onde permanecem acumulados conteúdos sensoriais, experiências ou memórias íntimas do indivíduo.

As semelhanças que encontramos entre a estética criada por Amadeo e as teorias da época servem apenas para provar como pesquisas isoladas, desenvolvidas em torno da espiritualidade e da identidade, originaram um projeto artístico organizado, coerente e fundamentado, que merece ser valorizado e divulgado. A morte prematura de Amadeo, que fora dos pintores mais proativos da época, provocou um fosso na sua fruição e reconhecimento enquanto primitivo da arte moderna. Embora atenuado nas últimas décadas, este fosso não está totalmente subvertido, o que nos levou a desenvolver um *Website*, um meio de divulgação mais acessível e virado para as necessidades da maioria dos públicos atuais, que deve ser usado como complemento às várias formas de promover o conhecimento do artista e da sua obra, levadas a cabo por várias instituições nacionais.

Uma vez que restringimos o nosso estudo de caso aos vários tipos de desenho produzidos pelo artista, e apresentando no *Website* criado apenas algumas telas que alicerçam os resultados obtidos nesta investigação, fica em aberto a possibilidade de alargar esta análise a toda a obra plástica, para um entendimento mais amplo dos principais valores estéticos que norteiam a obra de Amadeo.

Bibliografia

- AGOSTINHO, Santo – **Confissões**. Tradução de J. Oliveira da Silva e A. Ambrósio de Pina. 11ª ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1984.
- ALFARO, Catarina (texto) – **Amadeo de Souza-Cardoso: XX Dessins**. Ed. fac-similada da ed. de 1912. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Documenta, 2016. ISBN 978-989-8807-22-9 978-989-8834-17-1
- ALFARO, Catarina (texto) – **Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia: Catálogo Raisonné**. Coord. de Helena de Freitas. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-635-192-4.
- ÁVILA, Santa Teresa de – **Obras Escogidas**. Barcelona: Toledano, 1900.
- BELÉM, Margarida Cunha; Ramalho, Margarida Magalhães - **Fotobiografias século XX: Amadeo de Souza-Cardoso: 1887-1918**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009. ISBN 978-989-644-066-4.
- BERGSON, Henri – **L'évolution créatrice**. 3ª ed. Paris: Félix Alcan, 1907.
- BOTELHO, José Nicolau Rapozo – **Compêndio de História Universal**. Lisboa: António Maria Pereira, 1892.
- British Museum of London – **Drawings from the Old Masters**, Londres: Gowans & Gray Ltd, 1907.
- BRITO, Bernardo Gomes de – **História trágico-marítima**. Vol. I. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1981. ISBN 9789721011168.
- BRITO, Bernardo Gomes de – **História trágico-marítima**. Vol. II. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1981. ISBN 9789721011175.
- CAMÕES, Luís de – **Os Lusíadas**. Paris: Guillard, Aillaud & C, 1865.
- FIGUEIREDO, Cândido – **Notícia Histórica dos Povos do Oriente**. 2ª ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1905.
- FIGUEIREDO, José de – **O Pintor Nuno Gonçalves**. Col. Arte portuguesa primitiva. Lisboa: Typ. do Anuario Commercial, 1910.

- FLAUBERT, Gustave – **La Légende de Saint Julien l'Hospitalier**. Illustrée de vingt-six compositions par Luc-Olivier Merson. Paris: A. Ferroud Libraire-Éditeur, 1895.
- FRANÇA, José Augusto – **Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, Almada Negreiros, o português sem mestre**. Venda Nova: Bertrand, 1986.
- FREITAS, Helena de – Nota Introdutória. In **Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006. ISBN 978-972-635-185-6.
- FREITAS, Helena de – Elementos para a futura crítica de Amadeo de Souza-Cardoso. In **Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura: Catálogo Raisonné**. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; Assírio & Alvim, 2008. ISBN 978-972-635-203-7.
- FREUD, Sigmund – **Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient**. Trad. de l'allemand (Autriche) par Denis Messier. Éditions Gallimard, 1988. ISBN 9782070714421
- KANDINSKY, Wassily – **Do Espiritual na Arte**. Prefácio e nota bibliográfica de António Rodrigues; Trad. de Maria Helena de Freitas. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991. ISBN 972-20-0277-5.
- KRYSTOF, Doris – **Amedeo Modigliani 1884-1920. A poesia do olhar**. Trad. de Teresa Curvelo. Colónia: Taschen, 1997. ISBN: 3-8228-8481-2.
- LARANJEIRA, Manuel – **Interpretação psicológica do misticismo. A doença da santidade**. Escola Médico-Cirúrgica do Porto – Dissertação Inaugural, 1907.
- MAUCLAIR, Camille – **Trois crises de l'art actuel**, Paris: Eugène Fasquelle, 1906.
- MARTINS, Oliveira – **História da civilização ibérica**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1909.
- MILLIOÉ, Léon – **Aperçu sommaire de l'histoire des religions des anciens peuples civilisés**. Paris: Ernest Leroux, Éditeur, 1891.
- MOLDER, Maria Filomena – Ensaio. In **La Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso**. Ed. Fac-similada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2006. ISBN 978-972-635-183-2.
- MORGADO, Paulo – **O Riso em Bergson: Mecanismos do Cómico**. Lisboa: Verbo, 2011. ISBN 978-972-22-3041-4.
- OCHOA y Ronna, Eugenio de – **Tesoros de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballeros, moriscos y otros**. Tomo XVI. Paris: Baudry, Librería Europea, (n.d).
- SABATIER, Paul – **Vie de S. François d'Assise**. 18ª ed. Paris : Fischbacher, 1896.
- SERVANTES, Miguel – **El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha**, Paris: Garnier, 1906.
- TAINÉ, Hippolyte Adolphe – **Philosophie de l'art**. 8ª ed. Paris: Librairie Hachette, 1904.
- TOLSTÓI, Lev - **Qu'est-ce que l'art?** Paris: Librairie Académique Didier, 1903.
- UHDE, Wilhelm – **Henri Rousseau**. Paris: E. Figuière, 1911.

A micropolítica e a dimensão invisível da coletivização das práticas artísticas em Portugal.

Raquel Ermida
(FCSH/NOVA)
anaraquel.ermida@gmail.com

Margarida Brito Alves
(IHA/FCSH/NOVA)
margaridabritoalves@gmail.com

Resumo

Nos últimos anos é possível observar uma tendência entre os artistas de se organizarem coletivamente. Trata-se de um fenómeno cíclico que pode emergir em momentos de incerteza política ou económica, como sublinha Grant Kester. Olhando para o caso português, uma tendência semelhante pode ser notada. Contudo, a História da Arte portuguesa carece ainda de um mapeamento destes coletivos e sobretudo de um apuramento das motivações que estão na origem da sua formação, bem como do impacto da coletivização do trabalho artístico nas artes plásticas (ao nível estético, dos meios e formatos, da dimensão autoral e também na redefinição do próprio conceito de arte). Considerando a noção de *comum artístico*, pretende-se analisar o papel de elementos como o conhecimento, a linguagem, os códigos, a informação e os afetos para a interação entre os elementos do grupo e a produção do trabalho artístico. Que tipo de semântica a base naturalmente dialógica destes coletivos permite criar? Que saber é este que se produz quando se trabalha em coletivo? Será que podemos falar especificamente de um *saber fazer artístico* que, quando fundado em coletivo, nos poderá levar a repensar o próprio fazer artístico e a ideia de arte? O que acontece à dimensão autoral do trabalho artístico quando produzido em coletivo? A presente investigação pretende determinar que fatores artísticos, políticos, económicos e sociais poderão estar na origem da criação de um coletivo de artistas e qual o seu contributo para a criação de um comum artístico.

Palavras-chave: Coletivo, Micropolítica, Comum artístico, Fazer artístico, Agir democrático

Introdução

Apresentação do tema e definição do quadro conceptual

A tendência de coletivização artística é um fenómeno que, crescentemente, tem vindo a ser objeto de reflexão e de estudo por diversos autores. Com efeito, G. Kester²⁴⁹ insiste que o fenómeno de coletivização dos artistas é cíclico e surge, sobretudo, em momentos de

²⁴⁹ Grant Kester é professor de História de Arte e o editor fundador da publicação FIELD (A Journal of Socially Engaged Art Criticism), sendo um dos primeiros autores a refletir sobre as práticas artísticas “dialógicas” ou “relacionais”.

grande incerteza²⁵⁰. Este trabalho quer, por isso, num primeiro momento, questionar, o *ratio essendi* da emergência de coletivos de artistas em Portugal, os seus diferentes contextos de formação, bem como o impacto da coletivização do trabalho artístico nas artes plásticas (ao nível estético, dos meios e formatos, da dimensão autoral e também na redefinição do próprio conceito de arte).

Considerando a noção de *comum artístico*, pretende-se analisar o papel de elementos como o conhecimento, a linguagem, os códigos, a informação e os afetos para a interação entre os elementos do grupo e a produção do trabalho artístico. Que tipo de semântica a base naturalmente dialógica destes coletivos permite criar? Que saber é este que se produz quando se trabalha em coletivo? Será que podemos falar especificamente de um *saber fazer artístico* que, quando fundado em coletivo, nos poderá levar a repensar o próprio fazer artístico e a ideia de arte? O que acontece à dimensão autoral do trabalho artístico quando produzido em coletivo?

Atentando à premissa de Antonio Negri de que o comum é uma condição biopolítica para a vida²⁵¹ e de que a democracia é uma forma da vida em comum, será que podemos pensar um coletivo de artistas como um espaço de liberdade onde as singularidades podem coexistir, sugerindo modos particulares de partilha e de criação do *comum*? Quais os limites desta coexistência e quando é que esses limites poderão pôr em causa a continuidade do coletivo? Terão os coletivos de artistas potencial de redefinir aquilo que entendemos por *agir democrático*? Que elementos históricos, políticos, sociais, económicos ou artísticos se revelam determinantes no emergir da prática artística coletiva e na construção desse comum em Portugal?

Apesar de o fenómeno de coletivização ter vindo a merecer a crescente atenção de inúmeros autores, considerando-se que a coletivização é uma tendência evidente no campo artístico, revela-se necessário colmatar a ausência de uma reflexão semelhante em Portugal, procedendo-se à realização de uma primeira historiografia sobre os coletivos de artistas portugueses. Para além disso, considera-se ainda de grande relevância proceder-se a uma reflexão sobre a prática artística coletiva como uma forma particular de construir o *comum*, face aos desafios que historicamente têm vindo a ser colocados à noção de democracia, obrigando-nos a redefini-la e a repensar o lugar dos próprios coletivos nas artes e na sociedade.

Objetivos e Metodologias

A fim de constituir o corpo teórico que dará forma a esta dissertação, podemos identificar dois momentos fundamentais do projeto, são eles: a elaboração e análise do mapeamento historiográfico dos principais coletivos portugueses, desde os anos setenta, até à atualidade; e, por fim, a observação e experimentação de um número ainda a definir de casos de estudo, cuja escolha será feita no decorrer da própria investigação, com vista à construção de uma reflexão e análise críticas de acordo com as questões acima enunciadas.

²⁵⁰ KESTER, G. – The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context, p. 7.

²⁵¹ Cf. NEGRI, A. – A Constituição do Comum.

Pretende-se, assim, fazer um mapeamento das principais formações coletivas em Portugal, desde os anos setenta até à primeira década deste novo século. Embora o espectro temporal seja alargado, ao longo da investigação, procurar-se-á dar maior atenção aos períodos em que se verifique a formação de um maior número de coletivos de artistas, tendo-se por objetivo destacar projetos de maior relevância segundo os contextos em que emergem, as metodologias adotadas, o tipo de práticas, a semântica colaborativa destes grupos, bem como a dimensão estética da produção colaborativa. Por outro lado, pretende-se ainda compreender que dinâmicas artísticas, políticas ou económicas poderão estar na origem de uma maior ou menor tendência de coletivização em determinados períodos.

No que diz respeito à seleção dos estudos de caso, a escolha incidirá sobre coletivos que tenham sido determinantes para uma redefinição do campo artístico e que, de algum modo, respondam à questão de investigação: poderá um coletivo de artistas pôr à prova a ideia de comum e redefinir o agir democrático?

Do ponto de vista metodológico, a investigação servir-se-á de disciplinas como a Sociologia e a Antropologia, nomeadamente do método etnográfico²⁵², pretendendo-se a realização de entrevistas a artistas e outros agentes culturais, a observação participante (sempre que possível) do trabalho de coletivos, bem como a análise discursiva e documental. O objetivo passa pela construção de um arquivo da própria investigação com documentação respeitante a atividades, performances, exposições e análise das produções desses coletivos, bem como de outros documentos de igual relevância, tais como obras de arte ou eventos coletivos, catálogos, livros de artista, entre outros elementos que possam ser incluídos numa base de dados a ser crítica e cuidadosamente analisada.

No final da investigação, é expectável que a dissertação tenha a seguinte configuração:

1. Fundamentação teórica do tema e contextualização histórica do fenómeno de coletivização na Europa e nos EUA.
2. Contextualização do caso português.
3. Apresentação do mapeamento historiográfico dos coletivos de artistas portugueses, contendo uma análise crítica global ao fenómeno de coletivização em Portugal.
4. Apresentação e discussão dos casos de estudo à luz dos conceitos de *saber fazer artístico*, *comum artístico*, *construção do comum* e *redefinição do agir democrático*.
5. Considerações finais.

Desenvolvimento

Sobre uma tendência de coletivização nas artes

²⁵² “A research method located in the practice of both sociologists and anthropologists, and which should be regarded as the product of a cocktail of methodologies that share the assumption that personal engagement with the subject is the key to understanding a particular culture or social setting. Participant observation is the most common component of this cocktail, but interviews, conversational and discourse analysis, documentary analysis, film and photography, life histories all have their place in the ethnographer’s repertoire”. Cf. JUPP. V. – The Sage Dictionary of Social Research Methods, p. 101-103.

“Insistance cent fois énoncée, mille fois rencontrée: on n’est pas groupe, on le devient. La possibilité de ce devenir est donc à construire”²⁵³.

Com efeito, no paradigma contemporâneo assente no neoliberalismo, o que nos é dado como natural e espontâneo é a desconstrução do comum e a produção de um indivíduo isolado e *détaché*, como é observado na obra *Micropolitiques des Groupes*. Pelo que constituir um grupo não representa a norma, mas antes algo que implica uma escolha consciente: a de construir um sujeito coletivo e, ao fazê-lo, a de criar novas formas de agenciamento.

A questão que se coloca é: como? Como criar essa possibilidade e estabelecer as precondições para a formação de um grupo acontecer? Como se tornar um coletivo e para que fim?

A recente problematização da proliferação de grupos e de práticas artísticas coletivas – Alan W. Moore já se referiu inclusivamente a uma *mainstreamization* dos coletivos²⁵⁴ - e a tentativa de compreensão da relevância e da urgência da coletivização do trabalho artístico, têm permitido concluir que os contextos espaço-temporais associados a questões de ordem política, econômica, história, ética e naturalmente artística, revelam-se determinantes naquilo que são as condições de formação de um coletivo de artistas. Grant H. Kester sublinha que o fenômeno de coletivização é “parte de um paradigma cíclico” e que esta tendência revela bastante sobre o momento político que vivemos e sobre a história da arte moderna²⁵⁵. Também Sandra Vieira Jürgens partilha da opinião de que as formas de coletivismo na arte “surgem ciclicamente reabilitadas e referenciadas em contextos determinados, enquanto disposições críticas perante as instituições, o mercado e a conceção romântica de artista”²⁵⁶. A interpretação dos coletivos de artistas como figuras de resistência e de oposição vem particularmente de escolas de pensamento que emergem de um contexto capitalista e sobretudo em oposição a esse sistema, onde o coletivismo tende a assumir uma conotação ideológica e intencional.²⁵⁷ A formação de um grupo vem muitas vezes contrariar um *status quo* e criar as bases para o desenvolvimento de modos alternativos de existir e de impulsionar a emergência de novas subjetividades.

Uma análise retrospectiva às últimas décadas do século XX permite-nos identificar um sem fim de projetos coletivos que surgiram como resposta a determinadas circunstâncias conjunturais de ordem política, institucional ou por uma necessidade de extravasar os limites impostos pelo próprio sistema artístico.

Se recuarmos até à década de sessenta, deparamo-nos com projetos como o grupo *Fluxus*,

²⁵³ VERCAUTEREN, D. [et al] - *Micropolitiques des Groupes*. Pour une écologies des pratiques collectives, p. 7.

²⁵⁴ “In recent years, collectives have become regular actors in the art world on all levels. The collective as an art idea has been mainstreamed”. Cf. MOORE, A. – Artists’ Collectives: Focus on New York, 1975-2000, In STIMSON, B. e SHOLETTE, G. Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism*, p. 215.

²⁵⁵ KESTER, cit. 2, p. 1-7.

²⁵⁶ JÜRGENS, S. V. - Trabalho Coletivo: Atividade Artística na Esfera da Economia Informal, p. 86.

²⁵⁷ Podemos repetidamente encontrar esta ideia em *Collectivism After Modernism* por autores como Rachel Weiss em “Performing Revolution: Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989”, p. 116; Chris Gilbert em *Art&Language and the Institutional Form in Anglo-American Collectivism*, p. 77; Okwui Enwezor em *The Production of Social Spaces as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes*, p. 224.

tutelado por George Maciunas, com um carácter internacional e cuja ação se centrava na crítica ao “estatuto exclusivista da arte”, reclamando uma dimensão comunitária da experiência artística que se opusesse à mercantilização das artes e ao estatuto do artista; já no virar da década, não é possível deixar de destacar o trabalho do grupo *Art Workers Coalition* e as inúmeras ações levadas a cabo no sentido de defender as condições de trabalho dos artistas e a tentativa de criar uma forma de trabalho comunitária e horizontal que se diferenciava do plano institucional, no qual a componente experimental das artes era ignorada²⁵⁸. E os exemplos multiplicam-se ao longo dos anos oitenta e noventa, nos quais grupos como o *Border Arts Workshop*, *Group Material*, *REPO History*, *Guerrilla Girls*, *Gran Fury*, *Plataform*, *WockenKlausur* e o *Grupo Etcetera* vão promover um trabalho que joga com questões autorais, com a relação do artista com a audiência, num registo ativista e de posicionamento político²⁵⁹.

No caso português, o que se tem verificado, é que a coletivização da produção artística tem contribuído, em vários momentos, para gerar uma espécie de curto-circuito não só dentro do sistema comercial das artes, como também no quadro institucional e político.

Ainda antes da revolução de 1974, podemos encontrar uma vasta lista de coletivos, de carácter mais ou menos informal, cuja ação se revelou determinante na afirmação do trabalho artístico perante as adversidades impostas pelas circunstâncias políticas da ditadura²⁶⁰. Do *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra* (surgido ainda nos anos 50), à *Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas* (Porto – 1963) de onde sai o grupo *Os Quatro Vintes* composto por Ângelo de Sousa, Armando Alves, José Rodrigues e Jorge Pinheiro (1968 – 1972) ou a outros projetos de carácter coletivo e independente, tais como o *Centro de Arte e Comunicação Visual – Ar.Co* (1973), aberto a novas experiências pedagógicas, de experimentação e de divulgação artística, ou ainda à *Galeria Alvarez* no Porto e à *Ogiva* em Óbidos, vêm desempenhar um papel de descentralização de grande importância, por um lado, e de afirmação de uma atitude de vanguarda do ponto de vista artístico, por outro.

Na segunda metade da década e com o momento histórico da viragem para a democracia, vamos ainda encontrar projetos como o *Grupo Acre* (1974) cuja ação visava romper com a arte elitista e comercial, defendendo a incorporação de valores como a colaboração e a participação; o *Grupo Puzzle* (1975) formado por artistas de Coimbra e do Porto; o *Grupo Cores* ou ainda o *Colectivo AZ*, entre muitos outros²⁶¹. Relativamente aos coletivos *Grupo Acre* e *Grupo Puzzle*, a historiadora Isabel Nogueira sublinha que: “A seu modo, ambos os agrupamentos se assumiram como portadores de uma linguagem plástico-performativa inovadora no contexto português, de vertente conceptualista, social e artisticamente

²⁵⁸ JÜRGENS, S. V. – Instalações Provisórias. Independência, autonomia e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX, p. 86-89.

²⁵⁹ KESTER, cit. 2, p. 4.

²⁶⁰ Sandra Vieira Jürgens, referindo-se aos anos 60 e ao surgimento nesta década de um conjunto de estruturas, associações culturais e espaços alternativos às instituições oficiais do regime, com práticas e iniciativas independentes de fins comerciais, a autora destaca que “Estes foram igualmente anos em que observamos o crescimento do número de projetos auto organizados por artistas que, sem terem instalações fixas de apresentação, aconteceram numa geografia variável de espaços, com recurso a modelos coletivos de produção, de autogestão e difusão de arte singulares, que nessa medida alcançam uma liberdade de ação de grande significado político e cultural, sobretudo atendendo ao contexto da ditadura portuguesa”. Cf. JÜRGENS, cit. 10, p. 235.

²⁶¹ Cf. JÜRGENS, cit. 10, Parte II: Cultura Artística e Alternativa, p. 179 – 364.

interventiva”²⁶². O período que se segue será marcado por uma nova pujança no mercado galerístico que, segundo Rui Mário Gonçalves (1974), não fará com que os artistas se deixem de organizar em exposições coletivas, ainda que possamos verificar uma espécie de abrandamento desta tendência de organização em coletivo²⁶³.

Os anos oitenta, por seu turno, de acordo com Vieira Jürgens, irão assistir a um regresso à pintura e à passagem do conceptualismo ao neo-expressionismo e das vanguardas à pós-modernidade. Para a autora, os anos oitenta irão constituir uma reação aos anos setenta sem que, ainda assim, estes deixem de ser pautados por experiências de improvisação e de interdisciplinaridade. Marca disso é a ação do *Grupo de Belém*, formado após a *Alternativa Zero* e cujas obras, de acordo com Jürgens, evidenciam sinais de esgotamento das perspetivas conceptuais. Em 1983 irá surgir o *Movimento Homeostético* que procurará reagir à monopolização do panorama artístico pelos artistas com uma carreira mais consolidada. Como constata Isabel Nogueira, “Entre exposições, manifestos e canções, abraçaram uma estética irónica e corrosiva, de certo modo característica de uma pós-modernidade. Na verdade, o grupo terá espelhado um contexto eufórico e mundano, desvinculando a obra de arte de todas as dececionantes ideologias sociais e artísticas, ultrapassando o individualismo através do diálogo, da ação e da interação. O discurso revestiu-se de metáforas e de analogias perante o presente contemporâneo, no contexto de uma nova sociedade”²⁶⁴. Há ainda que notar o surgimento de coletivos como o *Artitude: 01* (1979 – 1985), o *Grupo Missionário* (1983) ou ainda o *Colectivo Ases da Paleta*, já no final desse período.

Na década que se segue, observa-se, tanto do ponto de vista internacional, como nacional, uma crescente militância no campo das artes. Grant Kester refere que os anos oitenta e noventa testemunharam a ascensão de uma poderosa ordem económica neoliberal, dedicada a eliminar todas as formas de coletividade ou resistência pública face à primazia dos valores neoliberais²⁶⁵. Tal facto levou à emergência de novos espaços de contestação e de tentativa de oposição à nova ordem dominante. No caso português, Alexandre Melo notará que os anos noventa serão marcados por um período de recessão no mercado artístico²⁶⁶ e que, portanto, como atenta Vieira Jürgens, os artistas procurarão se apoiar “no seio da comunidade interpares”, ao verem-se confrontados com um apoio insuficiente do ponto de vista institucional. A autora refere a *autonomia* como a nova perspetiva sob a qual os artistas irão desenvolver o seu trabalho, dando “expressão coletiva à sua presença no campo artístico”²⁶⁷. Neste período há então que notar o trabalho de coletivos como a *Galeria Continente*, surgida ainda no final dos anos oitenta, a *Galeria Zero* (1992) ou ainda os *Autores em Movimento* (focados na procura de uma individualidade e de uma intervenção pessoal, definindo-se como um coletivo de natureza informal e rejeitando a noção de grupo), o *Boqueirão da Praia da Galé* ou o *Art Attack* (1996 – 2003; promovem o intercâmbio de experiências entre jovens artistas e artistas já estabelecidos). Em 1994 será ainda criada a ZDB, espaço cultural lisboeta que se tem mantido uma referência até aos dias de hoje. Este é um período marcado pela figura do artista-curador, procurando-

²⁶² NOGUEIRA, I. – Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo, p. 43.

²⁶³ Apud JÜRGENS, cit. 10, p. 264

²⁶⁴ NOGUEIRA, cit. 23, p. 133.

²⁶⁵ KESTER, cit. 2, p. 5

²⁶⁶ Apud JÜRGENS, S. V. – Instalações Provisórias, p. 389.

²⁶⁷ JÜRGENS, cit. 10, p. 391.

se questionar os valores culturais dominantes, os princípios do carreirismo artístico, as instituições e as pretensões económicas por detrás do mercado das artes²⁶⁸.

Com o virar do século, continua-se a registar uma forte atividade artística ao nível dos coletivos. No Porto vamos encontrar projetos como o *WC Container*, *Caldeira 213*, *Atmosferas*, *Salão Olímpico*, *Mad Women In The Attick*, *a Sala*, *Uma Certa Falta de Coerência*, *Espaço Campanhã*, entre muitos outros que evidenciam uma vitalidade da cena artística portuguesa dita alternativa e demonstram como a organização dos artistas portugueses em coletivos tem-se relevado uma tendência ao longo do período em análise. Como constata Vieira Jürgens, “vistos inicialmente como fenómenos estranhos ao circuito, com modos de organização coletiva baseada em regimes de trabalho auto-organizado, viriam a adquirir posteriormente um estatuto mais consolidado”²⁶⁹. Neste sentido, impera, por isso, a necessidade de proceder a uma análise, não só das circunstâncias de formação desses coletivos, como também das especificidades dos períodos em que essa tendência se verifica de forma menos significativa e das implicações que o trabalho em coletivo terão tanto na dimensão estética, como no próprio panorama e mercado artísticos.

Sobre a formação de um coletivo e a construção de um comum artístico

De acordo com as investigadoras em artes visuais Liliane Schneider e Catherine Quéloz, um “coletivo de artistas é um grupo de artistas que toma a iniciativa de trabalhar em conjunto, de modo frequente, sob uma orientação e objetivos comuns”²⁷⁰. Para as autoras, um coletivo é atravessado por um processo duplo: “por um lado, o indivíduo age sobre o grupo contribuindo com as suas próprias características. Por outro, o reconhecimento do grupo e o seu modo de funcionamento contém a identidade do membro”. A pertença a um coletivo implica, por isso, um processo de *desindividualização*²⁷¹, conceito proposto por Michel Foucault. Ao entender o indivíduo como um produto gerado a partir das relações e tensões de poder, o processo de desindividualização vem permitir escapar ao isolamento produzido pelas ideologias dominantes. Para Foucault, é importante afastar a ilusão de que fundar um grupo passa por gerar consensos e uma colaboração orgânica entre indivíduos hierarquizados. Pelo contrário, a proposta de Foucault é a de que o grupo se torne um gerador constante de *desindividualização*. O grupo será então um encontro de singularidades que se unem em torno da busca por um comum. Mas a instituição do comum, para ser efetiva e produzir uma emancipação para aqueles implicados no processo, deverá manter-se essencialmente heterogénea e aberta à multiplicidade, rejeitando princípios de homologação, assim como a imposição de ordens, relações de poder ou de estruturas hierárquicas.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ JÜRGENS, cit. 8, p. 86.

²⁷⁰ QUÉLOZ, C. e SCHNEITER, L. - L'art collaboratif. Splendeurs et misères.

²⁷¹ “N'exigez pas de la politique qu'elle rétablisse les *droits* de l'individu tels que la philosophie les a définis. L'individu est le produit du pouvoir. Ce qu'il faut, c'est *désindividualiser* par la multiplication et le déplacement les divers agencements. Le groupe ne doit pas être le lien organique qui unit les individus hiérarchisés mais un constant générateur de *désindividualisation*”. Cf. FOUCAULT, M. - Dits et Ecrits, III, p. 135.

Como constatou o químico Michael Polanyi²⁷² e mais recentemente o filósofo Harry Collins²⁷³, o conhecimento produzido através de processos coletivos não assume somente a forma de um conhecimento explícito, mas possui também uma dimensão tácita, indizível. Trata-se de um *conhecimento coletivo tácito* (CTK – Collective Tacit Knowledge). Este tipo de conhecimento apenas pode ser adquirido e compreendido através da presença, do fazer-se parte de uma determinada realidade coletiva, não podendo ser verbalizado.

Neste sentido, seria, portanto, necessário compreender como tornar público o processo de formação de um grupo e o conhecimento produzido através de práticas coletivas, questionando-se que estratégias podem ser adotadas de forma a lidar com esta dimensão invisível e dissipar os níveis de opacidade, tornando-os em algo visível, tangível. Para tal, é necessário refletir sobre uma outra noção afim a este projeto - o conceito de *micropolítica*. Contrariamente à noção de macropolítica, que se refere aos programas, agendas e a tudo o que um grupo produz e que possui uma dimensão visível, a *micropolítica* designa uma esfera privada: os modos de funcionamento internos, as dinâmicas e as relações que se encontram num nível abaixo daquilo que a superfície nos permite alcançar, incluindo a forma como o poder é distribuído e gerido. Como constata Thierry Muller, Olivier Crabbé e David Vercautern, a tendência geral é a de nos focarmos no plano da macropolítica, “sur les mobiles explicites du groupe, sur les programmations à effectuer et sur les agendas à remplir”, negligenciando o nível micropolítico, que diz respeito aos “effets produits par les comportements que nous avons appris à avoir en collectivité (à l’école, dans nos familles, dans nos premières expériences de groupe...) sur nos réunions, sur le ton et dans les mots que nous utilisons, sur nos attitudes corporelles, sur le temps que nous nous donnons, sur l’ambiance qui règne dans nos locaux ou lors de nos actions”²⁷⁴.

Por outras palavras, o substrato dos gestos, das atitudes corporais, a postura ou o modo como posicionamos o corpo, talvez pela dimensão reservada a que são naturalmente confinados, tendem a tornar-se algo irrelevante e secundário. O foco encontra-se, na maioria dos casos, no visível. O que muitas vezes se descure é que estas duas dimensões se encontram intimamente relacionadas, uma vez que aquilo que nos é dado a ver é enformado por aquilo que é relegado para um plano escondido. Os autores de *Micropolitiques des Groupes* reforçam que o corpo é político e assim também o é a forma como os indivíduos se relacionam entre si. Pelo que o espaço intersubjetivo, assim como as questões de autonomia, auto-organização e a forma como o poder é gerido dentro de um coletivo revelam-se fundamentais, por se tratarem de elementos decisivos na constituição do comum.

Este modo particular de construção do comum, ou se preferirmos, de um *comum artístico*, teve implicações claras na natureza das práticas artísticas contemporâneas, na histografia da arte, mas também do ponto de vista teórico. Sandra Vieira Jürgens, referindo-se ao caso português, destaca que os coletivos abriram horizontes de trabalho e de atuação mais flexíveis, fora do quadro regulamentado das instituições, assim como um largo impacto no aparecimento de galerias, cooperativas, projetos e espaços geridos por artistas, que permitiram propagar práticas, teorias, modos de produção que não se encontravam no

²⁷² POLANYI, M. - The Tacit Dimension.

²⁷³ COLLINS, H. - Tacit and Explicit Knowledge.

²⁷⁴ VERCAUTEREN, cit. 5, p. 8

espaço de visibilidade e de circulação no sistema museológico e galerístico²⁷⁵. Será por isso objetivo desta investigação, num primeiro momento, compreender de que forma os princípios de constituição do comum que estão na base de criação de um coletivo de artistas, permitem ou podem permitir a emergência de certas práticas artísticas, a redefinição da ideia de arte e a reformulação dos discursos, assim como da experiência de exposição, dentro daquelas que são as especificidades do caso português.

Este exercício passará por uma análise de como esse *instituir do comum* é, por um lado, determinado por todo um contexto externo ao grupo e que se encontra implicado na formação do próprio grupo – contexto esse a que subjazem fatores políticos, culturais, éticos e artísticos que constituem o *ratio essendi* da formação desses mesmos grupos; e como, por outro lado, esse mesmo contexto terá naturalmente um impacto em toda a dinâmica interna dos coletivos, onde se jogam os vários elementos acima enunciados. Todavia, pensar a ideia de uma *fabricação do comum*²⁷⁶ artístico, não nos deve limitar a uma reflexão exclusiva ao campo artístico. Pelo contrário, esta investigação procurará alargar o seu âmbito de análise, pretendendo-se não só pensar a ideia de construção de um comum através de um certo saber fazer artístico, mas sobretudo ir mais além na análise do ponto de vista etimológico, ontológico e sobretudo filosófico do próprio conceito de constituição do comum. Porquê, no entanto, dirigir a nossa atenção a um conceito que permanentemente se vê investido de inúmeras reformulações de sentido e de reflexão? Recuando à questão que orientará esta investigação, porquê procurar compreender como o comum artístico e um certo saber fazer artísticos poderão ser capazes de pôr à prova a ideia de construção da vida em/do comum, redefinindo o agir democrático e o conceito de liberdade pela diferença?

Para Antonio Negri, o comum revela-se uma condição biopolítica para a vida, passando pelo exercício que as singularidades fazem desse espaço comum, pelo modo como exercem esse espaço comum, sublinha²⁷⁷. Michael Hardt e Antonio Negri frisam que o comum não se limita aos recursos naturais, sendo que a sociedade também contribui para a sua construção através da língua, da produção de conhecimento, códigos, informação, emoções e afetos. Estes elementos, ao constituírem um produto das interações sociais e facilmente serem partilháveis, garantem que valores como a criatividade, a arte e outras formas de expressão não percam a sua potência²⁷⁸.

No rescaldo da eleição de Donald Trump como Presidente dos EUA, o antropólogo britânico Tim Ingold relembra John Dewey e a importante premissa de que a democracia é uma forma de vida em comum²⁷⁹. Pelo que a ideia de comum e de democracia estão implicadas e são inevitavelmente conseqüentes uma da outra. Roberto Esposito, em *Communitas*, refere a vida em comum como a forma através da qual os indivíduos se podem diferenciar. É, portanto, uma forma de diferença ou de diferenciação²⁸⁰.

²⁷⁵ JÜRGENS, cit. 8, p. 86

²⁷⁶ Termo utilizado pelo antropólogo inglês Tim Ingold no sentido de construção, de fazer comum, aquilo que se dá em conjunto, ao comum. Cf. INGOLD, T. - Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi.

²⁷⁷ NEGRI, cit. 3.

²⁷⁸ Apud DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal. - Community Art. The Politics of Trespassing, p. 4.

²⁷⁹ INGOLD – cit. 26, p. 165.

²⁸⁰ ESPOSITO, R. – Communitas. The origin and Destiny of Community, p. 31.

Num período em que o conceito de democracia se vê uma vez mais colocado à prova face aos desafios políticos e económicos de cariz globalizante, Ingold considera fulcral que façamos uma reflexão sobre aquilo que pensamos ser hoje a democracia e sobretudo resgatar o conceito de liberdade. Não de uma liberdade que se obtém a qualquer preço, mas de uma liberdade pensada a partir de uma certa ideia de comum. Um dos grandes problemas da democracia hoje, refere o antropólogo, é o seu afastamento de um pensamento da vida social a partir do comum. Sendo o comum um espaço de multitudine²⁸¹ e consequentemente de diferenciação, ele é também um espaço de liberdade²⁸².

Neste sentido, pensar os coletivos de artistas e a construção de um comum artístico, é pensar numa forma particular de se fabricar o comum, que nos permite igualmente pensar a democracia contemporânea e encontrar outras formas de se viver em comum, de se ser livre e de se agir democraticamente. No caso concreto deste projeto, procurar-se-á pensar estas questões à luz das especificidades políticas e artísticas do caso português.

Considerações finais

1. Pensar a micropolítica de um coletivo de artistas é pensar a construção de um *comum*, de um comum que se constrói a partir de um *saber fazer artístico* e que pela sua especificidade, dá origem a condições particulares de se constituir e de se ser grupo.

A micropolítica de um coletivo é o agenciar ou o re-agenciar das relações, um sistema ecológico, refere Vercauteren, cujo campo de heterogeneidade permite que se estabeleçam ligações que definem o seu *grau de potência*²⁸³, isto é, o modo como os elementos de cada grupo convocam as suas sinergias a fim de potenciá-las e desenvolvê-las naquilo que é o seu plano de ação. São essas ligações, as sinergias em forma de potência, que constituem o *comum*. Por esta razão, ele não é determinado pelo simples fenómeno de pertença ao grupo. Ele é antes um compromisso que leva o sujeito a procurar sair de si para ir ao encontro do seu coletivo, como sublinha Bataille²⁸⁴. O coletivo, ao ser múltiplo em singularidades que partilham em *comum*, é capaz de produzir novas subjetividades através da cooperação e da comunicação e, ao fazê-lo, produz novas subjetividades²⁸⁵.

Nesta investigação, pretende-se dar particular ênfase à dimensão micropolítica dos coletivos, por se considerar ser nesse espaço intersubjetivo em que os elementos de um grupo se relacionam entre si, que se jogam questões relativas à autonomia dos seus constituintes, se partilham gestos, palavras e tons, se trabalha a forma como o poder é gerido, sendo a partir daí que se poderá refletir sobre a verdadeira natureza da colaboração. Procurar-se-á, por isso, compreender de que forma os artistas, cuja prática é tradicionalmente moldada pelo trabalho individual, desenvolvem estratégias de colaboração. Pretende-se ainda avaliar os diferentes tipos de colaboração que poderão

²⁸¹ Segundo Michel Hardt e Antonio Negri, multitudine designa “an active social subject, which acts on the basis of what the singularities share in common. The multitude is an internally different, multiple social subject whose constitution and action is based not on identity or unity (or, much less, indifference) but on what it has in common”. Cf. HARDT, M. e NEGRI, A. – Multitude, War and Democracy In The Age of Empire, p. 100.

²⁸² INGOLD, cit. 26, p. 167.

²⁸³ VERCAUTEREN, cit. 5, p. 86

²⁸⁴ POURHOSSEINI, B. - La communauté chez Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, et Maurice Blanchot: du politique à l'art, p. 22

²⁸⁵ HARDT e NEGRI, cit. 31, p. xiii

existir dentro de um coletivo, sabendo-se que, ao não constituir uma estrutura fechada, o coletivo pode estabelecer outro tipo de colaborações entre si e com outras entidades. Como avaliar essas colaborações? Será possível categorizá-las? Poderão diferentes níveis de colaboração determinar níveis de importância ou de igualdade distintos dentro do grupo?

O que distingue o trabalho de um coletivo das práticas colaborativas? De que modo se podem cruzar ou divergir? Poderá a prática artística em coletivo ser responsável por uma nova forma de conhecimento ou de saber artístico? Como se estendem as fronteiras da arte quando produzida em coletivo? Haverá margem para o surgimento de novos métodos, novos contextos para a prática das artes visuais/plásticas, novas funções para os artistas e novas formas de trabalho, face ao cruzamento de disciplinas e ao alargamento do âmbito de trabalho de cada um?

Deste modo, é objetivo desta investigação dar visibilidade à dimensão invisível dos coletivos de artistas portugueses, daquilo que são os elementos que constituem o seu *comum* e, consequentemente, do *grau de potência* da sua atuação.

2. Uma das principais razões que esteve na origem desta investigação foi a constatação de uma lacuna no estudo dos coletivos de artistas em Portugal. Apesar de algumas abordagens superficiais ao tema num escasso número de investigações académicas, as referências são praticamente inexistentes, levando a que a presente investigação parta com uma notória ausência de referências bibliográficas consistentes.

Não obstante a ausência de um estudo aprofundado sobre os coletivos de artistas portugueses, tal vazio historiográfico não retira importância ao tema. Antes pelo contrário: através de estudos como o de Isabel Nogueira ou Sandra Vieira Jürgens, é possível verificar uma atividade artística coletiva em Portugal com uma dimensão que se intui ser considerável. A cada década em estudo, é possível encontrar um vasto número de coletivos que se foram formando, por vezes desaparecendo, dando de seguida lugar a outros novos (Cf. Estado da Questão). Neste sentido, urge destrinçar, em primeiro lugar, os contextos de formação desses coletivos e os motivos da sua formação, analisar o seu campo de ação, o seu modo de funcionamento e a relação com o trabalho produzido. O objetivo será o de aferir o real impacto da atividade artística coletiva em Portugal, não só naquilo que concerne as práticas artísticas, mas também no que diz respeito à forma como estes coletivos estabelecem relações institucionais, dentro e fora do próprio mercado artístico. Será através desta análise que se poderá formular a possibilidade de um *comum artístico português*.

Retomando algumas das questões já acima enunciadas, podemos verificar que vários momentos do período em análise, foram marcados pelo surgimento de coletivos de artistas que visavam simplesmente quebrar fronteiras e campos artísticos, mas também constituir elementos de resistência, não só ao regime ditatorial, como àquela que viria a ser a democracia neoliberal e a economia capitalista selvagem que se haveria de imiscuir dentro do próprio sistema artístico.

É, por isso, evidente o impacto que os contextos socioeconómicos e políticos nacionais foram tendo sobre a comunidade artística, e o modo como esta se foi posicionando face a essas mesmas circunstâncias. Neste sentido, se pensarmos o *comum* como o conjunto de sinergias em forma de potência dos elementos que constituem um coletivo e como o motor capaz de produzir novas subjetividades através das práticas colaborativas, então

podemos e devemos pensar e refletir sobre a possibilidade de um *comum artístico português*, cujas singularidades devem ser analisadas à luz das circunstâncias através das quais ele se foi constituindo.

3. Antes de tecer qualquer consideração sobre a relação entre coletivismo e democracia, não é demais lembrar Jean-Luc Nancy e a sua premissa de que a democracia, antes de ser uma forma política, ela é um espírito, um modo de ser e de estar²⁸⁶. A democracia é muito mais do que um mero sistema político. Talvez melhor: ela será tudo menos um sistema político. A democracia é um sistema de relações e de ligações onde o singular, na sua relação com o outro – que se define na sua relação com o outro -, através do comum, enquanto forma de comunicação da multitude de singularidades, é capaz de comunicar e agir em conjunto. Negri e Hardt entendem ser a multitude o único sujeito social capaz de realizar a democracia²⁸⁷. Na multitude as diferenças podem ser expressas de forma livre e igual, sendo essa uma pré-condição essencial para fazer surgir o *comum* e consequentemente o exercício da democracia. Ao partilhar as suas singularidades em comum, a multitude é igualmente capaz de agir em comum, governando-se a si própria e tomando decisões.

A dimensão democrática de um coletivo de artistas não se limita, por isso, ao seu plano de ação ou àquilo que podemos considerar ser o *statement* de um coletivo. Como se tentou esclarecer ao longo deste projeto, a dimensão micropolítica de um coletivo, o objeto de análise desta investigação, possui uma potência democrática que cabe agora avaliar. Intende-se, por isso, levar a cabo uma investigação que nos permita compreender de que modo um coletivo de artistas terá o potencial de multitude e sobretudo se a força motriz que representa o *comum* de um coletivo é efetivamente capaz de dar origem a um agir democrático que constitua uma força outra, distinta da que move o poder das democracias hoje. O que poderá o saber fazer artístico de um coletivo acrescentar à forma como concebemos a democracia? Será possível reequacionar o conceito e pensá-lo à luz de um agir democrático que começa no plano das nossas relações mais próximas?

Que potencial será este o da arte?

Bibliografia

BRUYNE, Paul de e GIELEN, Pascal. (ed.) – **Community Art. The Politics of Trespassing**. Amesterdão: Valiz, Antennae, 2011.

COLLINS, Harry – **Tacit and Explicit Knowledge**. 1ª edição. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2010.

ESPOSITO, Roberto. – **Communitas. The origin and Destiny of Community**. 1ª edição. California: Stanford University Press, 2010.

INGOLD, Tim – Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi. *Multitudes*. ISSN 0292-0107. N° 68 (2017/3), p. 157-169

JUPP, Victor – **The Sage Dictionary of Social Research Methods**. 1ª edição. Londres: Sage Publications Ltd, 2006.

JÜRGENS, Sandra V. – **Instalações Provisórias. Independência, autonomia e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX**, 1ª edição. Lisboa: Sistema Solar, CLR (Documenta), 2016.

²⁸⁶ NANCY, J. L. - The truth of democracy, p. 15

²⁸⁷ HARDT e NEGRI, cit. 31, p. 100

JÜRGENS, Sandra V. – Trabalho Coletivo: Atividade Artística na Esfera da Economia Informal. Arqa 107 – Revista de Arquitectura e Arte, ISSN: 1647-077X, nº 107 (2013), p. 86 - 89

KESTER, Grant H. – **The One and The Many. Contemporary Collaborative Art In a Global Context.** 1ª edição. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio – **Multitude, War and Democracy In The Age of Empire.** 4ª edição. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

NANCY, Jean-Luc – **The Truth of Democracy.** 1ª edição. Fordham: Fordham University Press, 2010.

NEGRI, Antonio. – A constituição do comum, Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum. 24 e 25 de outubro de 2005, Rio de Janeiro. Organizado pela Rede Universidade Nômade e pela Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS).

NOGUEIRA, Isabel. – **Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo.** 1ª edição. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

POLANYI, Michael – **The Tacit Dimension.** 1ª edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1966, forward by Amartya Sen, 2009.

POURHOSSEINI, Behrang – **La communauté chez Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, et Maurice Blanchot: du politique à l'art.** Université Charles de Prague: Junho de 2014. Dissertação de Mestrado.

QUÉLOZ, Catherine e SCHNEITER, Liliane. – L'art collaboratif. Splendeurs et miseres. Conferência organizada pela Associação Marmite [Em linha]. Proferida na Haute Ecole de travail social em Genebra a 3 de Abril de 2017. Disponível na internet: <http://lamarmite.org/evenements/les-veillees-de-la-marmite/>

SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (ed.). – **Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after 1945.** 1ª edição. Londres: University of Minnesota Press, 2007.

VERCAUTEREN, David. – **Micropolitiques des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives** [Em linha]. 1ª edição. s/ local de edição: Éditions HB, 2007.

Notas curriculares

Ana Nevado é Mestre em Arquitectura, Doutorada em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Assistente de Investigação no DINÂMIA’CET-IUL – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território e Arquitecta na FCTUC. Actualmente desenvolve investigação científica sobre temas relacionados com a regeneração urbana, o património urbano e as zonas ribeirinhas, tendo participado em diversos encontros científicos internacionais e nacionais até à data.

Ana Rita Penado Rodrigues é mestre em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural – Ramo de Património Artístico e História da Arte, com a dissertação *O Serviço Educativo Municipal da Autarquia de Serpa como meio de Salvaguarda, Dinamização e Valorização do Património Local*, pela Universidade de Évora, e licenciada em Ciências da Cultura – especialização em Comunicação e Cultura com o projecto de estágio *Um Grande Terramoto numa Pequena Cidade*, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A desenvolver, desde 2013, investigação de Doutoramento em História da Arte, na Universidade de Évora, com tese *Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia: contributo para o conhecimento das suas concepções estéticas e plásticas*. Em 2014, promove o ciclo de actividades *Os Modernistas Portugueses: Poetas e Pintores de Orpheu*, com o apoio da Universidade de Évora, a Autarquia e Escolas de Serpa. No mesmo ano, é convidada a integrar, como oradora, o IV Workshop "Os Espaços da Memória e as Memórias dos Espaços", promovido pela Universidade de Évora. Em 2015, conjuntamente com Prof.^a Dr.^a Teresa Amado, apresenta “Amadeo de Souza-Cardoso: apanhado pela Guerra”, no Boletim do Arquivo Municipal de Évora, n.º3, e participa na Conferência Internacional “Na Periferia da Grande Guerra”, promovida pela Universidade de Aveiro, com a comunicação *Abrir os olhos da memória: Adriano Sousa Lopes e Amadeo de Souza-Cardoso*, texto em que se baseara o capítulo “Opening the Eyes of Memory: War Painting in Adriano Sousa Lopes and Amadeo de Souza-Cardoso” da obra *Personal Narratives, Peripheral Theatres: Essays on the Great War (1914–18)*, publicada pela editora Springer International Publishing AG.

Emília Ferreira é Historiadora de Arte, Docente, Conferencista, Curadora, Educadora pela Arte, Programadora, Organizadora de Eventos Científicos, Autora de Ficção. Licenciada em Filosofia pela FLL e mestre e doutora em História da Arte Contemporânea pela FCSH/NOVA. Investigadora integrada do IHA/FCSH/NOVA, e investigadora associada aos projectos Social Sciences and Humanities Research Council Connections Grant - “Gender Justice, Adult Education and Curatorial Dreaming: A Workshop and Exhibition” (The University of Victoria, British Columbia, Canada); e SSHRC Insight Grant – (En)Gendering new narratives, representations and pedagogies: A feminist study of adult education and exhibitory praxis in public museums in Canada, Europe and the USA (The University of Victoria, British Columbia, Canada). Curadora de exposições de artes plásticas desde 1998. Colaboradora da Coleção Moderna da FCG, desde 1997, foi membro da equipa da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, de 2000 a 2017, como programadora, investigadora, curadora e educadora. Na imprensa, começou a publicar em 1987, tendo colaborado, entre outros títulos, com o semanário *O Jornal* (1989-91), jornal *PÚBLICO* (1993-2001; 2003-2007), *DNA* (*DN*, 2002-2003). Redactora da revista *MID* (1999-2007). Redactora

principal de *Grandes Museus de Portugal (PÚBLICO/Presença, 1992)*. Publicações dispersas nas revistas *Seara Nova, Escritores, Faces de Eva, Margens e Confluências, Rua Larga, Monumentos e Midas – Museus e Estudos Interdisciplinares*. Para o público infantil, é autora de *Casa com Jardim*, Almada, Câmara Municipal de Almada (2009) e de *Pintar com Rogério Ribeiro*, monografia sobre o pintor (CMA, 2013). Co-autora dos 10 volumes sobre *Arte Moderna e Contemporânea A minha primeira coleção* [primeira colecção portuguesa sobre o tema destinada ao público infanto-juvenil], (Bela e o Monstro DN/JN, 2014). Em 2017 foi autora dos quatro *Guias de Museus* publicados em Junho pelo DN. Actualmente, é Directora do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, e professora auxiliar convidada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

João Pedro Francisco é Mestre em Arquitectura pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa. Desenvolveu a sua Dissertação de Mestrado sobre uma actualização do conceito de Unidade de Vizinhança às novas tecnologias e ao turismo, tendo o Bairro de Alvalade como caso de estudo. Tem vindo a desenvolver esse estudo através da participação no V Congresso Internacional de Cidades Criativas e no 6º Ciclo de Conferências Lisboa XXI, As Cidades da Cidade, Lisboa Exibida. Exerce também a sua função num gabinete de arquitectura, onde se tem especializado na intervenção em Áreas Urbanas de Génesis Ilegal e desenvolvido diversos projectos de urbanismo e arquitectura, mais concretamente habitação unifamiliar e plurifamiliar, bem como comércio e serviços.

Luísa Salvador tem Licenciatura em Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2009) e Mestrado em História da Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2012). Actualmente, é doutoranda em História da Arte Contemporânea na FCSH-UNL através de uma Bolsa Individual de Doutoramento da FCT e investigadora no Instituto de História da Arte. A sua tese de doutoramento foca-se na interacção entre Arte e Paisagem, na sua relação com o caminhar, reflectindo sobre os múltiplos rastros por si gerados. Paralelamente a esta actividade desenvolve a sua prática artística, tendo participado em várias exposições colectivas e desenvolvendo projectos em colaboração com outros artistas e arquitectos.

Margarida Brito Alves é Professora Auxiliar no Departamento de História da Arte da FCSH / UNL. É Investigadora Integrada do Instituto de História da Arte, sendo coordenadora do Grupo de Estudos de Arte Contemporânea e da Linhas de Investigação “Spatial Practices in Contemporary Art”. É doutorada em História da Arte Contemporânea (2011) pela FCSH-UNL e autora dos livros *A Revista Colóquio / Artes* (Lisboa: Colibri, 2007) e *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade* (Lisboa: Colibri, 2012).

Maria do Mar Fazenda é curadora independente e investigadora no CAST-IHA / FCSH-UNL. Em 2002 completa o BA (Hons.) Fine Art na Slade School of Fine Arts, University College of London, Londres. Em 2005 realiza a Pós-graduação em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Actualmente, frequenta o Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade NOVA de Lisboa, com bolsa FCT. Neste momento prepara a terceira edição da exposição *Artist's Film International* a ser apresentada em Outubro no MAAT. Destaca dos seus recentes projectos curatoriais: as exposições individuais de Miguel Ângelo Rocha, *Spielraum* (galeria águas-livres 8, 2018) e de Sérgio Taborda, *Desenhos-Acções* (Fundação Carmona e Costa, 2016), a exposição colectiva resultante do Prémio de Curadoria AMJP-EGEAC 2015 (Atelier-Museu Júlio Pomar, 2016) e a programação do Espaço Arte Tranquilidade realizada entre os anos 2012 e 2014. É membro da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte desde 2007.

Maria Teresa Amado é doutorada em História, é docente do departamento de História e investigadora integrada do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística. Tem desenvolvido o seu trabalho de investigação nas áreas da história da cultura, da história da arte e do pensamento religioso.

Paula André é doutorada em Arquitectura e Urbanismo pelo ISCTE-IUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL; coordenadora da Área Científica de Teoria e História da Arquitectura e Urbanismo; docente no Mestrado Integrado em Arquitectura, no Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, e no Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Investigadora do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território - DINÂMIA'CET-IUL, onde coordena a Linha Temática “Imagens das Realizações Materiais” do Projecto FCT “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)” – PTDC/CPC-HAT/4533/2014. Coordena o Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário Investigação, Ensino, Difusão – em parceria com Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora) e Margarida Brito Alves (FCSH-UNL). Publicações no Brasil, na Argentina, em Inglaterra, Espanha e em Portugal. Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora – CHAIA-EU. Membro do Cluster “Photography and Film Studies”, do IHA da FCSH-UNL.

Paulo Simões Rodrigues é Professor Auxiliar do Departamento de História da Universidade da Universidade de Évora e Investigador Integrado do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade. Doutorado em História da Arte, tem desenvolvido o seu trabalho de investigação nas áreas da História da Arte dos séculos XIX e XX, da Historiografia da Arte e da História e Teoria do Património. É membro da Cátedra UNESCO Fórum Universidade e Património, da Associação de Estudos Críticos do Património e da equipa editorial da revista MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares. Coordena o programa doutoral HERITAS – Estudos de Património, que associa a Universidade de Évora e a Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Raquel Ermida é licenciada em Ciências da Comunicação – vertente de Comunicação, Cultura e Artes pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e mestre em Artes Visuais – Estudos Críticos, Curatoriais e de Cybermedia pela

Haute École d'Arts et de Design de Genebra com o tema: *On Democracy Through Arts – The case of the Portuguese Democracy and Two Art Festivals*. Raquel Ermida é ainda, desde 2016, membro da plataforma internacional RPDP-A (Research Platform and Doctoral Practice in Arts) na qual investigadores, estudantes de doutoramento e de pós-doutoramento reúnem mensalmente na Suíça sob orientação das investigadoras Catherine Quéloz e Liliane Schneiter. Actualmente é estudante de doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações pela FCSH/NOVA e a sua investigação foca-se no estudo da micropolítica e dos processos de colectivização das práticas artísticas em Portugal.

Tiago Molarinho Antunes é doutorando em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), onde desenvolve o tema da investigação financiada pela FCT (SFRH/BD/112071/2015) - Proporção e Sistemas Métricos na Tradição Construtiva Portuguesa: Palácios de Lisboa (1640-1755), orientado pela Professora Paula André e pelo Professor Helder Carita. É Mestre em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico pela Universidade de Évora e Licenciado em Artes Decorativas no Ramo de Design de Interiores pela Escola Superior de Artes Decorativas (ESAD/FRESS).

Organização

