#1

Amândio Barros, Carla Ribeiro
Coordenadores

Estudos Culturais e do Património

politécnicodoporto ©2025



Edições POLITEMA

Estudos Culturais e do Património

Amândio Barros e Carla Ribeiro
(coordenadores)

©Amândio Barros e Carla Ribeiro
Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto
ORCID: 0000-0002-8143-3961 e 0000-0002-4068-3403
Estudos Culturais e do Património

ISBN: 978-989-9226-14-2

DOI: 10.26537/ed.p.porto.91

Editado por **Edições POLITEMA**, 2026 | **Centro de Cultura Politécnico do Porto**

Os conteúdos apresentados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.
© Edições POLITEMA | Autores – Esta obra encontra-se sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição Não Comercial 4.0

Comissão Científica

Albertino Gonçalves

Professor Associado aposentado da Universidade do Minho. É licenciado em Sociologia (1981) e mestre em Antropologia Social e Cultural (1982) pela Universidade Paris V, Sorbonne; doutorado (1994) e agregado (2005) em Sociologia pela Universidade do Minho, onde lecionou as disciplinas de Sociologia da Cultura, da Arte e dos Estilos de Vida e foi diretor do Departamento de Sociologia, do doutoramento em Sociologia, bem como dos mestrados em Sociologia e Comunicação, Arte e Cultura. Foi vice-presidente da Casa-Museu em Monção da Universidade do Minho, coordenou a criação do Espaço Memória em Melgaço e a avaliação do impacto social e cultural de Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura. Autor de vários livros na área do Património Cultural Imaterial. Orienta cientificamente o programa *Quem somos os que aqui estamos?*, do Município de Melgaço, do qual é cidadão de honra. Administra os blogues *Tendências do Imaginário* (https://tendimag.com/) e *Margens* (http://margens.blog).

Alice Semedo

Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, membro do Departamento de Ciências e Técnicas do Património e investigadora integrada e coordenadora do Grupo de Investigação "Educação e Desafios Societais" do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Leciona unidades curriculares em diferentes Ciclos de Estudos (Arqueologia, Ciência da Informação, História e Património, Museologia), tendo atuado como Diretora do Mestrado (2003-13) e do Doutoramento em Museologia (2013 e 2018). Após terminar uma licenciatura em Arqueologia na Universidade de Coimbra (Portugal) continuou os seus estudos na Universidade de Leicester (M.A. 1991 e Ph.D 2003) onde apresentou uma tese de doutoramento sobre os discursos dos profissionais de museus *(The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics)* com orientação de Susan Pearce. Participou em diferentes projetos de investigação, editou, publicou, organizou conferências e orientou mais de 3 dezenas de Dissertações de Mestrado e 10 Teses de Doutoramento e 4 projetos de Pós-Doutoramento financiados (FCT, FAPESP) sobre tópicos relacionados com os seus interesses, tais como as narrativas e os discursos museológicos, as identidades profissionais em museus, a criatividade nos museus e os espaços e práticas da mediação e educação, ou as missões de museus no mundo contemporâneo. Está atualmente envolvida no projeto de I&D EPITEC2 sobre *Educación patrimonial y temas controvertidos* e a Rede COST *Slow Memory: Transformative Practices for Times of Uneven and Accelerating Change*. Cocriadora da Revista Académica *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares* (http://revistamidas.hypotheses.org/). Ao longo dos anos tem também atuado como consultora de diversos programas museológicos.

Ana Carvalho

Doutorada em História e Filosofia da Ciência, com especialização em Museologia pela Universidade de Évora. É atualmente bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) em pós-doutoramento com o projeto *Repertórios Patrimoniais: da Etnografia ao Imaterial*. É licenciada na área da Conservação do Património e mestre em Museologia pela Universidade de Évora, com uma tese sobre Património Cultural Imaterial e Museus (2009). Participou no projeto internacional *MEDINS – Identity is Future: The Mediterranean Intangible Space* (2006–2008). É membro integrado do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da Universidade de Évora. Autora do blogue *No Mundo dos Museus* (Prémio APOM) e editora do boletim digital do ICOM Portugal. Colabora na revista *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares* na qualidade de coordenadora executiva.

Catarina Garcia

Doutorada em História-Variante Arqueologia com um estudo intitulado *Sistemas Portuários dos Impérios Marítimos Português e Britânico no Atlântico: Uma Abordagem Comparativa (Séculos XV-XVII)* pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em História Insular e Atlântica pela Universidade dos Açores, e Licenciada em História, variante Arqueologia. Investigadora do CHAM – Centro de Humanidades e Coordenadora do Grupo de Investigação Ambiente, Interações e Globalização. É investigadora contratada do projeto *4-Oceans Human History of Marine Life Extraction, Knowledge, Drivers and Consumption of Marine resources, c.100 BCE to c. 1880 CE*, pela FCSH; do projecto *CONCHA The construction of early modern global Cities and oceanic networks in the Atlantic: An approach via Ocean's Cultural Heritage* da Cátedra UNESCO Património Cultural dos Oceanos, atribuída à Universidade de Lisboa e projecto DRESS – *Designing Fashion from 16th-century Sources. An Archaeological Footwear Study*. Como formação e experiência profissional de base estão os estudos portuários da Época Moderna (séculos XV-XVIII) e a arqueologia náutica e subaquática com o recente envolvimento na história ambiental marinha com os projectos: *4 Oceans; H-WHALE: A chronology of change: an Heritage network of historical WHALing in Europe; MARINE LEXICON: Bilateral construction of a cross-European thesaurus about early modern marine mammals* e *OPP - Oceans Past Platform*.

Celina Bárbaro Pinto

Licenciada em Antropologia pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, mestre em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa e doutoranda em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Membro do Conselho Fiscal da APOM - Associação Portuguesa de Museologia, da direção SEDES – Trás-os-Montes – Associação para o Desenvolvimento Social e Económico e da direção da ACEC – Associação Círculo de Estudos do Centralismo. Desde o ano de 2013 que exerce funções de direção no Museu da Terra de Miranda, onde tem desenvolvido afincadamente vários trabalhos de pesquisa e investigação. Coordenou várias exposições e publicações e mais recentemente encabeçou alguns projetos de cooperação transfronteiriça - POCTEP. Foi responsável pelo desenvolvimento do inventário da Sé Catedral de Miranda do Douro e pela criação do seu núcleo expositivo - tesouros escondidos - incluindo o estudo do calendário flamengo de Peter Balten, bem como a iniciativa da

abertura ao público, das torres sineiras deste mesmo equipamento cultural, obra em curso. Neste momento coordena o projeto de remodelação e ampliação do Museu da Terra de Miranda e respetivo projeto museológico e museográfico. Atualmente projeta a criação de um novo espaço, que acolha a recente ampliação do espólio do Museu da Terra de Miranda e respetiva criação de reservas, serviço educativo e auditório. Recentemente a Associação Portuguesa de Museologia atribuiu-lhe o Prémio de Mérito Profissional na área da Museologia.

José Lopes Cordeiro

Natural do Porto, é licenciado e doutorado em História Contemporânea pela Universidade do Minho. É membro do Board e Representante Nacional do TICCIH - The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, organismo consultor da UNESCO/ICOMOS para o património industrial. É Presidente da APPI – Associação Portuguesa para o Património Industrial. É diretor da revista Arqueologia Industrial, a única revista portuguesa sobre esta temática, que se publica deste 1987. É membro dos conselhos de redação de várias revistas científicas na área do património e da arqueologia industrial (entre as quais, *Industrial Archaeology Review, Patrimoine de l'Industrie/Industrial Patrimony*). Foi o fundador e é atualmente o diretor científico do Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave, situado em Vila Nova de Famalicão. Foi fundador e diretor científico do Projeto do Museu da Indústria do Porto, com o qual se encontra atualmente a colaborar. Organizou inúmeras exposições sobre o património industrial (entre as quais a Exposição comemorativa dos 150 Anos da Associação Industrial Portuense, em 1999), assim como encontros e congressos sobre o mesmo tema. Tem inúmeros artigos e livros publicados nas áreas do Património e Arqueologia Industrial, assim como da História Económica e Política Contemporânea.

Rita Ribeiro

Professora Associada do Departamento de Sociologia, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Fez mestrado em Antropologia (2000) e doutoramento em Sociologia (2008). É investigadora integrada no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, onde coordena a linha de investigação em Cultura, Artes e Comunidades e dirige a *Revista Lusófona de Estudos Culturais/ Lusophone Journal of Cultural Studies*. Desenvolve investigação na área da Sociologia da Cultura e, particularmente, no domínio da cultura popular, património cultural, identidade cultural, políticas culturais, migrações e diversidade cultural. É cocoordenadora do Research Network Sociology of Culture, da European Sociological Association. Coordenou o projeto de investigação *Festivity – Festa, património cultural e sustentabilidade comunitária. Investigação e comunicação no caso da Bugiada e Mouriscada de Sobrado (2018-2022)*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e FEDER. Neste domínio dos estudos sobre Património Cultural Imaterial, foi investigadora responsável pelo estudo científico e elaboração do pedido de inventariação da Festa da Bugiada e Mouriscada de Sobrado no Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial.

Vitor Teixeira

Professor Associado na Universidade Fernando Pessoa. Licenciado em História (1991), mestre em História Medieval (1996) e doutorado (2004), pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Áreas de expertise e de atividade, desde 1993: História (Portugal, Universal, Expansão Portuguesa no Mundo, Relações Interculturais e Religiosas, Relações Portugal/ Indonésia, Islão e Cristianismo, fenómenos religiosos, religiões orientais), História da Arte e Património (Expansão Portuguesa, Arte Luso-Oriental, Iconografia, Tradições Artísticas), Livro Raro e Antigo (história, avaliação e taxação), Cultura, e Geopolítica/ Geoestratégia (enfoque na Ásia, com destaque para Extremo Oriente, Sudeste Asiático, Médio Oriente, Indo-Pacífico), e história e cultura do vinho, além de história da "economia humana". Nestas áreas, tem publicado em revistas científicas e de disseminação de conhecimento, livros e capítulos de livros. Além da carreira académica (docência, investigação, extensão universitária), desenvolve atividades de consultoria, divulgação e comunicação de ciência, participação em projetos científicos e de natureza social, design travel e programas culturais.

Xerardo Pereiro

Professor Associado com Agregação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) na área científica/disciplinar de Antropologia, Sociologia e Serviço Social; agregado em Antropologia pelo ISCTE, "doutor europeu" em Antropologia Sociocultural pela Universidade de Santiago de Compostela, e doutor "internacional" em Turismo pela Universidade de La Laguna, Canárias. Agregado em Turismo, Património e Território pela Universidade de Coimbra. Foi investigador visitante na Universidade Complutense de Madrid, na de Milão, no ISCTE, na Universidade de Edimburgo e na de Birmingham, entre outras. É investigador do CRIA (Centro em Rede de Investigação Antropológica - https://www.cria.org.pt/pt) e membro do Departamento de Economia, Sociologia e Gestão da UTAD. Foi coordenador da licenciatura em Antropologia Aplicada da UTAD e diretor do mestrado em Antropologia UTAD-ISCTE e diretor da licenciatura em Turismo da UTAD (2017-2021). Foi prémio Vicente Risco de Antropologia e Ciências Sociais 1994, prémio Irmandinhos de investigação social 1996, prémio FITUR 2007 de investigação turística em Ibero-América, finalista do prémio Ángel Carril 2010 de antropologia, e prémio Gabriel Escarrer - Sol-Meliá 2011 de estudos turísticos, entre outras distinções. Foi professor visitante nas universidades de Vigo, Santiago, Corunha, Salamanca, Nova de Lisboa, Pablo Olavide de Sevilha, Fernando Pessoa, Sevilha, Panamá, Equador e Costa Rica, entre outras. Pesquisa sobre antropologia do turismo, relações rural-urbanas, património cultural e turismo. Tem realizado trabalho de campo antropológico nas Astúrias, Galiza, Norte de Portugal e Panamá. É editor temático de revista *PASOS- Revista de Turismo e Património Cultural* (http://www.pasosonline.org/en/).

Índice

Prefácio (Amândio Barros e Carla Ribeiro) 11

I. O museu do jornal O Comércio do Porto – da coleção à dispersão (José Miguel Neves)....16

II. Dois autorretratos da coleção de pintura e desenho da Casa-Museu Abel Salazar (Susana Pacheco Barros)…….52

III. Museus. Espaços de comunidade, representação e democracia (António Manuel Torres da Ponte)…. 70

IV. Património industrial de matriz têxtil no Vale do Ave. A urgência de recolher e preservar as memórias (Pedro José Lopes da Silva) 90

V. Práticas e Saberes: o Património Cultural dos estaleiros navais portugueses (Liliana Oliveira) …….103

VI. Perspetivas e desafios da programação e produção cultural a propósito das cinco edições do 'GPS' (Rosário Barbosa e Pedro Silva).... 117

VII. A função do Direito na proteção do Património Cultural (Maria João Moreira).... 133

VIII. Nação e Património Cultural- dois conceitos, uma Defesa (Sérgio Veludo Moreira) 141

IX. O Património Cultural e a construção de identidade: que relação? (Ana Isabel Costa e Cristina Maia)…….165

X. Amadeo: apontamentos sobre viagens e cidades "do mais avançado pintor português" (Maria de Fátima Lambert)……184

XI. Barcos, História, Memória e Património(s): o Estaleiro da Cruz e o Padrão dos Descobrimentos (Carla Ribeiro e Amândio Barros).... 207

XII. A preservação do Património Documental enquanto base da investigação científica: dados para o Brasil do século XVII através dos processos inquisitoriais disponibilizados online pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Diogo Andrade Cardoso).... 226

Índice de Figuras

Figura 1 - O Comércio do Porto Ilustrado, 1893 19

Figura 2 - Capas de O Comércio do Porto Ilustrado, 1900 e Diário de Notícias Ilustrado, 1900 21

Figura 3 - Antigo gabinete de direção de O Comércio do Porto 22

Figura 4 - Antiga sala de redação de O Comércio do Porto 23

Figura 5 - Antiga sala de receção de O Comércio do Porto 23

Figura 6 - Impressor da Idade Média, carvão de José Veloso Salgado 24

Figura 7 - Bento Carqueja aos 70 anos [1930], Foto Medina, Porto 24

Figura 8 - Novas instalações. Salão do Museu 29

Figura 9 - Novas instalações. Galeria de Retratos 29

Figura 10- Novas instalações. Outro aspeto do Museu 29

Figura 11 - O Museu em 1954 30

Figura 12 - Documentos manuscritos em pergaminho 31

Figura 13 - Caricatura póstuma de Bento Carqueja por Manuel Monterroso, 1954 32

Figura 14 - Visita do Dr. Francisco Lucas Pires à exposição, 1982 33

Figura 15 - Visita do Dr. Francisco Lucas Pires à Biblioteca. 33

Figura 16- Ficha de inventário manual de Autorretrato de Abel Salazar datado de 1926 55

Figura 17 - Ficha de inventário do retrato de Henrique Pousão da autoria de Abel Salazar 56

Figura 18 - Autorretrato de Abel Salazar. Abel Salazar (1889-1946). 1926. Óleo sobre madeira. UP-CMAS-000.225 58

Figura 19 - Verso do quadro invertido 61

Figura 20 - Autorretrato de Abel Salazar. Abel Salazar (1889-1946). 1926. Óleo sobre tela. UP-CMAS-000172 62

Figura 21 - Retrato de Henrique Pousão. Abel Salazar (1889-1946). Não datado. Óleo sobre tela. UP-CMAS-000160 63

Figura 22- Capa do catálogo do a Grande Exposição dos Artistas Portugueses, de 1935 65

Figura 23 - Exposição Portreto de la Animo - Art brut e etc. 73

Figura 24 - Conversa sobre a instalação-vídeo Sine Terra, Museu Nacional Soares dos Reis, 2023 74

Figura 25 -Visita orientada e acessível, Museu Nacional Soares dos Reis, 2024 75

Figura 26 - Restauro de escultura, Museu Nacional Soares dos Reis, 2022 76

Figura 27- Busto de Luís de Camões, na exposição de longa duração do Museu Nacional Soares dos Reis, 2023 78

Figura 28 - Dia dos Vizinhos no Museu Nacional Soares dos Reis, 2023 79

Figura 29 - Exposição Depositorium 3 – Encontro Às Cegas, Comissariada pela Universidade do Porto, 2022 80

Figura 30 - Sessão Peça do Mês no Museu Nacional Soares dos Reis, 2024 81

Figura 31- Cartaz do projeto Afinidades, Museu Nacional Soares dos Reis, 2024 81

Figura 32 - Exposição Ciclo da Vida realizada no ICBAS, 2021/2022. Outros Lugares 82

Figura 33 - Exposição 42 Desenhos de António Carneiro para o Inferno de Dante, Casa dos Livros, no Porto, 2022. Outros Lugares 83

Figura 34- Pormenor da exposição Lugar Cativo, na Rua do Cativo, Porto, 2023. Outros Lugare 84

Figura 35 - Pormenor da exposição Arte e Saúde, Hospital de Santo António, Porto, 2022-2023 85

Figura 36 - Trabalhadores na secção de fiação da António da Costa Guimarães, F.&Cª. 95

Figura 37 - Operárias na fiação. Décadas de 1920/1930. Coleção de Fotografia da Muralha 96

Figura 38 - Campos Belos, Davide Ferreira 97

Figura 39 - A Menos de 50km de Casa, Pedro Bastos 98

Figura 40 - Distribuição total dos ofícios referentes à construção naval por espaço 114

Figura 41 – Distribuição dos oficiais de construção naval exercidos no Reino 114

Figura 42 - Imagem gráfica da 1.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular) 124

Figura 43 - Imagem gráfica da 2.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular) 125

Figura 44 - Imagem gráfica da 3.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular) 127

Figura 45- Imagem gráfica da 4.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular) 128

Figura 46 - Imagem gráfica da 5.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular) 129

Figura 47 - A sequência da investigação 169

Figura 48 - Divisão das atividades por diferentes momentos e recursos (sessão 1-4) /metodologias privilegiadas 172

Figura 49 - Cartaz do festejo do Carnaval de Ermesinde, com a informação da participação das escolas do concelho no desfile..... 173

Figura 50- Figura do João que os alunos tiveram a facilidade em reconhecer na leitura do cartaz.....174

Figura 51 - Atividades realizadas pelos alunos em torno do mapa e de uma notícia local..... 174

Figura 52 - Brinquedos tradicionais levados pelos alunos e usados para demonstração do valor e da sua importância enquanto património local..... 175

Figura 53 - Ideias e informações mencionadas pelos alunos e registadas no quadro sobre a lenda e a biografia…….176

Figura 54 - "Altar" construído pelos alunos, usando a rosa como um dos símbolos mais importantes da Festa das Rosas..... 176

Figura 55 - Categorização das respostas sobre o Enterro do João..... 177

Figura 56 - Categorização das respostas sobre o artesanato do Brinquedo Tradicional Português……..……..……178

Figura 57 - Categorização das respostas sobre a Festa das Rosas..... 179

Figura 58 - Categorização das respostas do professor titular por questões..... 180

Figura 59 – Itinerário..... 195

Figura 60 – Itinerário..... 197

Figura 61 – Itinerário..... 197

Figura 62 – Itinerário..... 198

Figura 63 – Itinerário..... 198

Figura 64 – Itinerário..... 199

Figura 65 – Itinerário..... 199

Figura 66 - Estaleiro da Cruz/Socrenaval, 2021 209

Figura 67 - Rio Douro – Porto e Vila Nova (o lugar do estaleiro ao fundo, à esquerda), década de 1920……..…210

Figura 68 - Estaleiro da Cruz/Socrenaval, 2021 211

Figura 69 - Rabão em construção..... 213

Figura 70 - Barco rabelo, final século XIX 214

Figura 71 - Barco recoveiro/rabão, final século XIX..... 215

Figura 72 - Kiluanji Kia Henda, A Descoberta, 2007 218

Figura 73 - Alfredo Cunha, Descolonização, 1975 221

Figura 74 - Monumento à Vitória, Bolzano, 2014 223

Figura 75 - Anos da instauração de processos inquisitoriais no Brasil no século XVII 230

Figura 76 - Cobertura cronológica dos processos inquisitoriais instaurados no século XVII no Brasil……..……233

Figura 77 - Distribuição, por décadas, das residências da população alvo de processos inquisitoriais instaurados nas capitanias e territórios do Brasil no século XVII 234

Figura 78 - Acusações dirigidas aos réus nos processos inquisitoriais produzidos no século XVII no Brasil……..……237

Figura 79 - Distribuição, por capitanias, das acusações dirigidas aos réus nos processos inquisitoriais produzidos no século XVII no Bras…….……...239

Prefácio

Amândio Barros e Carla Ribeiro

A preservação do património cultural é uma questão de vital importância que transcende fronteiras e épocas, refletindo não apenas a identidade de comunidades, mas também a complexidade das suas histórias. Neste contexto, o presente livro reúne uma série de contribuições que exploram as diversas problemáticas e perspetivas associadas ao património cultural, oferecendo um panorama abrangente sobre a sua relevância contemporânea.

Publicar um livro sobre património cultural faz todo o sentido nos dias que correm, especialmente considerando diferentes contextos académicos em que repetidamente se afirma que os resultados obtidos até agora na sua salvaguarda são insuficientes, por diferentes razões, seja por desinteresse e desinvestimento político, seja pela imposição de uma visão economicista, que o desvirtuam e descontextualizam. Um livro pode ser uma ferramenta poderosa para combater essas visões limitadas e um alerta para despertar consciências entre os responsáveis governativos, propondo uma reflexão mais profunda e abrangente sobre a importância do património cultural e as suas múltiplas dimensões.

Hoje em dia, a noção de património cultural é muito mais ampla do que aquela que tradicionalmente conhecíamos, a saber, a de um conjunto de objetos antigos ou locais históricos tidos consensualmente como valiosos porque refletiam identidades, nomeadamente a identidade nacional. Na realidade, seria mais adequado assumirmos uma noção de património cultural como um conjunto de bens culturais que representam uma visão do passado desde o presente, fruto de uma construção social (como o próprio passado) em que, em cada momento histórico, certos grupos, normalmente os dominantes, decidem o que legitimar como património cultural, o que valorizar e o que conservar (da mesma forma, o que ignorar ou esquecer).

Miguel Bandeira Jerónimo e Walter Rossa, na introdução ao livro *Patrimónios Contestados*, definem património cultural como "o resultado de um entendimento, de um pacto de reconhecimento coletivo de valores culturais próprios, identitários, obedecendo naturalmente a lógicas de poder específicas" (2021, p. 6). E avisam que "qualquer alteração significativa na perceção desses valores ou nas relações de poder que os consolidou, implica a renegociação daquele pacto" (Jerónimo & Rossa, 2021, p. 6).

Dacia Viejo Rose, professora na Universidade de Cambridge e especialista em património cultural, salienta o papel central que este assume nas políticas de memória e na construção das identidades coletivas. Rose destaca que o património cultural é palco de disputas, alvo de reinterpretações no sentido de legitimar necessidades e reivindicações do presente, num "processo de construção de sentido, multifacetado e em constante mudança" (2021, p. 4), que envolve luta e resistência. Isto porque a memória coletiva institucionalizada em memória nacional, servindo-se do património cultural como algo que a organiza, torna visível e valida, é, cada vez mais, revista, atualizada, negociada, repudiada e desafiada por novos atores sociais, que reivindicam visibilidade discursiva e presença nas narrativas do/sobre o passado.

O património cultural é rico e complexo e não deve ser visto apenas como um recurso económico a ser explorado para fins turísticos ou comerciais. Rico e complexo, porque carrega consigo o legado de gerações, as memórias coletivas, as tradições, e as identidades que moldam a sociedade. Desta forma, a gestão do património cultural, no seu sentido mais amplo, focando aspetos como a proteção, a valorização ou a própria fruição/consumo cultural, é crucial, porque através dela se determina o que se conserva, o que se assume como símbolo coletivo, o que se descarta, o que se destrói, o que se esquece. O que nos leva a levantar a questão da democratização patrimonial, em especial no acesso à fruição do património, que se foi fazendo

sentir ao longo da segunda metade do século XX, e que deu origem às chamadas indústrias culturais e a formas de turismo cultural, e à multiplicidade de agentes envolvidos nestes processos: a UNESCO, os Estados, a iniciativa privada, as "comunidades de prática", os agentes locais, os técnicos, os especialistas, os investigadores…

Ora, um livro que lhe seja dedicado pode servir, entre outras valências, para consciencializar os públicos e as diferentes entidades que nele têm interesse sobre a necessidade de o salvaguardar de maneira mais responsável e sustentável. Isso inclui não apenas os monumentos e locais históricos, mas também as tradições imateriais, os saberes ancestrais e as manifestações culturais que constituem a essência de uma comunidade e da sua identidade, histórica, cultural, social.

Nos dias de hoje, a reflexão sobre o património cultural é mais relevante do que nunca, dada a crescente globalização e a homogeneização cultural que ela traz consigo. Num mundo em constante mudança, o património cultural oferece um laço muito forte com o passado e uma compreensão das origens e trajetórias das sociedades. Publicar um livro sobre esse mesmo tema também serve para desmistificar a ideia de que o património é algo restrito, estático ou congelado no tempo. Pelo contrário, é perceber que ele é dinâmico e deve ser entendido como um processo contínuo de construção e reconstrução de identidades, e como um diálogo vivo entre passado e presente, entre estéticas e sensibilidades de tempos diferentes.

A existência de uma licenciatura em Gestão do Património Cultural na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, que tem vindo a formar gestores do património cultural há três décadas, manifesta, desde a primeira hora, a necessidade de formação especializada que consiga não só gerir e preservar o património, mas também promover uma visão crítica sobre o que ele representa. Formar profissionais que pensem o património como um bem cultural de primeira necessidade, para garantir a formação de uma massa crítica que o pense e repense, e que as políticas públicas de salvaguarda e valorização do património sejam mais eficazes, contam-se entre os seus objetivos centrais.

Portanto, um livro sobre património cultural, escrito por especialistas e docentes do ensino superior que com ele trabalham diariamente de diversas formas, pode ter um papel transformador, ao influenciar debates e decisões políticas, sensibilizar diferentes públicos e formar novas gerações para um olhar mais consciente e inclusivo sobre o assunto. Um livro com o qual se pretende incitar uma reflexão sobre o que queremos preservar e porquê, e como essa preservação pode ser feita de forma a beneficiar pessoas, a recuperar as suas histórias e a fortalecer as suas identidades e, porque não, ser objeto de criação de riqueza sustentável e consistente.

Hoje, o património cultural deve ser visto como um espelho da diversidade e da riqueza humana, e a sua salvaguarda deve ser uma responsabilidade coletiva, integrando tanto os poderes públicos quanto a sociedade civil. Assim, os textos que aqui se publicam pretendem explorar essas ideias, e contribuir para mudar a forma como vemos, valorizamos e protegemos o património cultural nos nossos tempos.

Neste livro, os interessados nestas questões encontrarão diversas abordagens e perspetivas sobre património cultural, desde análises teóricas e históricas até estudos de caso empíricos.

A obra inicia-se com a investigação de José Miguel Neves sobre a centenária história do jornal *O Comércio do Porto*, cuja trajetória está indissociavelmente ligada ao seu histórico diretor, Bento Carqueja. Este homem, impulsionador de um museu e de uma notável coleção de pintura e história do Porto, no edifício sede da Avenida dos Aliados, representa um belo exemplo de como a cultura e a memória coletiva podem ser preservadas e valorizadas. A narrativa da génese e instalação do museu, bem como a sua posterior dispersão, chama a atenção para a fragilidade do património cultural e a necessidade de um olhar atento sobre as circunstâncias em que tal ocorreu.

Seguindo esta linha, Susana Pacheco Barros analisa dois autorretratos de Abel Salazar, destacando a importância da Casa-Museu Abel Salazar, organismo tutelado pela Universidade do Porto, e responsável pela divulgação da vida e obra deste brilhante e multifacetado artista. Através da análise dos dois autorretratos e, em geral, da coleção de pintura e desenho do artista e cientista, o capítulo contribui para um melhor entendimento da cultura portuguesa das primeiras décadas do século XX.

António Ponte, por sua vez, discute as dinâmicas e abordagens dos museus e do património cultural, enfatizando a necessidade de uma atuação que responda às exigências sociais, educativas e culturais da atualidade. A sua reflexão sobre o Museu Nacional Soares dos Reis demonstra como a programação cultural pode ser um veículo de aproximação entre o património e as comunidades.

O património industrial, abordado por Pedro Silva, revela a identidade dos lugares, especialmente no Vale do Ave, onde a indústria têxtil deixou marcas indeléveis. A análise da gestão dos vestígios industriais e a urgência de preservar as memórias associadas a esses elementos são fundamentais para a construção de uma narrativa patrimonial coerente.

Noutra linha e num estudo de pendor histórico, Liliana Oliveira explora histórias e memórias dos estaleiros navais portugueses na Índia dos séculos XVI e XVII, destacando a transmissão de saberes técnicos entre mestres e aprendizes. O capítulo remete para a importância do conhecimento empírico na construção naval e, acima de tudo, na relevância que a transmissão de saberes teve na construção de identidades culturais das comunidades envolvidas, e em muitas comunidades vindouras, mostrando como esses saberes são essenciais para a continuidade das tradições e práticas culturais.

Rosário Barbosa e Pedro Silva propõem uma reflexão crítica sobre a programação e produção cultural, questionando a eficácia de algumas iniciativas culturais destinadas a promover e a valorizar o património. Através de um estudo de caso – *GPS_Stories* – os autores argumentam que, para que a programação cultural seja realmente impactante, deve haver uma integração mais profunda entre as instituições culturais e as comunidades locais, promovendo um diálogo que permita a co-criação de experiências significativas, onde as vozes e as histórias das comunidades sejam ouvidas e valorizadas.

Maria João Moreira aborda o papel do Património Cultural no contexto jurídico e a sua relação com o Estado. O texto explora como a tutela do património está associada à legislação moderna, destacando o papel do Estado em garantir a sua proteção através de normas jurídicas baseadas em conhecimentos técnicos e científicos. A autora levanta a questão de se saber se o Direito, na proteção do Património Cultural, deve ser visto apenas como um instrumento a serviço da ciência e da técnica, ou se necessita de uma abordagem mais integradora. Este capítulo sugere uma reflexão crítica sobre o Direito como instrumento indispensável no contexto da proteção patrimonial, levantando questões sobre o equilíbrio entre políticas culturais e a evolução científica e tecnológica.

No capítulo "Nação e Património Cultural: dois conceitos, uma Defesa", Sérgio Veludo Coelho explora a relação entre Património Cultural e Defesa Nacional, afirmando que a preservação do património é essencial para a identidade e coesão de uma nação. Através de exemplos históricos e contemporâneos, como a guerra na Ucrânia, procura demonstrar que o património é frequentemente alvo estratégico em conflitos. Defende uma abordagem multidisciplinar e colaborativa entre civis, militares e instituições culturais. A educação patrimonial surge como pilar fundamental da cidadania. O autor propõe integrar a proteção patrimonial nas políticas de segurança. A destruição do património é apresentada como uma ameaça à memória coletiva e à soberania nacional.

Ana Isabel Costa e Cristina Maia enveredam por uma análise do papel da Educação Patrimonial na construção da identidade cultural e na formação da consciência histórica, através da preservação da memória coletiva. O capítulo apresenta os resultados de uma investigação realizada com uma turma do 1.º Ciclo do

Ensino Básico (CEB), centrada no estudo de festividades locais e do artesanato do brinquedo tradicional português. Os resultados mostram que trabalhar o património cultural local tem um impacto significativo na formação do sentimento de pertença das crianças relativamente à sua comunidade, destacando a importância da educação na preservação e valorização do património.

Fátima Lambert 'viaja' pelo património 'na companhia' de Amadeo de Sousa-Cardoso, deixando-se seduzir pela cidade e por tudo o que ela proporcionou a uma geração de pintores e intelectuais nos primeiros e atribulados anos do século XX. Memória e identidade estética e cultural, pois, a partir da perspetiva de um dos pintores mais icónicos da arte portuguesa.

Carla Ribeiro e Amândio Barros discutem a preservação de dois patrimónios culturais importantes: o estaleiro da Cruz/Socrenaval em Vila Nova de Gaia e o Padrão dos Descobrimentos em Lisboa. O estaleiro é um exemplo de preservação da construção naval tradicional, enquanto o Padrão dos Descobrimentos é um símbolo histórico que enfrenta críticas sendo várias vezes associado ao passado colonial e o Estado Novo. Os autores defendem que é necessário reconhecer as complexidades destes patrimónios e não reduzir a sua importância cultural e histórica a visões unilaterais. Propõem uma reflexão crítica que valorize tanto o legado patrimonial quanto a identidade cultural, sem que a sua remoção ou desvalorização apague a memória coletiva ou a oportunidade de reflexão crítica sobre o passado ou os passados que estes monumentos/documentos evocam.

O último capítulo, da autoria de Diogo Andrade Cardoso, remete igualmente para questões historiográficas, mostrando como podemos registar movimentos populacionais através das fontes documentais da Inquisição. Porém, introduz a questão da digitalização do património cultural, um tema cada vez mais relevante na era da informação. A digitalização não apenas facilita o acesso a coleções e documentos, mas também oferece novas oportunidades para a preservação e interpretação do património e memórias.

De forma transversal a esta obra, encontram-se os desafios enfrentados na preservação do património num mundo em mudança. As pressões urbanísticas, as crises ambientais e as transformações sociais são fatores que exigem uma abordagem inovadora e colaborativa na gestão do património. A necessidade de políticas públicas eficazes e de um envolvimento ativo da sociedade civil assoma como elemento essencial para garantir que o património cultural continue a ser uma fonte de identidade e de memória coletiva.

Como coordenadores deste volume, acreditamos que cada contribuição oferece uma perspetiva válida para as complexidades e desafios desta área de estudos (e práticas), sendo que um dos fios condutores reside no entendimento da importância fundamental do património cultural para a compreensão e a construção do mundo que nos rodeia.\

Em última análise, este livro busca não apenas informar, mas também inspirar um diálogo contínuo sobre o valor e o significado do património cultural na nossa sociedade, em rápida transformação, mas que essa rapidez seja segura e, acima de tudo informada. Assim, convidam-se os leitores a considerar não apenas a importância do património cultural, mas também o papel que cada um pode desempenhar na sua proteção e valorização. Acreditamos, por isso, que se trata de um contributo válido para o debate sobre a preservação do património, oferecendo uma visão abrangente e multifacetada que, tal como foi já escrito, subliminarmente propõe que se assuma um compromisso coletivo na salvaguarda da memória histórica e cultural das comunidades.

Porto, janeiro de 2025

Referências Bibliográficas

Jerónimo, M. B. & e Rossa, W. (2021). O bem e o mal do(s) património(s). In M. B. Jerónimo & Rossa (Coords), *Patrimónios Contestados* (pp. 5-9). Público.

Rose, D. V. (2021). Património Cultural em conflito: da violência à reparação. In M. B. Jerónimo & Rossa (Coords), *Patrimónios Contestados* (pp. 10-25). Público.

I. O museu do jornal O Comércio do Porto – da coleção à dispersão

José Miguel Neves[1]

Resumo

A centenária história do jornal *O Comércio do Porto* (1854-2005) é, em grande parte, sinónimo maiúsculo do seu histórico diretor Bento Carqueja, impulsionador de um museu e de uma notável coleção de pintura e história do Porto no edifício sede da Avenida dos Aliados. Da sua génese e instalação, passando pela sua assumida privacidade e exclusividade, até à dispersão e desaparecimento com a morte do jornal, o Museu constitui uma experiência cultural praticamente desconhecida da cidade e dos portuenses, afigurando-se pertinente traçar as suas circunstâncias, restituindo-lhe uma validade significativa aos olhos de um colecionismo associado ao prestígio granjeado pelo seu promotor e pelo jornal que dirigiu.

Palavras-chave: *O Comércio do Porto*; imprensa; museu; gestão de coleções; história da arte

Abstract

The centenary history of the newspaper *O Comércio do Porto* (1854-2005) is, to a large extent, capitalized synonymous with its historic director Bento Carqueja, promoter of a museum and a notable collection of paintings and history of Porto in the headquarters building of the Avenida dos Aliados. From its genesis and installation, through its assumed privacy and exclusivity, to its dispersion and disappearance with the death of the newspaper, the Museum constitutes a cultural experience practically unknown to the city and the people of Porto, and it seems pertinent to trace its circumstances, restoring it. a significant validity in the eyes of a collector associated with the prestige gained by its promoter and the newspaper he directed.

Key-words: *O Comércio do Porto*; printing press; museum; collections; history of art

Introdução

A história de jornais centenários como a de O Comércio do Porto não será muito diferente de todos os outros – à documentação recolhida e produzida diariamente por jornalistas e fotógrafos, devidamente composta por tipógrafos ou gravadores e finalizada pelos impressores, juntou-se uma variedade de contínuas colaborações literárias e artísticas de importância decisiva para o êxito da publicação. O caso daquele que era o mais antigo jornal do continente português é paradigmático quanto à qualidade destas parcerias, traduzida em manuscritos, gravuras, óleos ou esculturas que se foram acumulando nas instalações

[1] Nasceu em Rio Tinto em 1966, onde atualmente reside. Licenciatura em Ciências Históricas, Universidade Portucalense, 1990; Mestrado em Museologia e Património, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998; Frequência de Doutoramento em História, Filosofia e Património da Ciência e Tecnologia na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Docente do curso de Gestão do Património Cultural da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto desde o ano letivo 1998/1999. Coordenador do Museu Nacional da Imprensa / Jornais e Artes Gráficas, Porto, desde abril de 1992. Ciencia ID 431B-8B65-6287.

do jornal, mas que, rapidamente, no caso das pinturas, receberem a imprescindível moldura de forma a constituir uma galeria permanente que confirmasse o prestígio e brilhantismo das alegorias, das paisagens ou retratos reproduzidos pelo jornal.

Bento Carqueja (1860-1935) cedo percebeu a importância desta coleção, mesmo que involuntária, projetando para as instalações do seu jornal da Avenida dos Aliados uma biblioteca e um museu, dois espaços gémeos e inseparáveis que foi engradecendo e protegendo à sua maneira. Das vicissitudes desta história, das suas distintas e desconhecidas particularidades, naquilo que se afigura como, mais uma, oportunidade perdida na consagração de um excelente e único museu de empresa, faremos de seguida a reconstituição (im)possível.

1. A fundação do jornal

O jornal *O Comércio do Porto* foi publicado continuamente na cidade do Porto entre 2 de junho de 1854 e 30 de julho de 2005, mais de cento e cinquenta anos de história imparável, mas também penosa. Começou como *O Commercio*, trissemanário que logo teve recomendação de leitura por parte da Associação Comercial do Porto como forma de apoiar o comércio, a indústria e a agricultura, bem necessitadas de suporte e eficiência, afastando-se, desta forma, do habitual e exclusivo noticiário político praticado pela maioria dos outros jornais. Foram seus fundadores Manuel de Sousa Carqueja (1821-1884) e Henrique Carlos de Miranda (1832-1902), que formaram para o efeito uma sociedade em nome coletivo de partes iguais. Sete meses depois do primeiro número, o sucesso da publicação acelerou a mudança para diário (janeiro de 1855) e, em 1856, foi alterado em definitivo o nome para *O Comércio do Porto*.

A impressão foi inicialmente realizada numa tipografia da Rua do Belomonte, rápida e tecnicamente insuficiente para o êxito pretendido, o que levou à reinstalação, por conta própria, na Rua de São Francisco, local onde hoje se situa a Rua Nova de Alfândega. Mas a existência de um prédio da família de Manuel Carqueja na Rua da Ferraria de Baixo permitiu nova mudança estratégica, para o que foram adquiridos dois outros edifícios contíguos (n.os 102 a 112 da atual Rua do Comércio do Porto) que multiplicaram o espaço necessário para oficinas e equipamentos (Carqueja, 1934, p. 15). O fulgor do jornal e a sua profissionalização em curso levou à chamada de Francisco de Sousa Carqueja (1840-1908), irmão de Manuel Carqueja, que em 1858 vai dirigir os serviços administrativos e comerciais da empresa, passando o seu nome a ser considerado como fundador da publicação. A família Carqueja ganhava, então, preponderância decisiva que se concretizaria, em 1883, numa outra sociedade comercial denominada Manuel de Souza Carqueja & Irmão por cedência dos direitos por parte de Henrique de Miranda. A morte de Manuel Carqueja, no ano seguinte, haveria de legar três partes da propriedade do jornal ao seu irmão Francisco e uma quarta parte ao seu sobrinho Bento de Sousa Carqueja Júnior (Carqueja, 1934, p. 28).

Por esta altura, já o formato do jornal tinha aumentado de tamanho, de número de páginas e qualidade com a aquisição, em 1859, de uma máquina de impressão denominada *Indispensável* e de uma máquina a vapor construída pela Fundição do Bicalho, uma das principais metalúrgicas da cidade, logo no ano seguinte, equipamento que Bento Carqueja faz notar, em 1934, "como ainda hoje carinhosamente guardada" (Carqueja, 1934, p. 28). O avanço técnico denotava uma ambição de progresso sustentada e, três anos depois, novo melhoramento foi instalado nas oficinas da Rua da Ferraria de Baixo – uma máquina francesa de reação *Marinoni*, ou seja, equipamento que imprimia as páginas dos dois lados, o que, juntando ao raro serviço telegráfico então contratado, multiplicou a capacidade de atualização informativa dos leitores e o consequente número de vendas. A cidade e o país ganhavam uma referência noticiosa que Ramalho Ortigão, citado pelo próprio Bento Carqueja, descreveu assim em *As Farpas:*

> Foi a êste momento que, na Ferraria de Baixo, veio à luz o primeiro jornal sério da cidade, o grave, o conspícuo, o sacerdotal Comércio do Porto. Êste periódico representava o advento de uma nova era para o jornalismo portuense, O Comércio do Porto tinha à sua frente uma das firmas mais respeitáveis da praça. Tinha fundos, tinha crédito, tinha giro comercial, pagava aos seus credores (Carqueja, 1934, p. 16).

2. O Comércio do Porto Ilustrado

O progresso tecnológico verificado na segunda metade do século XIX teria nas artes gráficas um particular impacto. A fotografia ganhava diversas formas de reprodução em papel, permitindo o nascimento de periódicos semanais ou mensais ricamente ilustrados e coloridos que cumpriam um desígnio fulcral – a correspondência entre o texto que relata e a imagem, o *cliché*, que fala (Ledré, 1958, p. 272).

Exemplo desta mudança era o *Le Figaro Illustré*, um suplemento anual do jornal parisiense *Le Figaro* publicado entre 1883 e 1889, sempre perto do Natal, mas depois, a partir de janeiro de 1890, de periodicidade mensal até 1911. Agregava uma série de colaborações literárias sob a forma de peças de teatro, contos ou poemas, mas também pautas musicais ou banda desenhada e humorística, tudo devidamente ilustrado a uma ou várias cores ou acompanhadas por fotografias a preto e branco. A envolver estes destaques concentrava-se uma série de fortes anunciantes e financiadores.

A estética gráfica era atrativa, eloquente e moderna, aplicando novas tendências como a *art noveau* e a *belle époque*, aproveitando a gramagem do papel *couché* para impressionar pelo peso e pela qualidade de um volume cosido à linha ou agrafado a arame, preparado para ser folheado numa qualquer poltrona caseira, admirando a beleza das gravuras, dos desenhos humorísticos de Caran D'Ache (1858-1909) ou vibrando com histórias fantásticas de Júlio Verne (1828-1905). Sem dúvida, uma publicação para guardar e colecionar, ainda hoje bastante valiosa e já de custo elevado à época (3 francos franceses).

A oferta jornalística em França alcançava a sua idade de ouro, período situado entre 1871 e 1914, onde o consumo de imprensa atingiu os duzentos e quarenta exemplares por mil habitantes (Paz Rebollo, 1994, p. 181). Assumido como um negócio e livre de censura, o jornalismo espraiava-se nos géneros e nas formas de impressão e apresentação, alcançando reconhecimento e prestígio internacionais de que *Le Figaro Illustré* se constituía como um baluarte da chamada imprensa de elite, dirigida a um público literato e académico e com notória influência social e política.

Em 1892, foi esta a publicação gaulesa escolhida pela direção do jornal *O Comércio do Porto* para ser distribuída como oferta aos leitores, para o que se imprimiu na sua capa a indicação: *Brinde O Commercio do Porto*.[2]

Um ano depois, e de nítida inspiração no êxito do suplemento francês, foi organizado e distribuído um primeiro número especial de *O Comércio do Porto Ilustrado* executado nas oficinas lisboetas da Companhia Nacional Editora (Fig. 1), seguido, em 1894, de uma outra impressão especial comemorativa do centenário do Infante D. Henrique. Rapidamente, contudo, a capacidade tecnológica seria instalada nas oficinas da Rua da Ferraria de Baixo, surgindo de forma natural e autónoma o primeiro número totalmente aí produzido – O Comércio do Porto Ilustrado do Natal de 1895.

[2] Diz respeito ao n.º 21 de 1 de dezembro de 1891 com desenho de capa da autoria do pintor francês Jean Béraud (1849-1935) representando uma dançarina de palco.



Figura 1 - O Comércio do Porto Ilustrado, 1893

(Fonte: *O Comércio do Porto Ilustrado, 1893*)

O jornal ilustrado teve bastante sucesso, mantendo-se como publicação anual até ao dealbar da Segunda Guerra Mundial, sendo suspensa a sua publicação em 1941. Tratava-se de um número artístico em papel polido de grande formato (32,5x43 cm) e de miolo totalmente colorido que reunia, a cada Natal e antes da chegada de cada ano – muitas das capas são, por isso, imagens ou desenhos de bebés – um assinalável conjunto de colaborações literárias, de pintura, desenho, música, fotografia, caricatura ou escultura. Foram também publicados alguns números especiais de Carnaval e de Páscoa. A forma de distribuição envolvia a sua venda avulsa em lojas selecionadas da cidade ao preço de 1$000 reis, estando previsto um desconto para assinantes do jornal (800 reis) e o seu envio por correio, o que implicava um acréscimo de 100 reis ao preço tabelado. Folheando vários exemplares dos primeiros anos de publicação, não se vislumbram outras informações ou uma qualquer ficha técnica a não ser a confirmação, na maioria das páginas, da origem da impressão – *Oficinas do Comércio do Porto*. Contudo, e tendo como exemplo o número de 1912, surge na capa a referência *Proprietário, director e editor – B. S. Carqueja* a que se acrescenta a morada do jornal, contemplando o seu interior uma numeração (no caso, o número 28) e um índice de autores, títulos e artistas. A numeração das páginas mantem-se inexistente (*O Comércio do Porto Ilustrado*, 1912).

Para a sua sustentabilidade era notória uma estratégia comercial que convocava publicidade das principais fábricas conserveiras, fiações, fundições, bancos, seguradoras ou casas comerciais da cidade em anúncios a uma ou duas cores, alguns deles de página inteira. Eram eles que envolviam, nas primeiras e últimas páginas, os destaques artísticos, provando o prestígio que o jornal já detinha neste período, sendo os ditos anúncios cuidadosamente torneados por vinhetas ou ornatos tipográficos de excelente recorte só ao alcance qualitativo de uma grande tipografia como a de *O Comércio do Porto*.

O próprio jornal fazia a sua promoção comercial, como é o caso do exemplar saído em 1900 que, na sua contracapa, apresenta um anúncio que abrange toda a mancha do espaço e onde se nomeiam, entre outros, os seus fundadores e administradores ou as cidades com correspondentes, fazendo questão de vincar a capacidade tecnológica instalada:

Typographia e Officina de Gravura do Commercio do Porto.

Nesta officinas executam-se com nitidez e brevidade

Trabalhos em chromotipya, zincotypia, autotypia e photozingraphya

pelos processos mais modernos no estrangeiro.

Reproduzem-se, por processos typographicos, em todas as suas

Cores, quadros a óleo, aguarelas,

desenhos a crayon, etc. (*O Comércio do Porto Ilustrado,* 1899).

Um outro e semelhante anúncio de página inteira na contracapa da edição de 1905 acrescentava:

Oficinas do Comércio do Porto

Premiadas com duas medalhas da Exposição Universal de Paris de 1900

e com medalhas de ouro e prata na Exposição de S. Louis de Missouri.

Única oficina de Portugal premiada em chromotypogravura (…)

Pratica o célebre processo de TRES CORES

A tabella de preços é inferior à de qualquer outra oficina de Portugal.

(*O Comércio do Porto Ilustrado*, 1905).

A oficina estava, assim, dotada de uma diversidade de recursos que se complementavam e permitiam atingir, de forma imbatível na cidade, uma qualidade de cor ainda hoje admirável. À cromotipia, sinónimo de cromotipogravura ou cromotipografia, juntava-se a capacidade de reprodução de gravuras e fotografias em relevo de zinco (zincotipia e fotozincogravura) para impressão dita tipográfica, ou seja, por métodos de pressão mecânica, utilizando formas de relevo (por exemplo, *clichés)* e caracteres tipográficos em chumbo (Faria & Pericão, 2008, p. 647). A autotipia, por seu turno, permitia obter gradações a uma só cor bem notórias em muitas das aguarelas reproduzidas nas páginas da publicação.

Esta capacidade técnica disponível beneficiou ainda, em 1901, de nova mudança do principal equipamento de impressão com a aquisição de uma *Alauzet*, outra máquina de origem francesa, mas dotada de um sistema que permitia ampliar o tamanho do jornal e o número de páginas noticiosas. Demonstrando o crescimento do periódico, nas décadas seguintes, outras modernizações são implementadas. Ao trabalho de composição manual dos tipógrafos foi necessário acrescentar *Linotypes*, máquinas de compor elétricas, de forma a fazer sair, diariamente, um jornal, por estas alturas, com seis, oito ou mais páginas. Em 1913 foi adquirida uma outra máquina de impressão em papel de bobina *Eureka* da fábrica Schenellpresse-fabrik de Heidelberg (Alemanha) e, em 1921, uma avançada rotativa alemã *Koenig & Bauer* que, pelas suas dobradeiras e coladeiras, acelerava os acabamentos do jornal e multiplicava as tiragens (Carqueja, 1934, p. 20). Conseguia, numa única passagem, imprimir a três cores.

O jornal estava, pois, bem apetrechado para a produção de publicações impressas de qualidade, ganhando tempo à concorrência e tentando penetrar em leitores de outras cidades como Lisboa, chegando até a ser promovida a sua publicação no Brasil. A edição de vários números de *O Comércio do Porto Ilustrado* com o nome de *Diário de Notícias Ilustrado* é o exemplo dessa ambição, onde só o título do jornal foi modificado, mantendo-se idêntico o seu interior artístico e literário, mas com a alteração de muitos dos anunciantes, a maioria de empresas e casas comerciais com sede na capital (Fig. 2). A origem portuense da cromotipia, essa, continuava bem impressa logo na capa, em corpo reduzido e, da mesma forma, em todas as que reproduziam a cores as pinturas, as gravuras ou os desenhos dos artistas selecionados.



Figura 2 - Capas de O Comércio do Porto Ilustrado, 1900 e Diário de Notícias Ilustrado, 1900

(Fonte: *O Comércio do Porto Ilustrado*, 1900; *Diário de Notícias Ilustrado*,1900)

Em alguns anos, aos leitores privilegiados foram oferecidas reproduções de quadros da crescente coleção do jornal prontas a ser emolduradas ("quadro separado"), de que são exemplo as edições de 1912, com a oferta da gravura *Que Frio!...* de José Malhoa (1855-1933), e de 1921 que tinha no seu interior, em papel verde-escuro devidamente limitado a dourado, a gravura *Quem Quer Flores?* do pintor Carlos Reis (1863-1942).

3. A génese de uma coleção

Com o aparecimento do projeto editorial *O Comércio do Porto Ilustrado* em 1895, ao diário portuense ficará associada uma ligação especial à literatura e à pintura, passando a manter laços profissionais e, em muitos casos, de amizade, com vários escritores e artistas de final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A participação destes últimos nesta edição através da cedência, em bruto, das suas obras destinava-se a obter uma matriz que permitisse, pelos meios então instalados na oficina de gravura do jornal, a sua impressão a cores. Não são conhecidos muitos pormenores quanto ao protocolo entre o jornal e o artista para que a colaboração se concretizasse. Responderia o artista a um convite/encomenda do jornal? A dita cedência implicava algum pagamento? Ficaria o jornal na posse das pinturas, aguarelas e outros originais? Em que condições?

É conhecida uma carta da direção do jornal datada de 17 de fevereiro de 1934 a convidar à participação, a pedido de Bento Carqueja, do caricaturista e ilustrador António Cruz Caldas (1898-1975), nos seguintes termos: "Incumbe-me o senhor Bento Carqueja de vir a convidar V. Exa. a fazer parte dos colaboradores do "Comercio do Porto" Illustrado, deste anno, em preparação. Deverá executar duas páginas de caricaturas, e muito estimará o senhor Carqueja a remessa breve desse trabalho, com a indicação da respectiva remuneração".[3]

Apesar de o documento se referir a uma fase já adiantada da publicação, ele atesta a supervisão e eleição do próprio Bento Carqueja quanto aos artistas e modos da sua participação, uma prática que, talvez, fosse já

[3] *Convite da direção de «O Comércio do Porto» para que António Cruz Caldas faça parte dos colaboradores do jornal* (17 fevereiro 1934). Disponível em https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/444377/?q=com%C3%A9rcio+do+porto+ilustrado.

antiga e comum. Efetivamente, Cruz Caldas teria "duas páginas de caricaturas" coloridas publicadas nessa edição de 1934 com os títulos de *Dia de Finados* e *Caçador Super-Moderno (O Comércio do Porto Ilustrado*, 1934), não havendo, contudo, em futuros inventários da empresa *O Comércio do Porto* obras referenciadas da sua autoria, apesar de estarem localizados inúmeros desenhos seus para edições do jornal nos anos 60 e 70 do século XX.[4]

Certo é que, por três fotografias reproduzidas no livro essencial que Bento Carqueja escreveu aquando da comemoração dos 80 anos do diário (Carqueja, 1934), podemos perceber que muitas das obras, depois de emolduradas, eram penduradas e dispostas em algumas das salas das instalações da Rua da Ferraria de Baixo. É o caso da imagem do chamado *Antigo gabinete de direcção* (Carqueja, 1934, p. 28) onde se contam, pelo menos, vinte quadros que preenchem a totalidade das paredes (Fig. 3) a que se junta um busto em mármore disposto em plinto que sabemos representar Manuel Carqueja, fundador do jornal, executado pelo jovem escultor gaiense António Alves de Sousa (1884-1922).



Figura 3 - Antigo gabinete de direção de O Comércio do Porto

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 28)

Numa outra imagem da *Antiga sala de redacção* (Carqueja, 1934, p. 36), somam-se mais uma vintena de molduras e a presença de dois bustos que, julgamos, representariam os outros dois fundadores do jornal (Fig. 4).

[4] Cruz Caldas desenhou várias caricaturas (cinco) de Bento Carqueja, que acompanham uma entrevista ao diretor de *O Comércio do Porto*, publicadas na capa e páginas centrais do semanário humorístico portuense *Maria Rita* de 26 de agosto de 1933. Talvez o agrado com que Bento Carqueja testemunhou essas caricaturas e o término do periódico a 9 de dezembro de 1933 com a morte de Campos Monteiro, pai do principal diretor literário José Artimanha, pseudónimo de Heitor de Campos Monteiro (1899-1961), também caricaturado nas mesmas páginas ao lado de Bento Carqueja, tenham motivado, dois meses depois, o convite ao caricaturista.

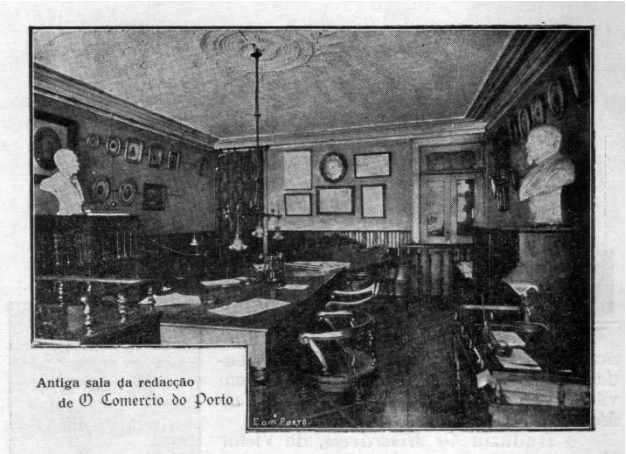


Figura 4 - Antiga sala de redação de O Comércio do Porto

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 36)

Mais elucidativa é, contudo, a fotografia da *Antiga sala de recepção* (Carqueja, 1934, p. 44) decorada com duas fileiras de outras obras e onde se destaca, pela sua dimensão, uma moldura que serve de fundo aos sofás (Fig. 5.). A ampliação da fotografia permite concluir tratar-se de uma imagem que reproduz uma cena de tipografia da autoria de José Veloso Salgado (1864-1945) e que recebeu o título de *Impressor da Idade Média* (Carqueja, 1934, p. 98) e, posteriormente, *Gutemberg* (Fig. 6). Era um enorme carvão em cartão (187x265 cm) desenhado especialmente para as bodas de ouro do jornal (1904) e que seria transformado, no mesmo ano, num painel de azulejos azuis e brancos da mesma dimensão, uma pintura azulejar da autoria de Miguel Costa (1859-1914) executada em Coimbra[5].

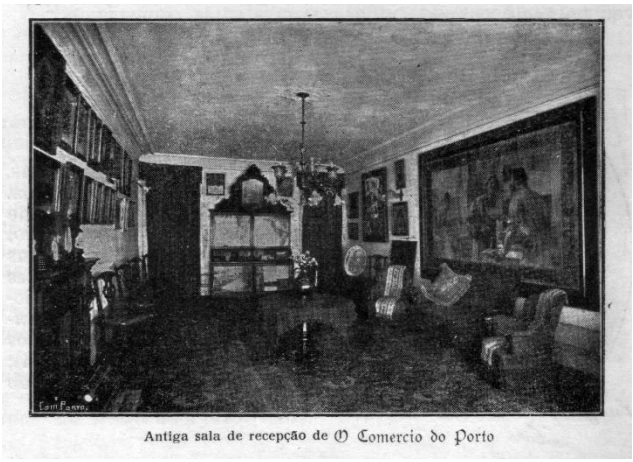


Figura 5 - Antiga sala de receção de O Comércio do Porto

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 44)

[5] É desconhecida a localização ou exposição deste painel nas instalações da Rua da Ferraria de Baixo, mas ele viria a ser montado no Salão Nobre ou Salão de Festas da nova sede de *O Comércio do Porto* inaugurada em 1929 na Avenida dos Aliados. Na altura da venda do edifício, foi em novembro de 1990 retirado pelos serviços de património da Câmara Municipal do Porto, já quando se procedia à demolição do interior para adaptação aos serviços do banco BANIF, entidade que ficou seu proprietário. Por acordo com o banco, o depósito nos serviços da CMP foi alterado para doação à AMI – Associação Museu da Imprensa, tendo o painel sido montado na sala de exposição permanente do Museu Nacional da Imprensa, Freixo, Porto, em março de 1997, local onde ainda se encontra.



Figura 6 - Impressor da Idade Média, carvão de José Veloso Salgado

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 98)

O quadro foi elogiado de forma vigorosa por Bento Carqueja em artigo publicado no ano seguinte (Carqueja, 1905, p. 723) e não se estranha, por isso, ter sido o escolhido para ocupar o lugar central da referida sala de receção ou de visitas. Ele é o perfeito exemplo da relação de proximidade entre artistas e chefias do jornal, o que neste caso se personificaria no próprio Bento Carqueja.

Aquando da entrada de Bento de Sousa Carqueja Júnior (Fig. 7) para o jornal como revisor em 1880, já vários anos tinham decorrido sobre a sua vinda para a cidade do Porto onde concluiu o ensino secundário. A sua notória afeição pelo jornalismo rapidamente o envolveu na edição do jornal de que passou a ser coproprietário em 1884, como anotado anteriormente, pela morte de seu tio Manuel Carqueja.



Figura 7 - Bento Carqueja aos 70 anos [1930], Foto Medina, Porto

(Fonte: Coleção Museu Nacional da Imprensa, Porto, imagem cedida pela instituição)

Entretanto, com a conclusão de curso de Ciências Físico-Naturais em 1882, foi nomeado professor na então Escola Normal do Porto e na Academia Politécnica do Porto, lecionando cadeiras de Agricultura e Ciências Naturais; um percurso académico reconhecido que, mais tarde, em 1911, lhe permitiu transitar para a Faculdade de Ciências da jovem Universidade do Porto, transferindo-se em 1915 para a chamada Faculdade Técnica da mesma Universidade, de que resultaria a atual Faculdade de Engenharia. Aí assumiu cadeiras de Economia Política ou Legislação de Obras Públicas.

Em todo este percurso, a atividade paralela como jornalista afigurou-se de alargado êxito profissional e onde rejeitava os títulos académicos obtidos, passando a diretor de *O Comércio do Porto* em 1908, cargo que manteve durante vinte e sete anos. A reputação do diário foi sempre um dos seus faróis, inovando na contratação de correspondentes no estrangeiro e de colaboradores literários e artísticos de renome nacional com quem se relacionava de forma próxima, promovendo, através do jornal, inúmeras iniciativas beneméritas de cariz social ligadas a bairros operários, escolas ou creches.

No jornal, *a querida jóia de família*, como gostava de lhe chamar, conseguiu envolver uma diversidade de colaboradores e amigos, não sendo de estranhar que essa influência fosse demonstrada e confirmada nas paredes de algumas das salas principais do edifício como uma verdadeira coleção de prestígio e de orgulho.

Mas a reunião de peças artísticas teria tido outras modalidades. Uma delas seria a promoção de exposições no Salão do Comércio do Porto, iniciativas que depois de finalizadas, resultariam na oferta por parte do artista de uma obra original ao jornal como forma de agradecimento, prática ainda hoje corrente em variadas instituições culturais, nomeadamente, municipais. O espaço utilizado para o efeito seria, talvez, a sala de receção (ver Fig. 5) ou outro das instalações da Rua da Ferraria de Baixo que não interferisse com a azáfama diária de preparação do jornal.

Será este o caso dos jovens pintores Joaquim Lopes (1886-1956) e José Maria Soares Lopes (1888-1921) que, em novembro de 1914, aí promoveram uma mostra de paisagens do Gerês como resultado de uma bolsa artística que ambos receberam por parte da Academia Portuense de Belas Artes como finalistas mais distintos. O género de pensão foi administrado por uma única vez por Bento Carqueja, no que parece ter sido uma ideia do seu amigo José Veloso Salgado – levar ao Gerês missões estéticas de estudo artístico (Santos, 2012, p. 62).

De facto, existe numa lista de *Inventário de Quadros e Obras de Arte* da Fundação Bento Carqueja de 1983 uma obra de Joaquim Lopes com o título *As Boas Novas da Corte* (carvão) mas não será possível concluir que foi esta a oferta então acertada. Quanto a Soares Lopes, o seu nome não consta da lista referido. Adiante, haveremos de analisar em detalhe o inédito inventário.

4. Um museu nas novas instalações

A propriedade do jornal ficou nas mãos de Bento Carqueja a partir de 1920. Com a morte de D. Elisa de Carqueja nesse ano e da partilha amigável com a sua filha D. Maria Paulina de Sousa Carqueja, a quarta parte, que já era por herança de Bento Carqueja aquando da morte do seu tio Francisco de Sousa Carqueja (Carqueja, 1934, p. 28), foi transformada na totalidade da posse, o que se manteria até ao seu falecimento em 1935. A construção de uma nova sede para a instalação de todos os serviços do jornal é, pois, o próximo projeto e ele não demorou a concretizar-se.

A abertura das chamada Avenida das Nações Aliadas no centro da cidade, iniciada em 1916, aportaria um novo polo giratório da atividade empresarial e comercial à volta da Praça da Liberdade, sendo para aí que Carqueja pretendia mudar o seu jornal. Em 1927 foi adquirido um terreno existente entre a Avenida e a Rua do Almada e, rapidamente, se confiou, ainda nesse ano, o projeto a Baltazar de Castro (1891-1967) e Rogério de Azevedo (1898-1983). A primeira pedra viria a ser assente pelo próprio Bento Carqueja logo em 3 de maio de 1928, tendo o edifício sido inaugurado em 1929.

Sendo a intenção principal dotar a sede das condições técnicas para a edição, composição e impressão do jornal, são significativos os acrescentos funcionais que Carqueja propõe para os respetivos pisos. Eles são claros e bem definidos desta forma:

1º Pavimento (subterrâneo) – Oficinas de impressão do jornal, armazém de papel.

2º Pavimento (rés-do-chão) Átrio, Administração. Direcção das Oficinas, Escritórios das mesmas, Sala de Expedição e de corte de tiras, Gabinete telefónico (PBX) e escritório da Fábrica de Papel do Caima.

3º Pavimento – Direcção, Redacção, Contabilidade, Sala de recepção, Salão de Festas, Oficina de impressão de obras.

4º Pavimento – Tipografia do jornal, Oficina de obras.

5º Pavimento – Biblioteca, Museu.

6º Pavimento – Arquivo, oficina de gravura e de montagem de clichés.

7º Pavimento – Galeria fotográfica e habitação do ajudante do administrador.

Torreão. (Carqueja, 1934, pp. 29-30)

A biblioteca e o museu serviriam, nas palavras do próprio, como locais "em que se reuniriam milhares de volumes e numerosos quadros, bem como outros objectos interessantes, na maior parte ligados com a história do jornal e da cidade do Porto" (Carqueja, 1934, p. 29).

O pavimento escolhido, o quarto a partir do átrio, era, como todos os outros, servido por uma escadaria central e instalava o museu e a biblioteca num dos pisos mais cimeiros e, por isso, mais retirado da azáfama diária implicada na saída do jornal. É notória uma intenção de proporcionar um local exclusivo para a conservação do valioso património documental e artístico. No caso do museu, seria ainda uma forma da coleção dita de pintura ganhar uma apresentação permanente de que o seu proprietário tanto se orgulhava, concentrando num único espaço o que nas antigas instalações se encontrava espalhado. Na sua proximidade, dois pisos acima, a referência a uma Galeria Fotográfica, pensamos não ter sido concretizada já que não são conhecidas imagens ou outras fontes, como plantas, onde a ela se faça alusão. Certa, no entanto, a colaboração que *O Comércio do Porto* recebeu de fotógrafos prestigiados como Alberto Ferreira (1891-1985), Carlos Relvas (1838-1894), António Mendia (1880-1933) ou Maria da Conceição Lemos Magalhães (1863-1949), esposa de Antero de Quental (1842-1891).[6]

No estudo de Ana Alves Costa sobre o arquiteto Rogério de Azevedo foram reproduzidos dois desenhos das plantas prévias dos quatro pisos principais, documentos existentes no Arquivo Histórico do Porto/Casa do Infante (Costa, 2021, p.168). São visíveis indicações quanto à localização dos serviços no rés-do-chão (por exemplo, *Administração* ou *Vestíbulo*) e no 1.º andar (*Redacção* ou *Salão Nobre*) mas semelhantes anotações são inexistentes nos pisos 2, 3 e 4, resumidas simplesmente à indicação *serviços do jornal*.

Atendendo à urgência imposta por Bento Carqueja à jovem equipa de arquitetura para a apresentação de um projeto, conta Jaime Ferreira (1910-1994), repórter do jornal ao longo de cinquenta anos, que o ultimato ("ou aceita ou faço a encomenda a outro, e quero o projecto para submeter depois de amanhã à aprovação da Câmara") levou Rogério de Azevedo a pedir ajuda de três desenhadores e, em menos de quarenta oito horas contínuas, concebeu o projeto e a respetiva memória descritiva, sofrendo, depois, um esgotamento e uma doença de cama durante um mês (Ferreira, 1983, p.17). Será, por isso, compreensível a falta de referências quanto à localização da totalidade dos serviços a contemplar na construção do edifício. É certo que Bento Carqueja forneceu "aos arquitectos esquemas desenhados que, embora muito elementares e claramente produzidos por alguém que não dominava nem o «desenho» nem algumas questões fundamentais do projecto (escala, proporção, dimensões, espessuras, iluminação…), demonstram uma ideia

[6] Na lista de colaboradores fotográficos compilada por Bento Carqueja em 1934 são ainda nomeados António José Montez, A. Roboredo, Ferreira Alves, Francisco de Lima, Joaquim Basto, Joaquim Ferreira, José Coelho da Cunha e Linhares de Almeida. (Carqueja, 1934, p. 165).

clara sobre aquilo que se pretendia ao propor uma distribuição programática do edifício em planta." (Costa, 2021, p. 160). Esses esquissos, consultados por Ana Alves Costa no Centro de Documentação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, confirmam que muitas das intenções iniciais de Bento Carqueja foram sofrendo, ao longo da definição do projeto, sugestões de alteração e de que é exemplo a Biblioteca, inicialmente prevista para o 1.º piso (3.º pavimento) ao lado do espaço para a Direção mas que, como confirma Bento Carqueja em 1934, viria a ocupar o 4.º piso conjuntamente com o Museu (Costa, 2021, p.160). A maior proximidade da entrada do jornal, talvez tivesse a intenção inicial de proporcionar uma maior facilidade no acesso exterior e de público, o que não viria nunca a acontecer.

A localização do Museu era, pois, contígua à da Biblioteca. Pelas informações recolhidas junto de ex-funcionários do jornal, nesse piso seria a Biblioteca a ocupar o espaço virado para a Avenida dos Aliados, enquanto o Museu ocuparia o espaço virado para a Rua Elísio de Melo, em frente ao Café Guarany, ainda hoje existente. Na transição destas divisões, existiria a exposição de um prelo de provas em ferro *Albion Press* da fábrica inglesa Hopkinson & Cope datado de 1857, utilizado nos primeiros tempos do jornal. A máquina manual haveria de ser doada ao CFJ – Centro de Formação de Jornalistas em 1984, passando a estar exposta, em vitrina, no primeiro piso da sua sede na Rua das Águas Férreas no Porto. Posteriormente, e em regime de depósito, esta peça histórica passou a fazer parte da coleção inicial do Museu Nacional da Imprensa, servindo, desde 1997, como equipamento funcional e experimental para todos os visitantes da sala de exposição permanente denominada *Memórias Vivas da Imprensa*.

Nas palavras de Bento Carqueja, da Biblioteca faria parte "uma abundante e variada livraria, em que há obras de grande valor, algumas das quais não se encontram em biblioteca públicas. Abrange para cima de 40.000 volumes. Estão publicados dois volumes do catálogo da biblioteca e em preparação um terceiro" (Carqueja, 1934, p. 138). São, repetidamente, referidos os casos de uma quarta edição (1572) de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, impressa em Lisboa, de uma *Botânica* [*Plantarum seu Stirpium Historia*] de Mathias de L'Obel (1538-1616) saída dos prelos da Imprensa de Plantin, Antuérpia, em 1576, ou uma série de manuscritos de romances de Camilo Castelo Branco, Arnaldo Gama, Pinheiro Chagas e outros.

Quanto ao acervo do Museu e dada a inexistência de um qualquer catálogo ou inventário original, a ideia da sua criação é, por si só, sinal de uma abundância artística merecedora de uma valorização funcional e patrimonial. O entusiasmo que Bento Carqueja sempre demonstrou na sua concretização teria na coleção de pintura a principal motivação, mas é o próprio a acrescentar outras tipologias de peças a musealizar, referindo-se o caso de medalhas comemorativas (é, pelo menos, conhecida a cunhagem de uma medalha referente às *Bodas de Diamante* da autoria do medalhista João da Silva), álbuns de autógrafos, outras recordações das *Bodas de Ouro* (1904) e *Bodas de Diamante* (1929) do jornal e moedas antigas.

Este último conjunto de numismática mereceu estudo e classificação por parte de Damião Peres (1889-1976), professor da Universidade de Coimbra, amigo e colaborador do jornal, que teceu sobre ele o seguinte comentário e descrição em fevereiro de 1934:

Interessante colecção de moedas portuguesas, que, embora modesta quanto ao número de exemplares, não deixa de ser assás valiosa, não só por nela se encontrar representação de todos os reinados, mas ainda porque entre as espécies que o compõem se encontram alguns tipos inéditos (…). Poderá formara-se ideia do conteúdo da referida colecção consultando a sinópse e inventário que a seguir apresento. (Carqueja, 1934, p. 139)

Trata-se, assim, de um primeiro inventário de peças do Museu, publicado ao longo de quinze páginas do livro de Bento Carqueja (Carqueja, 1934, pp. 140-154), um total de duzentas e doze moedas de Portugal continental, ilhas, África Ocidental, Índia e Brasil, mas cujo paradeiro é hoje desconhecido. Quanto à sua eventual exposição, não são conhecidas referências ou imagens que permitam concluir da visibilidade

permanente, sendo mais aceitável que o conjunto estivesse devidamente guardado e protegido atendendo ao ouro de uma das espécies e à prata de cento e doze de outras, sendo as restantes em bilhão (liga de cobre e prata), cobre e bronze.

O Museu seria, sem dúvida, um espaço consagrado primordialmente à pintura. No capítulo dedicado ao *O Comércio do Porto Ilustrado* no mesmo livro, Carqueja faz questão de reunir uma lista exaustiva, por ordem alfabética, de colaboradores da publicação alinhados por literatura, pintura e desenho, música, fotografia, caricatura e escultura (Carqueja, 1934, pp. 164-65), mas não acrescenta qualquer indicação quanto à posse de originais de nenhum deles. A sua utilização estendeu-se, por vezes, a outras publicações, como o livro *O Commercio do Porto no centenário de Camillo Castello Branco: 1825-1925* da autoria de Bento Carqueja, que recebeu desenho de capa colorida de Roque Gameiro (1864-1935) e, no seu interior, a preto e branco, desenhos de António Carneiro (1872-1930), Cândido da Cunha (1866-1926) e João Augusto Ribeiro (1860-1932) (Carqueja, 1925).

O grosso da coleção teria origem entre esses quase setenta nomes de pintura e desenho e onde constam, essencialmente, artistas do final do século XIX e do início do século XX, muitos deles com atividade na cidade do Porto ou norte do país. São o caso de Marques de Oliveira (1853-1927), António Carneiro, Artur Loureiro (1853-1932), Acácio Lino (1878-1956) ou Júlio Costa (1853-1923), mas as colaborações estendiam-se a outros já, então, consagrados e de prestígio nacional como José Malhoa, Roque Gameiro, Carlos Bonvalot (1893-1934) ou José Veloso Salgado, todos de incidência notória numa corrente naturalista e tardo-naturalista.

O Museu, tal como muitos dos serviços do jornal, não funcionou de imediato aquando da inauguração das instalações a 2 de junho de 1929. Uma notícia desse dia, mas de 1933, publicada na edição comemorativa do 79º aniversário, parece sinalizar que só nessa data o espaço ficou pronto para visitas. Ilustrado com uma fotografia do Museu, a primeira a ser divulgada, dá-se conta do seguinte:

Completa hoje O Comércio do Porto 79 anos de existência. […] Querendo conservar perene recordação das suas pessoas, bem como memória de factos que se prendem com a existência do nosso jornal, organizamos o Museu de O Comércio do Porto, que hoje patentearemos aos nossos amigos e no qual se reuniram, além de 159 quadros, quase todos de Mestres da pintura portuguesa desde Silva Porto, numerosos objectos que se prendem com a História de Portugal, especialmente do Porto, preciosidades bibliográficas a começar na 4º edição dos Lusíadas, originais de romances de Camilo, Pinheiro Chagas, Arnaldo Gama, etc. (*O Comércio do Porto*, 2 junho 1933, p. 1)

Para além do ineditismo da fotografa, esta nota antevê informações que o livro de Bento Carqueja, editado no ano seguinte, iria compilar, mas dando conta do número de quadros então existentes (159), reforçando a intenção de os mostrar "aos nossos amigos", um momento muito raro de abertura do espaço ao público. Na edição do dia seguinte, antecipando a listagem das inúmeras pessoas que visitaram as instalações e apresentaram cumprimentos, é ainda referido: "O museu do Comércio do Porto. Como era natural, as atenções dos nossos visitantes convergiram ontem para o Museu de O Comércio do Porto, tendo sido devidamente apreciadas as obras de arte, as preciosidades bibliográficas, os autógrafos de grandes homens, as colecções de jornais, que ele encerra" (*O Comércio do Porto*, 3 junho 1933, p. 1).

São poucas as imagens do Museu e repetem-se várias vezes. O livro de Bento Carqueja é, uma vez mais, a fonte original sobre o espaço, havendo três fotografias que nos dão uma perspetiva da disposição concebida.

Num fundo de madeira, estavam dispostas três fileiras de molduras que ocupavam a totalidade da sala, sendo também denominado de *Salão do Museu* (Fig. 8). A imagem referida como *Galeria de Retratos* é sinal de alguma organização, com a exposição numa das paredes de um conjunto de pinturas de diversas figuras humanas (Fig. 9).



Figura 8 - Novas instalações. Salão do Museu

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 140)



Figura 9 - Novas instalações. Galeria de Retratos

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 154)

Uma outra imagem, referente a *Outro aspecto do Museu*, a tal que apareceu a ilustrar a referida primeira notícia sobre o Museu em 1933, é mais recente e apresenta já uma vitrina central em madeira com uma série de objetos no seu interior, notando-se que, ao fundo, à parede de exposição foi acrescentada uma quarta fila de quadros (Fig. 10).



Figura 10- Novas instalações. Outro aspeto do Museu

(Fonte: Carqueja, 1934, p. 152)

O preenchimento da sala é ainda mais notório numa outra fotografia incluída numa brochura comemorativa de 1954 (Cardoso, 1954), onde o espaço se apresenta já caótico, sobrecarregado de quadros até perto do teto, tendo sido, no seu centro, acrescentada uma outra vitrina triangular, que sugere ser uma caixa de luz, e a colocação de plintos para os bustos dos três fundadores do jornal. Pela primeira vez, surge uma pessoa no local, talvez sinalizando que o espaço teria um cuidador e/ou responsável (Fig. 11), mas o circuito expositivo conserva-se o inicial, sem que sejam percetíveis preocupações na seleção e destaque de peças ou na sua legendagem. Visível, em quase todas estas imagens, a presença do carvão de Veloso Salgado, já atrás referido, e que constituía a peça de maior dimensão e, possivelmente, de maior impacto.



Figura 11 - O Museu em 1954

(Fonte: Cardoso, 1954, s.p.)

Embora Jaime Ferreira faça notar que o Museu era "ampliado de ano para ano" (Ferreira, 1983, p. 22), o núcleo principal residiria no conjunto artístico reunido durante a publicação de *O Comércio do Porto Ilustrado* a que se foram acrescentando objetos alusivos à história do próprio jornal, como diplomas, troféus e outros, pretensão bem expressa por Bento Carqueja. Um exemplo dessa memória serão dois documentos manuscritos em papel de pergaminho entregues ao próprio em 1924 (Fig. 12), por parte do pessoal da administração e da redação do jornal, como reconhecimento do seu labor, empenho e liderança, ambos colocados numa capa protetora de veludo vermelho e onde se realça uma placa prateada com a inscrição "1854. 1924. Ao Exmº Senhor Bento Carqueja nos setenta anos de O Commercio do Porto. Homenagem do pessoal de todas as secções".

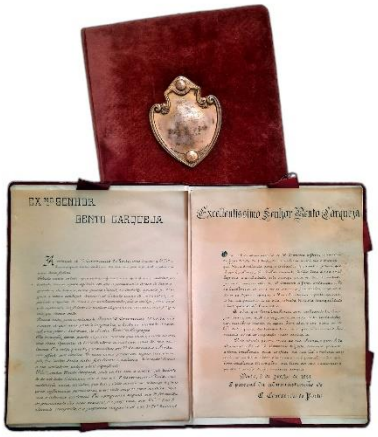


Figura 12 - Documentos manuscritos em pergaminho

(Fonte: Coleção Museu Nacional da Imprensa, Porto, imagem cedida pela instituição)

Aquando das comemorações centenárias do dia 2 de junho de 1954, foi oferecida, por todo o pessoal da empresa ao então diretor F. Seara Cardoso uma miniatura em prata do edifício do jornal, ato bem documentado por imagens logo na edição do dia seguinte (*O Comércio do Porto*, 3 junho 1954, p. 7), no que constituiria mais um objeto, previsivelmente, a acrescentar ao espólio do Museu. Na mesma cerimónia, que decorreu no primeiro piso da sede, decorada para o efeito com os três bustos dos fundadores existentes no Museu, Joaquim Ferreira, o chefe das oficinas de gravura e o funcionário decano, foi convidado a discursar, como é ilustrado numa fotografia da capa da edição desse dia, afirmando na oportunidade:

> Como seu humilde colaborador durante cinquenta e cinco anos, vêm ao meu pensamento as comemorações das suas "Bodas de Ouro" e "Bodas de Diamante", que ficaram memoráveis e das quais existem, no seu Museu, gratas e honrosas recordações dessas datas festivas e das manifestações prestadas, não só pelas forças vivas de todo o País, mas também pelos seus modestos colaboradores. (*O Comércio do Porto*, 3 junho 1954, p. 7)

Uma das áreas artísticas a que o jornal sempre prestou atenção e reverência foi a da caricatura, o que se atesta pela lista de notáveis humoristas colaborantes realizada por Bento Carqueja: Américo Amarelhe (1889-1946), Celso Hermínio (1871-1904), Francisco Valença (1882-1962), Leal da Câmara (1876-1948), Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Stuart de Carvalhais (1887-1961) e Manuel Monterroso (1875-1968). Os seus desenhos seriam também guardados no Museu ou na Biblioteca, embora não todos de forma emoldurada atendendo à fragilidade do papel e do traço. Nas poucas imagens do Museu não são localizáveis quadros com caricaturas, mas são diversos os momentos em que a sua participação se repetiu. Ganha, neste âmbito, particular destaque o número de *O Comércio do Porto Ilustrado* de 1900 com um desenho de capa de Rafael Bordalo Pinheiro denominado *O Bombo da Festa* (ver Fig. 2), sendo o seu interior quase totalmente preenchido com outros originais humorísticos de Celso Hermínio e Manuel Gustavo Pinheiro, talvez por se tratar de um número alusivo ao Carnaval.

No caso de Manuel Monterroso, médico e figura bastante conhecida no Porto, os desenhos que executou para a primeira página de Domingo do jornal durante cinco décadas formariam um rico e vasto fundo documental e social sobre as personagens e os acontecimentos da cidade, o que só foi interrompido quatro anos antes do seu falecimento. Segundo Jaime Ferreira, desta longa colaboração nunca quis Monterroso receber qualquer pagamento como manifestação da amizade e respeito por Bento Carqueja. (Ferreira, 1989, p. 191). A homenagem que lhe prestou, em 1954, com um desenho póstumo é clarificadora – a figura maior de Bento Carqueja, com o *O Comércio do Porto* debaixo do braço direito e uma pena de jornalista na mão

esquerda, é secundada com um clamor do Zé Povinho, da figura militar de *O Porto* e do próprio Manuel Monterroso, com a seguinte mensagem assinada: "Ao mestre eminente e grande amigo, com saudosa saudade e grata recordação. 1954" (Fig. 13). O desenho original foi, possivelmente, das últimas peças históricas a integrar o museu e uma das raras de teor artístico a ser acrescentadas depois do desaparecimento de Bento Carqueja em 1935.

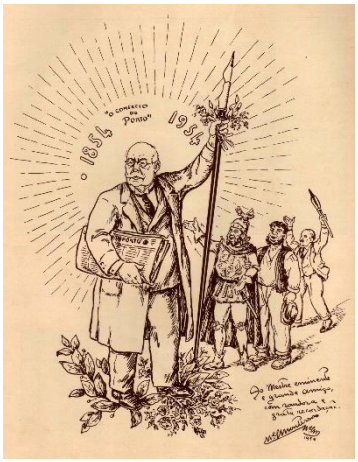


Figura 13 - Caricatura póstuma de Bento Carqueja por Manuel Monterroso, 1954

(Fonte: Cardoso, 1954, s.p.)

A sede do jornal *O Comércio do Porto*, tal como as dos dois outros diários centenários da cidade – *O Primeiro de Janeiro* (1868-2015) e o *Jornal de Notícias* (1888) – foi eleita para muitas visitas escolares e pedagógicas, uma tendência incrementada nos anos 1960 e 1970 do século XX. No caso de *O Comércio do Porto*, à sua localização no centro da cidade e à circulação facilitada no edifício, somava-se o prestígio de ser o jornal mais antigo do continente português, atraindo a atenção e preferência de professores. A título de exemplo, transcrevemos parte de uma notícia de 1974, nas vésperas do 25 de Abril: "*O Comércio do Porto* visto pelos mais pequenos. Cinquenta e cinco pequenitas, alunas da 3ª classe do Colégio da Paz vieram até nós para ver como se fazia um jornal! – É para a gente fazer também um lá na escola.... Irrequietos oito anos, curiosos olhitos, devoravam tudo quanto viam. – Para que é aquilo? – Como se chama aquela máquina? (*O Comércio do Porto*, 23 abril 1973, p. 2).

Ilustrada com uma fotografia do grupo em plena sala da tipografia, rodeado por armários e bancadas de tipos em chumbo, o momento noticiado é semelhante a muitos outros que diversas gerações viveram e a que se seguia uma ida à sala dos telexes a receber notícias ou uma passagem pelo local das *Linotypes*, máquinas de composição mecânica onde os linotipistas batiam num teclado o nome da escola ou de um dos alunos e que, depois, resultava numa barra de chumbo invertida na leitura trazida para casa com espanto.

Em nenhuma linha desta notícia e de muitas outras do género, conseguimos verificar uma referência ao Museu ou à Biblioteca existentes nas mesmas instalações, não figurando a sua visita em nenhum programa pré-estabelecido ou roteiro cultural. O Museu, cheio de obras de arte e bastantes curiosidades, situado três ou quatro pisos acima, estava como esquecido e intencionalmente inacessível, tendo servido ocasionalmente como espaço cerimonial e de acolhimento, situação que a instabilidade causada pelo 25 de Abril de 1974, viria, infelizmente, a inverter.

5. Do esquecimento ao desmembramento

Nos referidos contatos estabelecidos com antigos funcionários do jornal emergem, quase sempre, relatos condescendentes quanto ao desaparecimento de muitas das obras e peças que faziam parte do Museu. Um

dos seus principais redatores e repórteres foi, como já anotado, Jaime Ferreira que escreve, a este propósito e sem rodeios, em 1983:

> Com a venda do jornal e consequentes mudanças de Empresas, e com a anarquia que os primeiros tempos do «25 de Abril» permitiu, muitas e valiosas coisas infelizmente desaparecerem. […] Contingências várias originaram desvios e perda de algumas peças. No entanto, mesmo desfalcado, o espólio de *O Comércio do Porto* impõe-se à minha especial consideração, não apenas pelo que possa valer materialmente, e é muito, mas também e sobretudo pela sua importância espiritual, fonte de beleza e de Cultura. (Ferreira, 1983, pp. 23-24)

Um ano antes, em 1982, seria o mesmo Jaime Ferreira, também ele pintor, a conduzir e a elucidar o então ministro da Cultura, Francisco Lucas Pires (1944-1998), numa visita às instalações do jornal no âmbito da comemoração do seu 128.º aniversário (Figs. 14 e 15).



Figura 14 - Visita do Dr. Francisco Lucas Pires à exposição, 1982

(Fonte: *O Comércio do Porto*, 2 de junho de 1996, p. 32)



Figura 15 - Visita do Dr. Francisco Lucas Pires à Biblioteca.

(Fonte: *O Comércio do Porto*, 2 de junho de 1996, p. 33)

Como anunciado num suplemento especial saído a 2 de junho de 1982, o jornal promoveu uma *Exposição de Pintura do Espólio Artístico de "O Comércio do Porto"* a ser inaugurada pelo referido ministro nesse dia e que

constava de "desenho, pastel, aguarela e óleo de parte do espólio artístico do nosso Jornal, que reúne várias dezenas de obras de alguns dos principais e mais significativos pintores dos fins do século XIX e princípios do século XX" (*O Comércio do Porto*, 2 junho 1982).

O mesmo anúncio dá conta, de seguida, de alguns dos nomes desses artistas e caricaturistas representados na mostra, todos, com uma única exceção, incluídos na lista de inventário que seria promovida em 1983. No caso de J. Marques, listado como fazendo parte da exposição, certo é que, um ano depois, o seu nome já não irá constar do tal rol. A lacuna talvez provenha de uma falha ou gralha já que não se conhece atividade significativa de um artista com esse nome e que deverá ter sido confundido com G. Marques, esse sim incluído no inventário referido.

Impresso a preto e branco, o anúncio confirmava os principais períodos artísticos representados no Museu, sendo a imagem do bebé que o ilustra respeitante à capa de um *Comércio do Porto Ilustrado* de Natal, datado de 1915, e que deverá ser o da autoria de José Malhoa futuramente inventariado como *Natal de 1915 – (Bebé) – 43x34*.

A abertura ao público da exposição e, consequentemente, a autorização de acesso ao espaço das instalações do jornal, é bastante curiosa – de 3 a 6 de junho de 1982, entre as 20 e as 23 horas – o que permitiria, talvez, em pleno período de laboração do jornal, libertar algum funcionário para controlar e vigiar o espaço. Mesmo assim, o horário causa uma nítida estranheza, acentuando a exclusividade e a privacidade do acesso público, agravadas pela necessidade da eventual visita ter de decorrer sem a favorável iluminação natural proveniente das janelas.

A promoção de uma visita ministerial à sede do jornal sugere que algumas modificações estariam a ser preparadas, atendendo a problemas de gestão da empresa notórios na diminuição do número de vendas do jornal. Uma dessas apostas ocorreu a partir de 1985, com o início da informatização da redação, um processo vanguardista e inédito entre toda a imprensa nacional, levando a uma prévia reorganização interna dos espaços funcionais. O mesmo Jaime Ferreira, convidado a discursar na sessão de inauguração, adiantava que, quanto ao Museu, os primeiros gestores do após 25 de Abril o tinham desmantelado, confirmando o desaparecimento de peças valiosas e a degradação de outras por má arrumação, acrescentando que "o Museu como espaço cultural desapareceu irremediavelmente até porque as suas dependências foram utilizadas para outros fins. Mas o actual Conselho de Administração deste jornal está a procurar salvar o muito que ainda resta do valioso espólio, procedendo-se, aos poucos e poucos, ao restauro de telas e molduras" (*O Comércio do Porto*, 3 junho 1982, p. 24).

Em notícias dos dias seguinte referentes ao programa comemorativo, surge a referência a uma *Galeria-Museu*, que não era mais que a exposição do espólio de pintura, e a uma *Biblioteca-Museu*, espaço da Biblioteca já existente para onde foram transferidas as vitrinas que antes centravam o museu (ver Fig. 15) e que continham inúmeros objectos, como troféus, diplomas ou medalhas (*O Comércio do Porto*, 7 junho 1982, p. 9). Numa fotografia de uma das reportagens, é possível localizar a exposição em vitrina da atrás referida miniatura em prata do edifício do jornal oferecida em 1954 pelo pessoal da empresa ao então diretor F. Seara Cardoso (*O Comércio do Porto*, 3 junho 1982, p. 23).

Contudo e neste âmbito, Jaime Ferreira atestaria depois que o museu estava, em 1983, a sofrer obras de remodelação e que muitas das suas pinturas e desenhos tinham sido deslocadas para uma sala de reuniões, formando uma grande galeria, acrescentando: "E praticamente em toda a casa, com muitas e boas peças colocadas nas paredes de numerosas secções que empregam 500 trabalhadores" (Ferreira, 1983, p. 23).

Esta abertura e distribuição denota a necessidade de tornar mais visível e, por isso, mais controlável e seguro o acervo anteriormente concentrado e isolado no espaço do museu e de onde, como assumido, já muitas peças valiosas tinham desaparecido. A criação da Fundação Bento Carqueja, institucionalizada formalmente

a 2 de junho de 1983, data comemorativa de mais um aniversário, seria outro dos sinais evidentes quanto à urgência de proteger, valorizar e perpetuar a coleção restante. O nascimento de uma fundação sem fins lucrativos com o nome do patrono histórico de *O Comércio do Porto* teve por principal finalidade a atividade cultural e a benemerência, tal como preconiza o projeto de estatutos então publicado, mas o conjunto artístico reunido não consta do artigo 5.º referente ao *Património e Receitas*, não havendo referências ao museu em nenhum dos restantes vinte e um artigos desses estatutos (Fundação Bento Carqueja, 1983, pp. 55-60).

Como uma disposição diversa, no seu artigo 21.º, refere-se: "Fazem parte do património da Fundação os bens móveis que constam da relação anexa e que aqui se considera reproduzida. Nessa relação menciona-se, ainda, o destino específico que esses bens terão no caso de extinção da Fundação e que terá de ser respeitado, conforme se prevê na alínea e) do artº 9." (Fundação Bento Carqueja, 1983, p. 60).

Pela consulta dessa alínea, conclui-se que em caso de extinção da fundação, deliberada pelo Conselho Geral, competiria ao mesmo órgão fixar o destino dos bens, salvaguardando os casos em que esse destino já estivesse fixado de forma especial. Note-se que do Conselho Geral faziam parte, para além de órgãos do próprio jornal e de um familiar de Bento Carqueja, o reitor da Universidade do Porto, representantes da Associação Comercial do Porto e da Associação Industrial do Porto, mas não será possível concluir, por inacessibilidade à relação referida, que estas instituições seriam o tal *destino específico* em caso de extinção.

Certo é que a Fundação promoveu um *Inventário de Quadros e Obras de Arte*, listando, pela primeira vez, em 1983 o espólio artístico ainda existente, anexando o resultado na mesma brochura que institucionaliza a fundação. Faz-se notar nessa publicação a seguinte informação: "Para além das Obras de Arte referidas, a Fundação Bento Carqueja integra no seu património a Biblioteca e o Museu da Empresa de «O Comércio do Porto, SARL»" (Fundação Bento Carqueja, 1983, p. 68).

Do inventário constam cento e trinta e oito obras, sete das quais sem autoria atribuída ou anónima, menos vinte e uma que as citadas por notícia do próprio jornal em 1933. Por ordem alfabética de autor, aí constam os títulos e as dimensões dos quadros, mas não foram publicadas fotografias ou reproduções de nenhum deles, sendo o rigor das informações recolhidas de bastante superficialidade e reduzido pormenor. Estão nomeados muitos dos artistas ou caricaturistas até aqui referidos, havendo, em grande parte dos casos, mais do que uma obra da mesma autoria – Enrique Casanova (1850-1913) com treze peças, Roque Gameiro com doze e José Veloso Salgado também com doze peças, eram os mais representados. A título de exemplo, da lista constava a *Lavradeira* de Marques de Oliveira, pintura que fez capa do primeiro número de *O Comércio do Porto Ilustrado* em 1893 (ver Fig. 1), a *Florista* de Carlos Reis (1863-1940), reproduzida em gravura em 1921 como oferta da mesma revista, o *Gutemberg*, enorme carvão que Veloso Salgado desenhou para o jornal em 1904, transformado depois em painel de azulejos, ou o desenho/caricatura de Manuel Monterroso em homenagem a Bento Carqueja datado de 1954.

Não foram acrescentadas informações sobre outras coleções existentes no museu, nomeadamente, a de numismática, não havendo também referências aos bustos escultóricos dos fundadores ou aos livros e documentos, alguns valiosos, reunidos na biblioteca do jornal. Sobre a ação futura da Fundação Bento Carqueja emerge um total mistério, tendo sido reunido, à data da constituição, um valor monetário de 1 495 000$00 como contribuição de quinze empresas portuguesas e do Governo Civil do Porto, instituição pública a quem coube a maior doação (350 000$00). A sua extinção ocorreria, previsivelmente, sete anos depois, em paralelo, com a venda do edifício da Avenida dos Aliados.

De facto, a situação financeira da empresa preconizava uma agonia do jornal, não restando senão o abandono, em 1990, das suas instalações históricas vendidas ao banco BANIF para aí situar a principal sede no Porto.[7] Sobre esta perda, escreveu o jornalista Martins da Costa o seguinte:

> Podia ser só a sede de uma instituição. E com ele, com o magnífico edifício da Avenida, «O Comércio do Porto» era, de facto, uma instituição. Mas não era só o edifício, grandioso nas suas severas fachadas graníticas, e com a sua localização no centro da parte mais nobre da cidade. Era o seu recheio, o valor das suas preciosidades acumuladas ao longo de muitas dezenas de anos. Uma enorme e importante biblioteca. Os quadros de grandes pintores portugueses, nomeadamente de Rafael Bordalo Pinheiro. Bilhetes e notas do punho de Camilo Castelo Branco. Eram os móveis preciosos esquecidos no silêncio das saletas. Eram os imensos salões, onde poderiam ser expostos e confiados ao estudo e à investigação, ou simplesmente à curiosidade pública, as colecções do jornal desde o seu primeiro número. Seria naturalmente útil e dava naturalmente prestígio. (Costa, 1996, p. 30)

A necessidade de materializar em numerário algum deste património levou à venda de uma parte do espólio documental e jornalístico à Câmara Municipal da Maia, processo que o José Vieira de Carvalho (1938-2002), então presidente do município, encaminhou e concretizou em 1991. É, pois, na biblioteca municipal com o seu nome que ainda hoje se conserva esse núcleo histórico[8]. Terá sido também pela sua ação que alguns quadros do museu serviram como depósito fiduciário, junto da Santa Casa da Misericórdia da Maia, para que a parte de *O Comércio do Porto*, constituinte da nova empresa Naveprinter – Indústria Gráfica do Norte, S.A., fundada em 1990, pudesse ser efetivada numa permuta do terreno para a sua implantação. A necessidade de continuar com a publicação do jornal, exterior às instalações da Rua Fernando de Tomás para onde tinham sido transferidos os serviços de pré-impressão, assim o exigia, separando a redação e a composição informatizada da impressão, o que ocorreu noutros diários como o *Jornal de Notícias*, entidade que integrou também a referida Naveprinter.

O imenso arquivo histórico e artístico ganhava, assim, contornos de separação e abandono. Com o esvaziamento das instalações do jornal houve, pois, que armazenar muito do seu recheio que até aí não tinha sido vendido, desviado ou, por imposição judicial, entregue a quem de direito. Quanto às máquinas, móveis de tipos, telexes ou a grande rotativa com que muitas crianças se deleitaram em tantas ocasiões, foram, certamente, vendidas a peso pela urgência de um retorno financeiro.

A existência de um armazém da propriedade do jornal deveria manter-se, nesta altura, válida. Esse armazém, de traços modernistas e de que existe uma única imagem, sem mais referências, no separável fotográfico do livro de F. Seara Cardoso de 1954, talvez seja o mesmo que, em São Mamede de Infesta, Matosinhos, uma equipa técnica do Museu Nacional da Imprensa visitou em dezembro de 1996 e onde localizou uma vasta acumulação de materiais provenientes da antiga sede da Avenida dos Aliados. A demanda, realizada a conselho do próprio jornal como sócio fundador da AMI – Associação Museu da Imprensa, entidade

---

[7] O edifício é desde 2016 um condomínio habitacional de luxo, com espaços comerciais no rés-de-chão, já nada restando da sua traça arquitetónica interior.

[8] A partir desta incorporação, destacam-se os seguintes estudos científicos realizados a partir do espólio pertencente a Bento Carqueja: Teles, M. M. N. (2003). *Inventariação/catalogação do espólio documental de Bento Carqueja na biblioteca municipal da Maia*. Relatório de estágio curricular do curso de Gestão do Património. Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto; Marques, J. A. M. (2006). Livros antigos de temática religiosa da Biblioteca Municipal da Maia. In *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*. 2. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp 19-36.

detentora do referido museu – resultou numa surpreendente descoberta: entre as prateleiras retirou-se uma enorme moldura em madeira que, depois de limpa e desempoeirada, se revelou ser o carvão que Veloso Salgado desenhou para o jornal em 1904 com uma cena de tipografia medieval e que, como anotado, fazia parte do espólio do jornal inventariado em 1983 com o nome de *Gutemberg* (ver Fig. 6). Devidamente autorizado, o quadro, já com alguns danos, foi deslocado para o Museu no Freixo, Porto, onde foi avaliado tecnicamente por uma equipa de restauro a fim de propor e orçamentar a realização de uma intervenção que, entretanto, não se viria a verificar, já que a sua devolução foi solicitada e concretizada por um administrador reclamante da sua propriedade. O seu destino é, ainda hoje, uma incógnita.

Na mesma oportunidade, foram integrados no espólio do Museu Nacional da Imprensa alguns documentos, artefactos e objetos sinalizados como de interesse histórico, nomeadamente, várias publicações avulsas saídas das oficinas de *O Comércio do Porto*, o candeeiro em metal e vidro que iluminava o átrio de entrada com a inscrição do nome do jornal ou uma quadrícula de azulejos emoldurados de feição hispano-mourisca.

A história centenária de *O Comércio do Porto* sofreria, em poucos anos, novo revés com a sua venda, em 2001, à empresa espanhola Prensa Ibérica. Desde o início da década de 90 nas mãos da Gesgráfica, detida pela Lisgráfica, o título e o seu património passaram outra vez de mão. Numa última tentativa de viabilização comercial, foi promovida, em 2004, uma remodelação gráfica coincidente com os 150 anos do jornal, mas o êxito da operação mostrou-se ineficaz, tendo o último número saído a 30 de julho de 2005.

Na recente (janeiro de 2024) reportagem *online* "Arquivos de jornais históricos portugueses estão desmembrados e dispersos" do *site* Gerador*,* com texto de Sofia Craveiro, é apresentado o caso de *O Comércio do Porto*, referindo-se, por exemplo, que o arquivo fotográfico já se encontrava em condições precárias aquando do encerramento, o que atendendo, como atrás vincado, aos fotógrafos consagrados que colaboraram com o jornal é, de alguma forma, confrangedor. Citado na reportagem, Rogério Gomes, o último diretor do jornal, afirma numa entrevista de âmbito académico: "Mesmo as fotografias mais antigas, praticamente desapareceram todas, e coisas importantes desapareceram por completo, porque, na conclusão do fecho do jornal, os proprietários, que também são proprietários do título, não souberam preservar isso e abandonaram todo o arquivo que esteve durante dois anos num armazém" (Craveiro, 2024, s.p.).

Notório, assim, o obscuro destino desse património que o mesmo Rogério Gomes confirma ter sido levado para Vigo, cidade sede da empresa Prensa Ibérica, e outra parte ter sido desviado e desaparecido aos poucos. É também referido, no mesmo artigo, que uma grande porção do espólio do jornal foi vendido em hasta pública, nomeadamente, aquele que dizia respeito a informação organizada e preparada para ser editada. Em 2008 e em boa hora, contudo, foi protocolado um depósito de exemplares dos jornais publicados no Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, um acordo obtido com a Câmara Municipal de Gaia válido por dez anos, mas que ainda hoje se mantém disponível para leitura presencial e virtual.

Consultando o trabalho académico nomeado que recolhe uma série de testemunhos de funcionários, jornalistas e fotógrafos do então extinto *O Comércio do Porto*, Rogério Gomes refere ainda a propósito da biblioteca: "Não era uma biblioteca extraordinária, mas era uma boa biblioteca e tinha algumas obras de arte. Mas depois, quando foi a privatização, o primeiro dono, o Coronel Silva, o Silva, ficou com elas, com a maior parte dessas obras de arte, que estão guardadas em casa dos donos. Que são os donos, mais ou menos, legítimos, mas são" (Delicato, 2014, p. 634).

Fica por esclarecer e aclarar se, aquando do negócio de 2001, ainda restavam algumas das peças artísticas ou históricas anteriormente depositadas no Museu,[9] se também foram encaminhadas para a Galiza ou se, nessa altura, já tudo se encontrava desmembrado e disperso. Pelo que iremos expor de seguida, é mais plausível esta última hipótese.

6. Um leilão de pintura especial

Em 2022 a empresa Leiloeira Santo Eloy, com morada na Rua Almeida e Sousa, n.º 28B em Lisboa, promoveu um *Leilão Especial de Pintura Portuguesa – Coleção Particular* que teve exposição presencial das obras no referido endereço entre o dia 24 de janeiro e 7 de fevereiro, data marcada para o leilão efetuado *online*, atendendo às restrições ainda vigentes na altura quanto à pandemia Covid19. O catálogo foi também disponibilizado *online* a partir de 20 de dezembro de 2021, onde ainda se mantém (Leiloeira Santo Eloy, 2022).

Como introdução, o documento apresenta uma breve história do jornal *O Comércio do Porto* e traça uma biografia resumida de Bento Carqueja, assumindo que a coleção particular a leiloar teria, de facto, na sua maioria ou totalidade, uma ligação ao jornal e à família do seu histórico diretor sem, contudo, divulgar em que circunstâncias e condições.

Dos trinta e oito lotes levados à praça, todos de pintura e desenho, excetuando uma escultura em bronze assinada por António Teixeira Lopes (1866-1942) que ficou por arrematar, a maioria sinaliza um conjunto de artistas e temáticas envolvendo o jornal *O Comércio do Porto*, desde logo, o retrato a óleo do próprio Bento Carqueja assinado por José Veloso Salgado e de que há muito se desconhecia o efetivo paradeiro, mas que, mesmo assim, ficou por vender. Somente sete dos lotes foram, entretanto, comprados.

Confrontando o inventário de quadros e obras de arte, já citado, realizado pela Fundação Bento Carqueja em 1983, tentamos identificar, entre o conjunto leiloado, peças provenientes da coleção pertencente ao património da extinta fundação.

Obtivemos, com segurança, a identificação de quinze delas, havendo, algumas outras (seis) que, apesar de pertencerem a artistas aí aludidos, não se encontram referenciadas ou cujos títulos, dimensões ou referências foram truncadas. No entanto, a sua autoria diz respeito a artistas listados como colaboradores do jornal, segundo recolha do próprio Bento Carqueja incluída no livro que dedicou à história do jornal em 1934. Estão neste âmbito pintores como Carlos Bonvalot, Carlos Reis e Cândido da Cunha.

Nos casos de Artur Loureiro, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro e António Teixeira Lopes, ausentes do inventário de 1983, decidimos incluir a identificação das seis peças leiloadas tendo em conta pertencerem a autores nomeados na referida lista de Carqueja e o período temporal em que foram produzidas.

Deixamos de fora nomes de pintores mais recentes presentes no leilão que, aparentemente, não inspiram, até prova em contrário, qualquer ligação ao Museu do jornal portuense, casos de João Mário (1932-), Real Bordalo (1925-2017), Fortunato Anjos (1908-2000) e Jaime Murteira (1910-1986).

Damos conta, de seguida, das identificações confirmadas (n.os 1 a 15) e das não confirmadas (n.os 16 a 21) pelo inventário da referida fundação. Juntam-se, como acima assumido, outras seis que, apesar de ausentes

[9] Rogério Gomes na mesma entrevista dá a entender que, sobre as obras de arte então restantes, "eles [Prensa Ibérica] se mostraram interessados". Gilberto Pereira, chefe do arquivo do jornal de 1974 a 2005, também ouvido na mesma investigação, refere que o acervo museológico foi em parte doado para a Santa Casa da Misericórdia da Maia (Delicato, 2014, p. 157).

nesse inventário de 1983, apresentam consistência lógica de terem pertencido ao espólio do jornal (n.os 22 a 27). Os autores, os títulos, os materiais, as dimensões e os preços são os divulgados pela leiloeira.

N.º 1

Autor: **António Carneiro** (1872-1930)

Título: *Ao Pôr do Sol*

Material: Carvão sobre papel, assinado
Dimensões: [s/referências]

Preço base: 750€

Leilão: Lote 11 / vendido por 750€ em 7 de Fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-11-antonio-carneiro/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *Meditação ao Por-do-Sol (Sanguínea)*

Dimensões: 69x57

N.º 2

Autor: **António Carneiro** (1872-1930)

Título: *Estudo de Retratos*

Material: Carvão sobre papel, assinado
Dimensões: 53x40cm

Preço base: 600€

Leilão: Lote 3 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-3-antnio-carneiro/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *6 – Retratos – (2) – Carvão*

Dimensões: 52x41

N.º 3

Autor: **Eduarda Lapa** (1895-1975)

Título: *Natureza Morta* Material: Óleo sobre tela, assinado
Dimensões: 48,7x68,5cm

Preço base: 1500€

Leilão: Lote 19 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-19-eduarda-lapa/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *Natureza Morta*

Dimensões: 42x35

N.º 4

Autor: **João Reis** (1899-1982)

Título: *Pescador Comendo*

Material: Óleo sobre tela, assinado
Dimensões: 54x40cm

Preço base: 1000€

Leilão: Lote 9 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-9-joo-reis/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *Pescador*

Dimensões: 65x52

N.º 5

Autor: **João Vaz** (1859-1931)

Título: *Cena Marítima*

Material: Óleo sobre cartão prensado, assinado e datado de 1895
Dimensões: 54x40cm

Preço base: 4000€

Leilão: Lote 6 / vendido por 4000€ em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-6-joo-vaz/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *1 – Faina no Rio – Comércio do Porto Ilustrado*

Dimensões: 52x40

N.º 6

Autor: **José Malhoa** (1855-1933)

Título: *Comercio do Porto: Natal 1918*

Material: Pastel Seco sobre papel, assinado
Dimensões: 44x34cm

Preço base: 5000€

Leilão: Lote 10 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-10-jos-malhoa/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *1 – Natal de 1918*

Dimensões: 45x34

N.º 7

Autor: **José Malhoa** (1855-1933)

Título: *Comercio do Porto, Natal 1920*

Material: Pastel Seco sobre papel, assinado
Dimensões: 44x34cm

Preço base: 6000€

Leilão: Lote 34 / não vendido em 7 de Fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-34-jos-malhoa/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *4 – Natal de 1920 – (Menina)*

Dimensões: 44x34

N.º 8
Autor: **José Malhoa** (1855-1933)

Título: *Comercio do Porto, Natal 1928*

Material: Pastel Seco sobre papel, assinado
Dimensões: 43x33cm

Preço base: 5000€

Leilão: Lote 36 / vendido por 7000€ em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-36-jos-malhoa/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *5 – Benvindo Novo Ano – Natal de 1928*

Dimensões: 43x34

N.º 9

Autor: **José Veloso Salgado** (1864-1945)

Título: *Bento Carqueja*

Material: Óleo sobre tela, assinado
Dimensões: 73x36cm *[sic]*

Preço base: 800€

Leilão: Lote 1 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-1-veloso-salgado/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *9 – Bento Carqueja – (Retrato)*

Dimensões: 77x60

N.º 10

Autor: **José Veloso Salgado** (1864-1945)

Título: *Sem Título*

Material: Óleo sobre tela, assinado
Dimensões: 55x71cm

Preço base: 2000€

Leilão: Lote 33 / vendido por 2000€ em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-33-veloso-salgado/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *3 – Glória do Infante D. Henrique*

Dimensões: 77x60

N.º 11

Autor: **Júlio Costa** (1853-1923)

Título: *Menina Com Pombas*

Material: Óleo sobre tela, assinado
Dimensões: 69x42cm

Preço base: 800€

Leilão: Lote 26 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-26-jlio-costa/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *A Menina e as Pombas*

Dimensões: 70x43

N.º 12
Autor: **Rafael Bordalo Pinheiro** (1846-1905)

Título: *Sem Título*

Material: Desenho sobre papel, com manchas e defeitos, assinado
Dimensões: 34x24cm

Preço base: 500€

Leilão: Lote 20 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-20-rafael-bordalo/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *1 – História do Gato*

Dimensões: 43x69

ou

Inventário FBC, 1983: *2 – História do Cão*

Dimensões: 44x35

N.º 13

Autor: **Rafael Bordalo Pinheiro** (1846-1905)

Título: *Sem Título*

Material: Par de desenhos sobre papel e impressão aguarelada, assinado
Dimensões: 33x22cm cada

Preço base: 1200€

Leilão: Lote 21 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-21-rafael-bordalo/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *3 – No Teatro*

Dimensões: 42x32

N.º 14

Autor: **Rafael Bordalo Pinheiro** (1846-1905)

Título: *Sem Título*

Material: Impressão aguarelada, assinado
Dimensões: 32x22cm

Preço base: 300€

Leilão: Lote 22 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-22-rafael-bordalo/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *5 – O Galante – (continuação)*

Dimensões: 43x33

N.º 15

Autor: **Rafael Bordalo Pinheiro** (1846-1905)

Título: *Sem Título*

Material: Par de desenhos sobre papel e impressão aguarelada, assinado
Dimensões: 33x23cm cada

Preço base: 1500€

Leilão: Lote 23 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-23-rafael-bordalo/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *3 – No Teatro*

Dimensões: 42x32

N.º 16
Autor: **António Carneiro** (1872-1930)

Título: *Cena Marítima*

Material: Carvão sobre papel, assinado
Dimensões: 63x47cm

Preço base: 600€

Leilão: Lote 2 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-2-antnio-carneiro/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: das 7 obras deste autor inventariadas, nenhuma tem o título referido.

N.º 17

Autor: **Cândido da Cunha** (1866-1926)

Título: *Sem Título*

Material: Lápis sobre papel, assinado
Dimensões: 36x43cm

Preço base: 300€

Leilão: Lote 12 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-12-cndido-da/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: das 6 obras deste autor inventariadas, a 6ª não tem título ou dimensões.

N.º 18

Autor: **Carlos Bonvalot** (1893-1934)

Título: *Sem Título*

Material: Óleo sobre tela, assinado
Dimensões: 42x33cm

Preço base: 4000€

Leilão: Lote 24 / não vendido em 7 de Fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-24-carlos-bonvalot/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: *Brunideira*

Dimensões: 40x30

N.º 19

Autor: **Carlos Reis** (1863-1942)

Título: *Pátria*

Material: Óleo sobre cartão, assinado
Dimensões: 23x30cm

Preço base: 800€

Leilão: Lote 5 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-5-carlos-reis/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: das 5 obras deste autor inventariadas, nenhuma tem o título referido.

N.º 20
Autor: **José Veloso Salgado** (1863-1942)

Título: *Estudo para quadro Infante D. Henrique*

Material: Tinta da China sobre papel, assinado
Dimensões: 41x37cm

Preço base: 750€

Leilão: Lote 13 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-13-veloso-salgado1864/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: das 12 obras deste autor inventariadas, nenhuma tem o título referido.

N.º 21

Autor: **José Veloso Salgado** (1863-1942)

Título: *Estudo para quadro Infante D. Henrique [2]*

Material: Tinta da China sobre papel, assinado
Dimensões: 41x37cm

Preço base: 750€

Leilão: Lote 14 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-14-veloso-salgado/

Consultado em 2024/05/23

Inventário FBC, 1983: das 12 obras deste autor inventariadas, nenhuma tem o título referido.

N.º 22

Autor: **Artur Loureiro** (1853-1932)

Título: *Primavera*

Material: Óleo sobre madeira, assinado. Moldura com o monograma do autor.

Dimensões: 101x40cm

Preço base: 8000€

Leilão: Lote 37 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-37-artur-loureiro/

Consultado em 2024/05/23

N.º 23

Autor: **Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro** (1867-1920)

Título: *Sem Título*

Material: Desenho aguarelado sobre papel, assinado
Dimensões: 38x23cm

Preço base: 400€

Leilão: Lote 27 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-27-manuel-gustavo/

Consultado em 2024/05/23

N.º 24
Autor: **Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro** (1867-1920)

Título: *Sem Título*

Material: Desenho aguarelado sobre papel, assinado
Dimensões: 38x23cm

Preço base: 400€

Leilão: Lote 28 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-28-manuel-gustavo/

Consultado em 2024/05/23

N.º 25

Autor: **Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro** (1867-1920)

Título: *Sem Título*

Material: Um par original: desenho sem ser aguarelados
Dimensões: 35x26cm cada

Preço base: 800€

Leilão: Lote 29 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-29-manuel-gustavo/

Consultado em 2024/05/23

N.º 26

Autor: **Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro** (1867-1920)

Título: *Sem Título*

Material: Par de desenhos aguarelados sobre papel, assinado
Dimensões: 38x26cm cada

Preço base: 800€

Leilão: Lote 30 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-30-manuel-gustavo/

Consultado em 2024/05/23

N.º 27

Autor: **Teixeira Lopes** (1866-1942)

Título: *Primavera*

Material: Escultura em Bronze, assinado
Dimensões: 67x54cm

Preço base: 1500€

Leilão: Lote 38 / não vendido em 7 de fevereiro de 2022

Link: https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/lot-38-teixeira-lopes/

Consultado em 2024/05/23

Na visualização não presencial que as reproduções fotográficas permitem[10], conclui-se do genérico bom estado de conservação das camadas pictóricas ou dos traços de desenho, mesmo que algumas das molduras originais apresentem alguns sinais de desgaste e despego do dourado ou do verniz. São exceção, como sinalizado, dois desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro com manchas e imperfeições e também, ampliando as fotografias, danos bastante visíveis nas telas *Menina Com Pombos* de Júlio Costa (N.º 11) e *Pescador Comendo* de João Reis (N.º 4).

Mesmo desconhecendo se algum quadro ou desenho recebeu ações de conservação curativa ou de restauro, as imagens disponibilizadas, com e sem moldura, pela empresa leiloeira afiguram-se de bastante qualidade e rigor, constituindo, no seu conjunto e até pelo seu vibrante colorido, um registo inédito de peças que pertenceram ao museu do jornal *O Comércio do Porto* ou à sua administração, mesmo que tenham sido expostas ou mostradas noutras divisões do edifício da Avenida dos Aliados.

O conjunto permanece, contudo, inexplicável na sua reunião. Os títulos de algumas das obras sofreram alterações ou variações – por exemplo, *O Pescador* (N.º 4) seria no original *Pescador* ou *Menina Com Pombas* (N.º 11) seria *Menina e as Pombas* – e, no caso das pranchas humorísticas, é notória uma inconsistente debilidade informativa. Tomemos como exemplo o lote 22 (N.º 14) referente a uma impressão aguarelada de Rafael Bordalo Pinheiro a que não foi atribuído qualquer título. Na identificação promovida, concluímos tratar-se de uma das duas peças que o inventário refere como *O Galante*, mais precisamente, *O Galante* –

[10] Leiloeira Santo Eloy (2022). https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/

continuação, pois esta dupla página humorística foi publicada em *O Comércio do Porto Ilustrado* de 1900 com o título de *Militão, o Grande Folgazão*. Ou seja, o desenho foi leiloado de forma incompleta, desprovido da prancha que o antecipa, o que se repete, ao contrário, no caso do lote 20 (N.º 12), um desenho sem título sobre papel do mesmo autor e que consta da edição de *O Comércio do Porto Ilustrado* de 1896 com o título *As Apparencias Illudem*, mas a que falta a prancha que o completa. A referência correta no inventário de 1983 será a de *História do Gato* ou *História do Cão*.

Conclusão

O museu de *O Comércio do Porto*, com instalações próprias a partir de 1929, cumpriu o desígnio traçado pelo seu impulsionador – funcionar como prestigiada memória afetiva de uma empresa centenária e dos seus colaboradores, assumindo-se também como um espaço-guardião de um género de *memorabilia* sobre uma marca importante na cidade e no país. Funcionaria também como um local de consagração e homenagem à figura incontornável do seu promotor, Bento Carqueja, e da urbe de que sempre se orgulhou e defendeu. De raiz privada, a sua disponibilidade pública nunca foi assumida, não sendo conhecidas informações quanto às condições ou horários para aceder à sala, denotando-se uma lógica de privacidade que o manteve encerrado a maior parte dos dias ou de visita obrigatória sempre que a presença de algum ilustre fornecedor, colaborador ou político merecesse uma rara abertura das portas.

Da sua degradação e desmembramento, acelerados no pós-25 de Abril, são muitos os indícios reveladores, nomeadamente, o acaso do conjunto artístico levado a leilão em 2022, uma sofrível aleatoriedade que coloca em evidência a dispersão sem critério a que a coleção, que ainda existia em 1983, esteve sujeita antes e depois da mudança de instalações e do encerramento, em 1990, da sede histórica na Avenida dos Aliados.

Do museu, instalado num dos seus pisos cimeiros, restam poucas histórias de sucesso ou reconhecimento público. Neste ano (2024) em que se assinalariam os 170 anos de *O Comércio do Porto*, a memória que ele envolve seria merecedora de uma exposição evocativa que o confirmasse como uma pequena pérola de *uma querida jóia de família* e de que o Porto nunca, por variadas razões, conheceu o verdadeiro brilho.

Referências bibliográficas

Cardoso, F. S. (1954). O Comércio do Porto: 100 anos: 1854-1954: 2 de Junho: Resumo da sua história. Oficinas Gráficas "O Comércio do Porto".

Carqueja, B. (1934). O Comércio do Porto: Ao completar 80 anos: Notas para a sua história. Oficinas Gráficas de "O Comércio do Porto".

Carqueja, B. (1925). O Commercio do Porto no centenário de Camillo Castello Branco: 1825-1925. Oficinas de "O Commercio do Porto".

Carqueja, B. (1905). Os Artistas Portugueses: Velloso Salgado. In Portugal Artístico, 721-727.

Costa, A. S. B. A. (2021). Projecto e circunstância: A coerência na diversidade da obra de Rogério de Azevedo. Edições Afrontamento; Fundação Instituto José Marques da Silva.

Costa, M. (1996, 2 Junho). Passado com futuro. O Comércio do Porto. [supl. "142.º Aniversário"], p. 30.

Delicato, M. O. (2014). Revoluções no Fotojornalismo. O caso do jornal O Comércio do Porto. [Tese de Doutoramento em Ciências da Informação/Jornalismo, Universidade Fernando Pessoa].

Faria, M. & Pericão, M. G. (2008). Dicionário do livro: Da escrita ao livro electrónico, Almedina.

Ferreira, J. (1993). De «O Comércio do Porto» e Bento Carqueja até à actualidade. In Fundação Bento Carqueja: Historial (pp. 13-29). Oficinas Gráficas de "O Comércio do Porto".

Ferreira, J. (1989). Páginas de um jornalista. Sólivros de Portugal.

Fundação Bento Carqueja (1983). Historial. Oficinas Gráficas de "O Comércio do Porto".

Ledrè, C. (1958). Histoire de la presse. Libraire Arthème Fayard.

O Comércio do Porto Ilustrado. (1893). Companhia Nacional Editora.

O Comércio do Porto Ilustrado. (1896). Oficinas de "O Comércio do Porto".

O Comércio do Porto Ilustrado. (1900). Oficinas de "O Comércio do Porto".

O Comércio do Porto Ilustrado. (1905). Oficinas de "O Comércio do Porto".

O Comércio do Porto Ilustrado. (1912). Oficinas de "O Comércio do Porto", 28.

O Comércio do Porto Ilustrado. (1921). Oficinas de "O Comércio do Porto", 30.

O Comércio do Porto Ilustrado. (1934). Oficinas de "O Comércio do Porto", 50.

O Comércio do Porto. (1899, Dezembro, 8). 46 (291).

O Comércio do Porto. (1929, Junho, 5). 75 (130).

O Comércio do Porto. (1929, Junho, 12). 75 (136).

O Comércio do Porto. (1933, Junho, 2). 79 (130).

O Comércio do Porto. (1933, Junho, 3). 79 (131).

O Comércio do Porto. (1944, Junho, 3). 90 (151).

O Comércio do Porto. (1954, Junho, 3). 90 (151).

O Comércio do Porto. (1954, Junho, 3). 100 (151).

O Comércio do Porto. (1974, Abril, 23). 119 (111).

O Comércio do Porto. (1982, Junho, 3). 128 (2).

O Comércio do Porto. (1982, Junho, 7). 128, (6)).

O Comércio do Porto. (1982, Junho, 2). [supl. "128.º Aniversário"].

O Comércio do Porto. Porto, supl. "142.º Aniversário" (2 de Junho de 1996).

O Diário de Notícias Ilustrado, (1899), Oficinas de "O Comércio do Porto".

Marques, J. A. M. (2006). Livros antigos de temática religiosa da Biblioteca Municipal da Maia. In Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias (vol. 2, pp. 19-36). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Paz Rebollo, M. A. (1994). O jornalismo em França. In A. Pizarroso Quintero (coord.), História da Imprensa (pp. 153-207). Planeta Editora.

Santos, T. C. (2012). Joaquim Lopes: Questões de estilo em torno da obra do pintor. [Dissertação de Mestrado em História de Arte Portuguesa, Faculdade de Letras, Porto da Universidade do Porto].

Teles, M. M. N. (2003). Inventariação/catalogação do espólio documental de Bento Carqueja na biblioteca municipal da Maia. [Relatório de estágio curricular do curso de Gestão do Património não publicado]. Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Webgrafia

[Convite da direção de «O Comércio do Porto» para que António Cruz Caldas faça parte dos colaboradores do jornal] (17 Fevereiro 1934). https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/444377/?q=com%C3%A9rcio+do+porto+ilustrado

Craveiro, S. (2024, 1 Janeiro). Arquivos de jornais históricos portugueses estão desmembrados e dispersos. *Gerador*. https://gerador.eu/arquivos-de-media/arquivos-de-jornais-historicos-portugueses-estao-desmembrados-e-dispersos/

Leiloeira Santo Eloy (2022). *Leilão especial de pintura portuguesa: Coleção particular. Catálogo.* https://issuu.com/leiloeirasantoeloy/docs/catalogo_final_do_leil_o_de_pintura-_o_certo

Leiloeira Santo Eloy (2022). *Leilão especial de pintura portuguesa: Coleção particular*. https://www.leiloeirasantoeloy.com/auction/219-leilao-especial-de/

II. Dois autorretratos da coleção de pintura e desenho da Casa-Museu Abel Salazar

Susana Pacheco Barros[11]

Resumo

Este trabalho procura analisar dois autorretratos de Abel Salazar, nos quais o artista se personifica como os pintores Rembrandt e Pousão e que integram a maior e mais expressiva coleção da Casa-Museu Abel Salazar da Universidade do Porto – a coleção de Pintura e Desenho, contribuindo para um melhor conhecimento e divulgação da vida desta importante e polimórfica figura da cultura portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: Casa-Museu Abel Salazar; gestão de coleções; inventário; pintura; autorretrato

Abstract

This work seeks to analyse two self-portraits by Abel Salazar, in which the artist personifies himself as the painters Rembrandt and Pousão and which are part of the largest and most expressive collection of the Casa-Museu Abel Salazar of the University of Porto – the Painting and Drawing collection, contributing for better knowledge and dissemination of the life of this important and polymorphic figure of contemporary Portuguese culture.

Key-words: Abel Salazar House-Museum; collection management; inventory; painting; self-portrait

[11] Licenciada em História da Arte, pós-graduada em História Moderna e Contemporânea e em História da Cidade do Porto, pela Faculdade Letras da Universidade do Porto e especialista em Artes pelo Politécnico do Porto. Trabalha na Unidade de Cultura da Reitoria da Universidade do Porto, sendo atualmente coordenadora executiva e cultural da Casa-Museu Abel Salazar. Colabora com a Escola Superior de Educação, do Instituto Politécnico do Porto. Frequenta o Mestrado em Museologia na Faculdade Letras da Universidade do Porto. Ciencia ID 0614-D1BE-E884.

Introdução

Neste capítulo abordam-se duas obras de Abel Salazar[12], da coleção de pintura e desenho da Casa-Museu Abel Salazar (CMAS)[13], concretamente dois autorretratos que chamaram a minha atenção a ponto de me levarem a desenvolver sobre eles alguma investigação, que resultou num artigo publicado no Boletim da Associação Cultural "Amigos do Porto" (Barros, 2023, pp. 83-95), investigação essa ampliada no texto que aqui se apresenta. Uma escolha que teve, como todas as escolhas que fazemos, uma ligação pessoal e emocional, pois os ditos autorretratos despertaram-me interesse pela procura de elementos da vida ou personalidade desta figura, e do seu percurso como pintor, pois revelam algumas das suas características artísticas e técnicas, sendo exemplares do estilo e/ou perícia artística de Abel Salazar, além de a sua análise revelar facetas da personalidade, idiossincrasia e estados de espírito do autor, em momentos concretos da sua vida. O estudo dessas duas obras pode, por isso, fornecer uma apreciação mais profunda da prática artística do autor.[14] Além disso, as obras têm um significado especial dentro do contexto histórico e cultural em que foram criadas, e sabemos como a compreensão do contexto pode ser reveladora sobre o período em que o artista viveu e trabalhou. Penso também que este texto, para além do contributo acerca do património cultural, pode oferecer valiosos dados sobre questões museológicas, como conservação, exposição e gestão de coleções, neste caso, de uma casa-museu, e dos desafios que se colocam à

---

[12] Abel Salazar nasceu em Guimarães, a 19 de julho de 1889. Já no Porto, estudou no Liceu Central, onde cedo revelou as suas aptidões artísticas e os seus ideais republicanos. Cursou Medicina, obtendo o diploma em 1915, com a classificação de 20 valores. Cinco anos mais tarde ascendeu a professor catedrático e fundou o Instituto de Histologia e Embriologia na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto. Entre 1926 e 1931, uma depressão afastou-o da vida académica. No regresso à vida ativa procurou reconstituir o trabalho científico e pedagógico. Mas por pouco tempo, pois em 1935 foi afastado da sua cátedra e laboratório e proibido de se ausentar do país. Dedicou-se então às suas preocupações sociais, filosóficas, políticas, estéticas e literárias e intensificou a sua produção artística. No início da década de 40 voltou à Universidade do Porto, para dirigir o Centro de Estudos Microscópicos na Faculdade de Farmácia, e trabalhou ainda no Instituto Português de Oncologia. Morreu em Lisboa, a 29 de dezembro de 1946, vítima de cancro de pulmão.
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20abel%20salazar.

[13] A Casa-Museu está instalada num imóvel onde Abel Salazar passou os últimos anos de vida e que tem como missão pesquisar, conservar, interpretar e expor o legado do seu patrono, bem como contribuir para o estudo e divulgação da vida e obra de Abel Salazar e proporcionar experiências de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento em seu torno https://cmas.up.pt/quem-somos/.

[14] Sem educação formal, experimentou diferentes disciplinas artísticas, algumas das quais pouco usuais no nosso país. Estudou obra de artistas, sobretudo nacionais, e procurou esclarecer o processo criativo da arte. *Desenhador compulsivo* retratou, essencialmente a figura feminina, tanto no contexto laboral como no ocioso, e também usou o desenho no seu trabalho científico, para fazer investigação e comunicar ciência, em particular o desenho microscópico. Conhecido pelos seus óleos figurativos, reveladores do seu gosto pelo claro-escuro barroco e pelos movimentos impressionista e tardo-naturalista, foi identificado, por alguns autores, como pioneiro do neorrealismo pictórico em Portugal, pela temática e sensibilidade humanista. Pintou aguarelas desde criança e fez caricatura a partir dos tempos de estudante, sendo nesse campo grandemente influenciado pelo caricaturista e ilustrador francês Honoré Daumier (1808-1897). Nos anos 1920, começou a criar gravuras, em diversas modalidades, que captavam paisagens e retratos. Também fez litografia, moldou o barro e produziu gessos patinados, retratando em bustos figuras do seu círculo de amizades e figuras das Artes e da Ciência, e compôs ainda cobres martelados. Entre as décadas de 30 e 40 alcançou o reconhecimento público como artista plástico.

preservação/divulgação e, outra vez, gestão da sua coleção, no sentido de a integrar em sistemas modernos e acessíveis, não apenas a técnicos, mas também ao público em geral. Finalmente, o simples desejo de entender e explorar as obras, a curiosidade intelectual em relação à vida e obra do artista, são igualmente razões válidas para esta escolha, reforçada pela ligação institucional que a autora destas linhas tem para com a casa-museu, património da Universidade do Porto.

Os casos de estudo: dois autorretratos de Abel Salazar

O inventário museológico de um bem cultural é, simultaneamente, um documento e um instrumento fundamental para o conhecimento dos bens culturais, uma vez que contem os contextos que lhes conferem significado e compreensão. Sobre ele a Lei 47/2004, a Lei-Quadro dos Museus Portugueses, diz que "é relação exaustiva dos bens culturais que constituem o acervo próprio de cada museu, independentemente da modalidade de incorporação" devendo, por esse motivo, proceder-se à "identificação e individualização de cada bem cultural", bem como da "respectiva documentação de acordo com as normas técnicas mais adequadas à sua natureza e características" (Lei 47/2004, Capítulo II, Secção IV, Artigo 16.º, pontos 1 e 2). A lei já referida explicita que o museu deve elaborar "uma ficha de inventário museológico de cada bem cultural incorporado, acompanhado da respectiva imagem" e que "a mesma deve assegurar campos de registo de informação primários para a identificação do bem cultural" (Lei 47/2004, Capítulo II, Secção IV, Artigo 19.º, pontos 1 e 2), contendo necessariamente os seguintes elementos:

a) Número de inventário;

b) Nome da instituição;

c) Denominação ou título;

d) Autoria, quando aplicável;

e) Datação;

f) Material, meio e suporte, quando aplicável;

g) Dimensões;

h) Descrição;

i) Localização;

j) Historial;

l) Modalidade de incorporação;

m) Data de incorporação.

No *Regulamento Interno da Casa-Museu Abel Salazar*, ainda em vigor, mas em revisão, regista-se que o inventário obedece às normas de inventário gerais e que "a Casa-Museu Abel Salazar possui fichas de inventário museológico (manuscritas) de cada bem cultural incorporado, acompanhado da respetiva imagem" e ainda que os seus bens foram informatizados num "programa informático de gestão do património artístico e móvel Index Rerum, onde se encontram inseridos os dados e a digitalização da imagem de cada bem museológico. É, igualmente, inventariado manual e informatizado o espólio bibliográfico existente da Casa-Museu através do programa informático de inventariação de bibliotecas ALEPH 500" (ADMAS, 2022, p. 12).

O acervo da CMAS é vasto (17243 objetos) e diversificado (património artístico, património literário, científico e documental e património doméstico) e está praticamente todo inventariado, manualmente (2369 fichas de inventário, dispostas em arquivos metálicos da Biblioteca Alberto Saavedra, em gavetas intituladas

"Exposição Permanente" e "Reserva" e apresentando dois tipos de ficha, uma referente à "Obra Artística de Abel Salazar" e outra designada "Ficha de Inventário de Património móvel") e digitalmente, foi estudado pela museóloga Sandra Senra e num futuro próximo será atualizado. O inventário digital foi desenvolvido no sistema integrado de inventário e gestão do património, de base web INDEX-RERUM e distribui-se por quatro áreas: "Pintura e Desenho" (109 fichas), "Escultura" (62 fichas), "Cobres martelados" (39 fichas) e "Outros" (254 fichas, numa pasta que congrega objetos pessoais, instrumentos e trabalhos científicos, bibliografia, mobiliário, etc.). A coleção de Pintura e Desenho, de que fazem parte os casos de estudo, é a mais volumosa e impactante das coleções da CMAS, e patenteia uma grande variedade de suportes (papel, cartão, madeira, contraplacado, etc.), de técnicas/materiais (óleo, aguarela, gravura, grafite, nanquim, carvão, crayon, caneta, pena, aguada…) e de temáticas (retrato, autorretrato, mulheres trabalhadoras, "tânagras", paisagem, caricatura, desenho científico...). O desenho datado mais antigo é de 1903, os óleos datados mais antigos são de 1919 e as primeiras experiências de gravura datam de 1925.

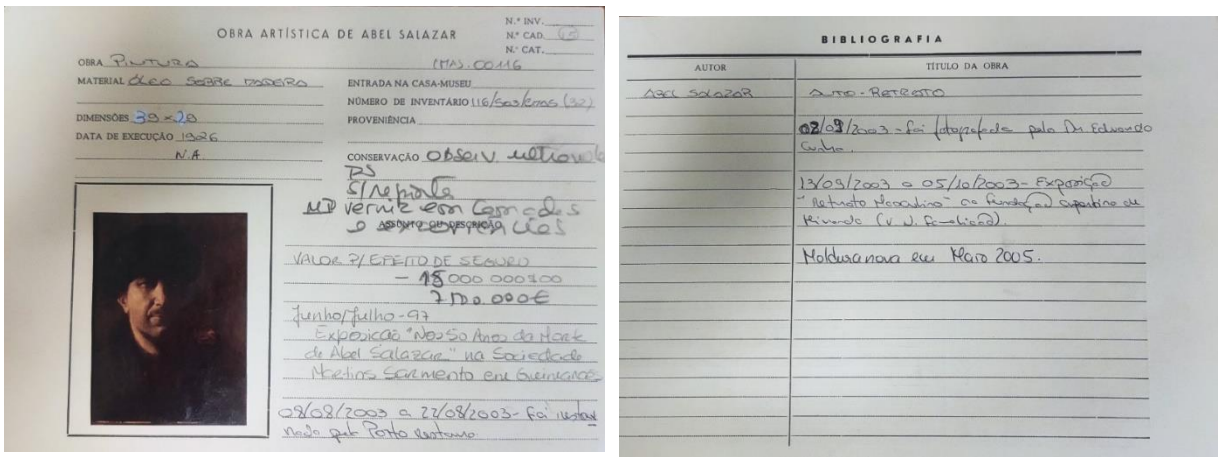


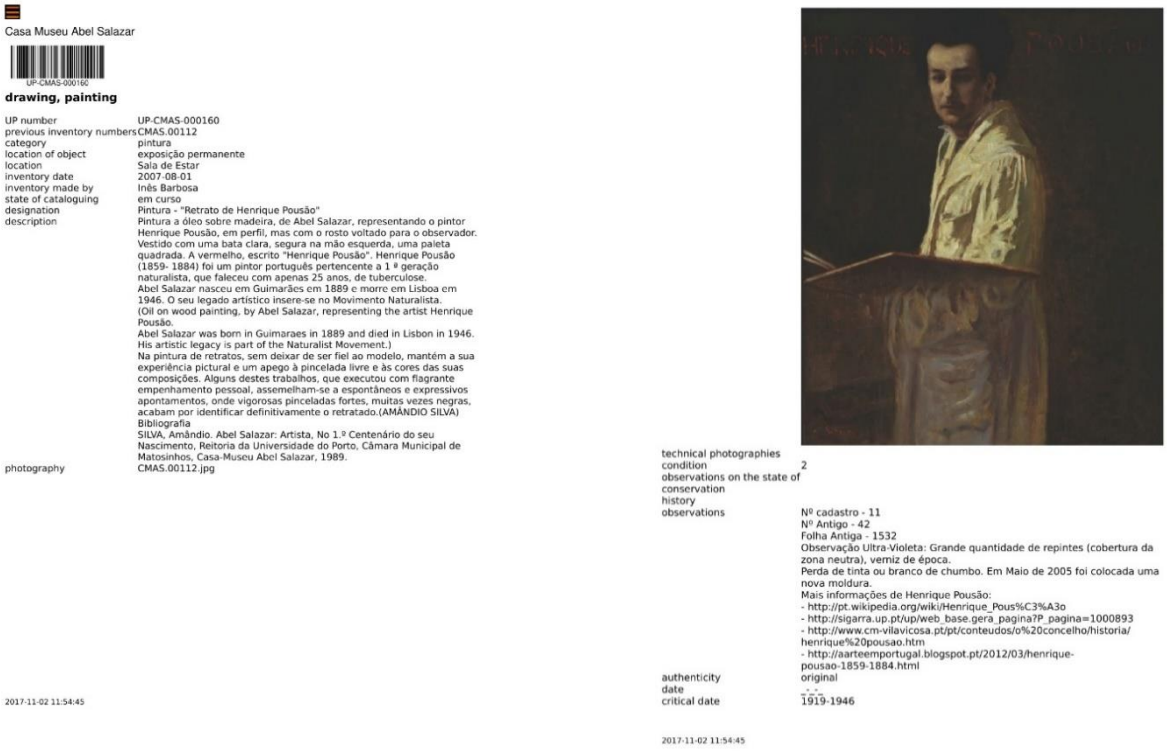
Figura 16- Ficha de inventário manual de Autorretrato de Abel Salazar datado de 1926

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

Os dois autorretratos selecionados foram adquiridos à irmã de Abel Salazar. Estão em exibição permanente na sede da Casa-Museu Abel Salazar e já figuraram em múltiplas exposições da obra de Abel Salazar, em vida e póstumas15. Foram restaurados em 2003 pela empresa Porto Restauro, de Ana Brito, e receberam novas molduras da Arte em Ação em 2005.

---

[15] O autorretrato de 1926 foi mostrado na: "Exposição de Quadros a óleo e esculturas de Abel Salazar realizada no 1.º aniversário da sua morte" (Fundação Abel Salazar, 1947), "Nos 50 anos da morte de Abel Salazar" (Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 1996), "Exposição Abel Salazar" (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1974), "Pinturas de Abel Salazar. Desenhos. Esculturas. Cobres martelados. Exposição na reabertura do Mercado Ferreira Borges" (Porto, novembro de 1983), "Abel Salazar. Retrato Masculino" (Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, setembro-outubro de 2003), "Transparência: Abel Salazar e o seu tempo, um olhar" (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, setembro-novembro de 2010) e "Todo o Abel Salazar" (Galeria I da Casa Comum, Reitoria da Universidade do Porto, novembro de 2022- fevereiro de 2023). O retrato de Abel Salazar personificando-se como Henrique Pousão esteve na "Exposição Abel Salazar" (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1974), "Pinturas de Abel Salazar. Desenhos. Esculturas. Cobres martelados. Exposição na reabertura do Mercado Ferreira Borges" (Porto,


Casa Museu Abel Salazar

UP-CMAS-000160

drawing, painting

UP number	UP-CMAS-000160
previous inventory numbers	CMAS.00112
category	pintura
location of object	exposição permanente
location	Sala de Estar
inventory date	2007-08-01
inventory made by	Inês Barbosa
state of cataloguing	em curso
designation	Pintura - "Retrato de Henrique Pousão"
description	Pintura a óleo sobre madeira, de Abel Salazar, representando o pintor Henrique Pousão, em perfil, mas com o rosto voltado para o observador. Vestido com uma bata clara, segura na mão esquerda, uma paleta quadrada. A vermelho, escrito "Henrique Pousão". Henrique Pousão (1859- 1884) foi um pintor português pertencente a 1 ª geração naturalista, que faleceu com apenas 25 anos, de tuberculose. Abel Salazar nasceu em Guimarães em 1889 e morre em Lisboa em 1946. O seu legado artístico insere-se no Movimento Naturalista. (Oil on wood painting, by Abel Salazar, representing the artist Henrique Pousão. Abel Salazar was born in Guimaraes in 1889 and died in Lisbon in 1946. His artistic legacy is part of the Naturalist Movement.) Na pintura de retratos, sem deixar de ser fiel ao modelo, mantém a sua experiência pictural e um apego à pincelada livre e às cores das suas composições. Alguns destes trabalhos, que executou com flagrante empenhamento pessoal, assemelham-se a espontâneos e expressivos apontamentos, onde vigorosas pinceladas fortes, muitas vezes negras, acabam por identificar definitivamente o retratado.(AMÂNDIO SILVA) Bibliografia SILVA, Amândio. Abel Salazar: Artista, No 1.º Centenário do seu Nascimento, Reitoria da Universidade do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos, Casa-Museu Abel Salazar, 1989.
photography	CMAS.00112.jpg

2017-11-02 11:54:45

technical photographies	
condition	2
observations on the state of conservation	
history	
observations	Nº cadastro - 11 Nº Antigo - 42 Folha Antiga - 1532 Observação Ultra-Violeta: Grande quantidade de repintes (cobertura da zona neutra), verniz de época. Perda de tinta ou branco de chumbo. Em Maio de 2005 foi colocada uma nova moldura. Mais informações de Henrique Pousão: - http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique_Pous%C3%A3o - http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000893 - http://www.cm-vilavicosa.pt/pt/conteudos/o%20concelho/historia/henrique%20pousao.htm - http://aarteemportugal.blogspot.pt/2012/03/henrique-pousao-1859-1884.html
authenticity	original
date	
critical date	1919-1946

2017-11-02 11:54:45

Figura 17 - Ficha de inventário do retrato de Henrique Pousão da autoria de Abel Salazar

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

O primeiro autorretrato de Abel Salazar aqui em análise, personificando-se como Rembrandt, foi pintado num ano muito complicado da sua vida. Em 1926, no fim de mais de uma década de um extraordinário trabalho científico, consagrado internacionalmente, o investigador e professor catedrático, nas áreas de Histologia e da Embriologia, foi acometido por uma *crise melancólica* (depressão, na terminologia atual) desencadeada, muito provavelmente, pelas dificuldades que então sentia na sua vida académica, e acontecimentos funestos no foro familiar; essa depressão iria obrigá-lo a interromper a docência universitária, na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, entre 1926 e 1931. Iniciava-se, assim, um período de afastamento não apenas da Academia, mas também da produção científica, literária e plástica, e do convívio com familiares e amigos, uma temporada difícil, passada em internamentos, designadamente, na Casa de Saúde de S. Francisco, no Porto, na Casa de Saúde Afonso Chaves, e na Casa de Saúde de S. João de Deus, em Barcelos.

Esse foi também um ano de mudança no nosso país, e isso terá tido influência no espírito do pintor, pois como se sabe a sua consciência cívica e de intervenção na sociedade do seu tempo era muito vincada. A instabilidade generalizada vivida durante a I República espoletou um conjunto de golpes inconsequentes que culminou no de 28 de maio de 1926, que instaurou a Ditadura Militar, na qual a maioria das unidades

novembro de 1983), "Abel Salazar. Retrato Masculino" (Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, setembro-outubro de 2003), "Transparência: Abel Salazar e o seu tempo, um olhar" (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, setembro-novembro de 2010) e "Todo o Abel Salazar" (Casa Comum, Reitoria da Universidade do Porto, entre 2022 e 2023).

militares do país se sublevou para remover os republicanos do poder. Nos anos subsequentes, viria a acontecer a ascensão de António de Oliveira Salazar (1889-1970), que ocupou primeiramente a pasta das Finanças e depois assumiu a presidência do Conselho de Ministros e, em 1933, foi o principal mentor da instauração no nosso país do Estado Novo (1933-1974), evolução política que haveria de ter consequências na vida de muitos intelectuais e cientistas, e na de Abel Salazar em concreto.

Nesse período, Abel Salazar viveu a parte final da sua depressão (esta durou entre 1926 e 1931) na instituição psiquiátrica barcelense (de 1 de novembro de 1928 a 31 de março de 1931), da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus, que acabara de abrir e é conhecida, ainda hoje, como "Casa Amarela". Apesar de deprimido e internado, não deixou de produzir obra de relevo, na derradeira fase da doença[16]: riscou esboços e estudos e escreveu onze manuscritos, de diversas áreas literárias, alguns dos quais editados em vida do seu autor, como *Uma Primavera em Itália* (1934) e *Recordações do Minho Arcaico* (1939), ambas reeditadas em 2002; ou postumamente, como *Filosofia da Arte* (2000), publicado com o título *Notas de Filosofia da Arte* e o *Testamento d 'hum Morto Vivo sepulto na Casa dos Mortos, em Barcellos* (2022)[17], entre outras obras.

A enfermidade é descrita na primeira pessoa no *Testamento*, em duas cartas atualmente publicadas em *Abel Salazar 96 cartas a Celestino da Costa*, de 2006[18]. A carta identificada com o número 30, produzida na Casa de Saúde de S. Francisco, descreve de forma dolorosa a sua enfermidade. Foi dada à sua mãe e enviada pelo pai, Adolfo Salazar, com outra missiva, datada de 29 de novembro de 1926, redigida por este último, na qual este dá conta do internamento do seu filho, que decorria já há vários meses.

Nesse ano de 1926, no início da depressão, Abel Salazar pintou este lúgubre autorretrato, inundado por um foco de luz, de reminiscências barrocas, que se considera estar diretamente associado com a vivência do pintor.

---

[16] Abel Salazar escreveu a Joaquim Madureira (1874-1954), prosador e polemista que adotou o pseudónimo de Braz Burity, juiz do Tribunal da Relação do Porto (Calém, 2014, p. 184), no internamento em Barcelos, listando os trabalhos produzidos no que chamou a "Ilha do Pavor, após o naufrágio". Para além do Testamento De Um Morto Vivo Sepulto na Casa Dos Mortos em Barcelos escreveu ainda: Uma Primavera em Itália, Recordações do Minho Arcaico, Os estados melancólicos nos hepatóides, A Morte da Fantasia, Filosofia da Arte, Notas da Arte Portuguesa, Minho Florido, Chinesices?, Paradoxos Filosóficos?.

[17] Segundo título da nova coleção Abel Salazar - Pensamento Arte & Ciência, coeditado pela U.Porto Press, pela CMAS e pela ADMAS, lançado a 14 de novembro de 2022, na inauguração da exposição "Todo o Abel Salazar", que esteve na Galeria I da Casa Comum, no edifício histórico da Universidade do Porto, até 17 de fevereiro de 2023.

[18] Compilação das cartas escritas por Abel Salazar a Augusto Celestino da Costa (1884-1956), histologista e embriologista, professor da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa e presidente da Junta de Edução Nacional (depois renomeado Instituto para a Alta Cultura). Disponibilizadas pelo filho, Jaime Celestino da Costa (1915-2010). Agrupadas pelo médico, professor e investigador António Coimbra (1928-2021), e divididas pelas quatro fases da carreira de Abel Salazar: de 1916 a 1926, de 1931 a 1935, de 1935 a 1940 e de 1941 a 1946 (Coimbra, 2006, pp. 1-13).



Figura 18 - *Autorretrato de Abel Salazar.* Abel Salazar (1889-1946). 1926. Óleo sobre madeira. UP-CMAS-000.225

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

Vários autores, aliás, salientam a ligação entre o autorretrato e "o artista atormentado" (Báscone Reina, 2013, pp. 87-92), aqui explicitamente evidente. Como se disse, o retrato foi pintado no início da doença, o que pode explicar toda a sua ambiência soturna, à qual se pode juntar uma segunda, não menos importante, motivação: a de um autorretrato que expressa a inspiração para o conjunto, ou uma parte significativa da sua própria obra. Este trabalho terá sido pintado no seguimento de uma viagem de Abel Salazar a Liège, cidade belga onde representou a Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, numa reunião da Associação de Anatomistas (março de 1926) e na qual contou com a companhia da sua irmã Dulce Salazar. Nessa jornada, os irmãos visitaram a capital francesa, Bruxelas, na Bélgica, e, por fim, Amesterdão, nos Países Baixos, onde comprovadamente Abel Salazar visitou o Rijksmuseum e teve oportunidade de contemplar a obra de Rembrandt. Nesta obra, parece evidente que o artista pretende personificar-se[19] como

[19] Há um conjunto de variações do retrato do próprio pintor, que vão sendo retomadas, ao longo dos tempos: o pintor está sozinho, está à margem de pergaminho, surge no canto de um fresco, está rodeado de amigos; é um busto ou uma cabeça, ou o pintor está a trabalhar, ou o pintor é outro, como parece ser o caso deste autorretrato (Bonafoux, 1985, p. 142).

Rembrandt van Rijn[20]. A irmã Dulce escreveu: "Apenas há um retrato, em que se retratou com o cachimbo na boca, que nessas alturas usava, e uma boina de veludo verde muito escuro, quase preto, e que foi feito pouco depois de ter estado na Holanda, que talvez faça lembrar um pouco Rembrandt" (Salazar, 1944, p. 28). Pintor e gravador do século XVII, figura maior da arte mundial, em particular da ocidental, Abel muito admirava e respeitava Rembrandt, cuja obra o inspirou em muitos outros trabalhos, sobretudo, em retratos e autorretratos, pelas técnicas de *impasto*, raspagem de tinta e cenográfico claro-escuro. Além disso, Rembrandt foi ele próprio produtor de cerca de 40 autorretratos. Um deles, foi mostrado em 2022 como primeira obra visitante do Museu Gulbenkian, vinda do Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid – *Autorretrato com Boina e Duas Correntes*, e logo aqui se percebe onde Salazar foi buscar inspiração para o seu. Nessa pintura, Rembrandt representa-se vestindo a pele de personagens diversos: primeiramente, o artista barroco holandês (natural de Leiden) representou-se de um modo convencional; depois introduziu adereços, no retrato *à l'antique* e "à oriental". Raramente se mostrou, formalmente, à moda do seu tempo. E também usou indumentária e adereços da sua profissão, como numa tela do final de vida (c. de 1665-1669), *Autorretrato com Dois Círculos* (Kenwood House, The Iveagh Bequest, Londres), onde representa os atributos da profissão de pintor, da mesma forma que Abel Salazar faz no seu. Estes autorretratos inserem-se numa tipologia que combina a representação de alguém famoso e com a existência de uma obra autografada, ímpar no contexto da iconografia da pintura ocidental.

Pelo que já foi dito, não é, portanto, surpreendente que Abel Salazar faça muitas referências nos seus livros e artigos de jornal à obra de Rembrandt. Em *Um Estio na Alemanha*, publicado em 1944, descreve com pormenor a pintura que viu em museus e monumentos, designadamente a obra pictórica e a gravura de Rembrandt, que o haviam impressionado. E conta a experiência de visitar a sua casa:

É com intensa curiosidade que me vejo, calcorreando as ruas de Amsterdam, à procura da «Casa de Rembrandt». Não tenho o fetichismo dos grandes homens, que em geral, como homens, apenas têm de notável o misturarem as misérias dos grandes às misérias dos pequenos; mas é sempre com interesse que se entra no ambiente e no cenário, em que outrora viveu tão singular personagem. (Salazar, 1944, p. 248)

E ao descrever as extenuantes visitas turísticas a museus, destaca o prazer desfrutado no Rijksmuseum, onde calmamente se deixou seduzir pelo retrato coletivo dos homens da Guilda dos Fabricantes de Tecidos, conhecido popularmente como *Os Síndicos*, no qual encontra uma "fonte permanente de sensações novas, [que] não exaure facilmente o seu potencial de sugestão e continua a falar através dos tempos a sua linguagem muda, a cada um murmurando novos mistérios" (Salazar, 1944, p. 276).

No quadro em que se representa como Rembrandt, Abel Salazar produz uma sedutora e original pintura. O busto frontal do retratado emerge de um fundo escuro e neutro, do qual sobressai um rosto, parcialmente

[20] No século XVII, Rembrandt van Rijn (1606-1669) elevou a produção do autorretrato a um novo nível, em termos de quantidade, qualidade, variedade e duração. Os seus autorretratos, simultaneamente, criam e refletem a sua fama e inserem o pintor na lista dos grandes mestres. No cômputo geral, o autorretrato representa cerca de 20% da sua produção total. Os seus retratos tardios impressionam pela força, originalidade e tamanho. Recentemente discute-se se a maioria das pinturas iniciais não são verdadeiramente autorretratos ou "tronies", termo holandês para uma imagem de uma cabeça ou rosto, muitas vezes de um tipo emblemático ou simbólico, virtude ou vício, ou o estudo de uma expressão particular. Usou a sua aparência não só por conveniência, mas também pelas suas qualidades genéricas. Há verdade nisto, mas muitos dos seus autorretratos iniciais são imagens de um artista inspirado. Além disso, a sua fisionomia é distintamente imperfeita, em vez de genérica, o que sugere que ele queria que o modelo bem como o autor fossem reconhecidos. Até a adoção de uma boina, inspirada pelas representações dos artistas do século XVI tornou-se uma marca sua (Hall, 2014, pp. 178-180).

iluminado, do lado direito, e de excelente carnação. Mais do que o traje, ou o cenário, destacam-se os acessórios apresentados: um cachimbo, no canto esquerdo da boca, e uma boina de veludo verde esmeralda, na cabeça, à moda flamenga, que nos remetem para a personalidade que aqui procura personificar, e, diretamente, para a sua própria pintura.

Neste trabalho, o cachimbo – de certo modo também muito flamengo/neerlandês – é um elemento original na sua obra pictórica. Em muitas fotografias, Abel Salazar, um inveterado fumador que morreu vítima de cancro de pulmão, surge a fumar, sobretudo, cigarro, é verdade, mas diversas vezes também cachimbo. Mas não muito, pois esta moda foi passageira na sua vida, como conta a irmã no manuscrito datilografado existente na Casa-Museu Abel Salazar, intitulado *Apontamento Biográficos de Abel Salazar elaborados por sua irmã Dulce Salazar Dias Ribeiro*[21].

A economia da paleta cromática aqui usada contrasta com as suas primeiras pinturas a óleo, produzidas a partir, pelo menos de 1919, numa fase então rica e vibrante, como a sua vida académica e científica e cultural, aplicada nas suas paisagens minhotas e em mercados portuenses (Silva, 1989). No final da década de 1910, Abel começou a produzir óleos de efeitos luminosos e de espessas e modeladoras pinceladas. Registou paisagens, costumes e mulheres populares nortenhas, minhotas e portuenses, em campos e feiras. Com o tempo, a sua produção pictórica incorporou outras temáticas como o retrato, e evoluiu para melancólicas e sombrias colorações, concordantes com o seu turbulento mundo interior. Aprendeu a pintar pela experimentação, pela observação dos grandes mestres, nomeadamente do Barroco, do Impressionismo e do Naturalismo. Demarcou-se, politicamente, dos modernismos e vanguardas do início do século, criando um estilo pessoal, visivelmente influenciado por grandes vultos da pintura nacional oitocentista, da Escola do Porto. Entendido por alguns como precursor do neorrealismo pictórico em Portugal, introduziu o povo, ou melhor a mulher do povo (*carrejonas*, carvoeiras, carquejeiras, trapeiras, costureiras, cozinheiras, lavadeiras, leiteiras…), sofredora, mas digna, fazendo dela protagonista da arte nacional.

Embora possa haver mais do que uma explicação para esta viragem, tal transformação, sobretudo notória a partir dos anos 1930, pode refletir, em simultâneo, o seu estado de espírito, novas influências pictóricas e a transformação da sua pintura para atmosferas mais melancólicas, como se pode constatar em diversos autorretratos, como os datados de 1936, pertencentes ao Círculo Dr. José de Figueiredo e ao Dr. Carlos Sousa. Desta forma, o autorretrato pode ser interpretado como uma forma de reflexão sobre sua própria existência; neste em particular, Abel Salazar como que nos anuncia o percurso – pesaroso – que a partir de então seguiria. Se o faz nos autorretratos, como se disse, também o afirma em retratos de familiares, amigos e de personalidade que então pintou, inspirados não só na luz e mistério de Rembrandt, mas também por

[21] "No ano seguinte [1926] voltei a acompanhá-lo a um congresso realizado em Liège, e depois de visitarmos algumas cidades da Bélgica, fomos dar uma volta pela Holanda e depois fomos a Paris onde nos demorámos uns 20 dias […]. Certa vez íamos de comboio em viagem para Paris, e meu irmão que nunca se conservava sentado muito tempo, e gostava de ir passear nos corredores das carruagens, chegou-se a uma janela, e não sei como cai-lhe à linha um magnífico cachimbo que lhe tinha sido oferecido pelo Dr. Alfredo Magalhães. Eu, claro, exultei com a perda, mas ele ficou pesaroso. Mas a seguir fomos à Holanda, terra dos cachimbos, e logo ele me aparece outra vez de cachimbo na boca, todo risonho e vitorioso. Ora como me tinha convencido de que os cachimbos novos antes de bem queimados eram muito perigosos, tirei-lho sem ele dar por isso. Mas ele em vez de se zangar, pôs-se a rir muito e logo me apareceu com outro. Tinha comprado dois!... Passado algum tempo pôs de parte o cachimbo e voltou ao cigarro que fumou até aos últimos momentos da sua vida" (Salazar, 1944, pp. 21 e 54).

outros autores do período moderno como Diego Velázquez (1599-1660) ou mais ainda Honoré Daumier[22] (1808-1879) (Alves, 2010, pp.139-146; Pernes, 1998, p.77), como o retrato de Guerra Junqueiro (1930) ou o do seu pai Adolfo Barroso Pereira Salazar (1936), ou em quadros representativos da temática da mulher trabalhadora como *Mulheres no Armazém* (1935) e *Feira no adro* (1937).

O autorretrato de 1926 é muito mais rico do que o que se pode imaginar. No seu verso há uma segunda pintura figurativa, como acontece em várias outras obras, seguramente da autoria de Abel Salazar, em posição invertida, que representa uma perna que surge de um panejamento verde.



Figura 19 - Verso do quadro invertido

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

Nele, espalham-se várias etiquetas relativas a inventários e exposições, as mais antigas do tempo em que que a Casa-Museu era tutelada pela Fundação Calouste Gulbenkian, e as mais recentes posteriores a 1975. E inscrições impressas por Dulce Salazar, a irmã do artista, anterior proprietária da obra, no canto inferior direito, que identificam o quadro e nele registam a sua assinatura. Horizontalmente pode ler-se: *"Auto-retrato de meu irmão Abel Salazar. Dulce Salazar. Pintado em 1926"*, e junto a esta legenda está anotada, verticalmente, a assinatura: *"Dulce Salazar"*.

Ainda em 1926, Abel Salazar produziu outro autorretrato, também muito popular, mas de aparência mais carregada, característica de novo e habitualmente interpretada como reveladora da sua doença mental e por

[22] Em 1934 Abel Salazar teve oportunidade de "conhecer" a referência maior da caricatura mundial: Honoré Daumier, de quem admirava o sentimento do humano e a técnica, através de duas mostras póstumas. Uma na Orangerie (de pintura, aguarelas e desenhos) e outra na Bibliothèque Nationale (de litografias, gravuras em madeira e esculturas), que visitou aquando da sua estada de seis meses na capital francesa, e que foram objeto de reflexão na sua obra *Paris em 1934*.

isso reveladora, mais uma vez, do uso do autorretrato como meio de expressão de emoções e experiências íntimas. Nesta tela representa-se a trabalhar ao cavalete, no seu ateliê, da casa de S. Mamede de Infesta, que ainda hoje se mantem no primeiro piso da casa CMAS. Trajando a sua habitual bata cinzenta de sarja, que usava tanto no trabalho científico como no artístico, e se conserva e exibe na exposição de longa duração desta instituição cultural, o quadro está assinado a preto, como às vezes acontece, nas suas pinturas, no canto inferior direito, sobre o verso da tela que está a compor.



Figura 20 - *Autorretrato de Abel Salazar*. Abel Salazar (1889-1946). 1926. Óleo sobre tela. UP-CMAS-000172

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

Mais tarde, cerca de 1936, Abel Salazar pintou um retrato de Henrique Pousão[23], num ciclo em que integra outros dos seus mestres da pintura nacional oitocentista de eleição, da Escola do Porto, como Silva Porto e Artur Loureiro. Neste quadro, Salazar ter-se-á autorretratado, personificando, desta vez, de forma não explícita, Pousão, pintor que sempre o cativou e que ajudou a impor no panorama artístico nacional.

---

[23] Henrique César de Araújo Pousão nasceu em Vila Viçosa, em 1859. Era neto e bisneto de pintores. No Alentejo realizou os primeiros desenhos, depois continuados na então vila de Barcelos, localidade para onde o pai, Francisco Augusto Nunes de Pousão, bacharel em Direito, se transferira. A vocação artística do jovem Pousão conduziu-o ao Porto, cidade onde, por influência do professor particular António José da Costa (1840-1929) se inscreveu (1872) na Academia Portuense de Belas Artes. Nesta Academia foi discípulo de Tadeu Almeida Furtado (1810-1901) e João António Correia (1822-1896). Concluídos os estudos, concorreu a uma bolsa estatal no estrangeiro, na classe de Pintura de Paisagem. Em novembro de 1881 seguiu para Paris, com o condiscípulo José Júlio Sousa Pinto (1856-1939), pensionista de Pintura Histórica. Contudo, o promissor artista viu o seu pensionato ensombrado pela doença, pois, após uma breve passagem pela Escola Nacional de Belas Artes, uma bronquite aguda levou-o até Marselha e depois até Itália (Roma, Capri e Nápoles). A sua debilidade física não impediu, no entanto, a proficuidade do seu período italiano. Nele pintou obras cruciais da Arte Portuguesa como *Cecília,* que remeteu ao S*alon* parisiense, ou *Casas Brancas de Capri*, tela reveladora da influência do "impressionismo mediterrânico" https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20henrique%20pous%c3%a3o.



Figura 21 - Retrato de Henrique Pousão. Abel Salazar (1889-1946). Não datado. Óleo sobre tela. UP-CMAS-000160

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

No início dos anos 30, Abel Salazar estava de regresso ao trabalho, tentando reconstituir o seu laboratório e retomar a sua carreira e as atividades nas suas múltiplas áreas de interesse, como a Arte, a Filosofia, a História e a divulgação cultural (Cunha, 1977, p. 171 e seguintes). Contudo, esta foi uma curta retoma, pois logo em 1935 foi afastado da Faculdade de Medicina do Porto e proibido de sair do país, pela portaria de 5 de junho, sendo apenas reintegrado na Universidade do Porto, na Faculdade de Farmácia e não na de Medicina, em 1941, para dirigir o Centro de Estudos Microscópicos:

Pela Resolução do Conselho de Ministros de 14 de maio de 1935 (publicada a 16 de maio na 1.ª série do *Diário do Governo)* e portaria de 5 de junho desse ano, Abel Salazar foi afastado da Universidade. Foi-se a cátedra e o laboratório, e ainda o proibiram de frequentar a biblioteca da Faculdade de Medicina e de se ausentar do país. O motivo invocado para o expulsar foi «a influência deletéria da sua ação pedagógica sobre a mocidade universitária». Tudo o que restava do Laboratório de Histologia coube numa carroça. O mesmo documento 'desligava' do serviço outros professores universitários. Entre as 'vítimas' contavam-se o Dr. Aurélio Pereira da Silva Quintanilha (1892-1987), professor catedrático da Faculdade de Ciências, o Dr. Sílvio Vieira Mendes de Lima (1904-1993), professor auxiliar da Faculdade de Letras, da Universidade de Coimbra, e o Dr. Manuel Rodrigues Lapa (1897-1989), professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Coimbra, 2005, pp. 10-11)

Nesta pintura, como se disse, Abel Salazar afirma no seu título que retrata Pousão, mas é minha convicção que se retrata a si próprio, de perfil, de rosto virado para o espetador, envergando uma bata de trabalho, neste caso branca, como usou ao longo da vida em variados contextos de trabalho, segurando, na mão esquerda, uma paleta quadrada e pincéis. A carmim, no topo do quadro, em letras capitais, como noutras pinturas deste ciclo, nomeadamente os retratos de Silva Porto e Artur Loureiro, eleva-se o nome do pintor homenageado, enquanto no canto inferior, do lado esquerdo do observador, inscreveu a sua assinatura na mesma cor. O fundo sombrio e austero recorda retratos do mestre Columbano Bordalo Pinheiro (1857-

1929)[24], autor que Abel Salazar parecia não valorizar (Saavedra, 2023, p. 38) e preconceituosamente criticava por interpretá-lo como um ícone do liberalismo decadente do século XIX (Alves, 2010, pp. 139-146), apesar deste ser um artista, que com Silva Porto[25], entre outros, incorporou o famoso *Grupo do Leão* constituído por pintores naturalistas do círculo lisboeta e que imortalizou num retrato coletivo em exibição permanente no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

Observações ultravioleta registadas na ficha de inventário da obra dizem-nos que este trabalho teve diversos repintes, na cobertura da zona neutra, e que apresenta verniz da época e perda de tinta ou branco de chumbo.

Abel Salazar parece mostrar, ou personificar, um dos artistas que mais admirou e com o qual se identificava, e cuja obra analisou de forma pioneira, mas polémica, em vários textos, como o inserido na obra ainda inédita *Notas da Arte Portuguesa* [1928-1931]; ou em artigos de jornal editados n' *O Primeiro de Janeiro* (de outubro e novembro de 1934), *O Diabo* (de março e maio de 1937) e na *Seara Nova* (de outubro e dezembro de 1946), e na obra póstuma *Henrique Pousão*, de 1947. No verbete que escreveu sobre Henrique Pousão, afirma:

Mais luminoso do que Silva Porto, mais delicado e poeta, Pousão não tem ainda hoje o lugar que merece na arte portuguesa; é mais sensível do que Silva Porto a certas subtilezas de jogos de luz, que exprime com tanta sinceridade, rigor e justeza; e o sol canta por vezes na sua paleta em fulgurações claras ou neutros de uma grande magia de efeito. A arte de Pousão é sorridente, sem afectações nem rebusques. (Salazar, [1928-1931])

Os primeiros estudos de Abel Salazar sobre Henrique Pousão coincidiram cronologicamente com a depressão e, depois, com aquilo a que o próprio designou como "autoexílio" em Paris[26] (estada na capital

---

[24] No texto sobre Columbano, em Notas da Arte Portuguesa, obra escrita, como se referiu, na fase final do seu internamento, na Casa de S. João de Deus, em Barcelos, e ainda por publicar, assim se refere Abel Salazar aos retratos de Columbano: "No retrato, as suas qualidades afrouxam sob os defeitos; apesar das qualidades eminentemente sugestivas da cor e da luz, e da maneira peculiar da sua fatura; as fisionomias são muitas vezes mascarradas pelo pincel, a modelação e a semelhança desfalecem sob o parti-pris da maneira, e as fisionomias são em geral falhas de expressão e de vida interior. Elas vivem apenas em si próprias, como centos de determinadas harmonias de cor e de efeitos de penumbra; as suas mãos dominam o conjunto, sepultam-se nele como qualquer acessório, e não exercem pelo olhar, pelo carácter panorâmico e pela linha geral do esquema essa sugestão direta e anímica, feita de carácter condensado, que anima os verdadeiros retratos" ("Abel Salazar Pensamento Arte e & Ciências", U.Porto Press, no prelo).

[25] António Carvalho da Silva nasceu no Porto em 1850. Diz-se que por amor à sua terra natal terá adotado o apelido "Porto". O seu talento foi descoberto na Escola Industrial por Guilherme António Correia (1829-1890). Depois de estudar na Academia Portuenses de Belas Artes, venceu o Concurso de Pintura de Paisagem para o Pensionato em Paris (1873). Partiu para a capital francesa na companhia de João Marques de Oliveira (1853-1927), com quem veio a renovar a pintura em Portugal. Nesses anos foi influenciado por Carles Daubigny, da *Escola de Barbizon* de Pintura ao Ar Livre. Participou no *Salon* (1876) e viajou, nomeadamente a Itália. No regresso ao Porto foi convidado para lecionar na Academia de Belas Artes de Lisboa, instituição onde desenvolveu toda a sua carreira académica. Fixado na capital do país, tornou-se um pintor influente e popular, apesar de ser algo acanhado. Morreu em 1893 https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%c3%b3nio%20silva%20porto.

[26] Abel Salazar viajou para Paris a 7 de março de 1934. A sua partida foi noticiada em periódicos como *O Primeiro de Janeiro* ou a *A Montanha* e notada, sobretudo, entre os estudantes republicanos. À chegada à capital francesa instalou-se no Hôtel Royal Bretagne, no nº11 da Rue de Gaîté. Contactou com amigos franceses. Trabalhou no laboratório do

francesa entre março e agosto de 1934) e com a *Grande Exposição dos Artistas Portugueses* de homenagem a Silva Porto, Henrique Pousão e Artur Loureiro, realizada no Salão Silva Porto, em 1935, e que teve como objetivo principal a angariação de fundos para a construção de monumentos no Porto a estes três pintores:

Inspirada por Joaquim Madureira (1874-1954) e organizada por Alberto Silva (1882-1940) a mostra integrou 248 artistas, entre principiantes e celebridades, que ofereceram trabalhos para o «Grande Sorteio Nacional de Arte cujo produto reverte para os três monumentos a Silva Porto, Henrique Pousão e Artur Loureiro». A capa do catálogo era composta por um desenho a carvão, de Abel Salazar, representando uma jovem de paleta. Cada participante tinha direito a fotografia, nota biográfica e morada do ateliê. Abel Salazar enviou o óleo *Ao sol* e 11 caricaturas, assinadas "Frei Nemo" e intituladas *O autor e os seus 10 irmãos*. Nos dados biográficos do caricaturista dizia-se: "Nasceu a tantos de tal dum ano que já lá vai. Irmão professo da Sacra-ordem do Riso. Frequentou a Escola Laica da Vida. Discípulo do Demo. *Atelier*: Em Casa do Diabo." e no lugar da fotografia da praxe estava um ponto de interrogação. O exemplar deste catálogo, existente na Biblioteca do Museu Nacional de Soares dos Reis, tem uma esclarecedora inscrição a lápis: «Pseudónimo do Dr. Abel Salazar. A Polícia não permitiu a exposição destes desenhos, mas consentiu no seu sorteio». Vera Calém considera que estes comentários são da autoria de Alberto Meira (Viana do Castelo, 1884), autor do Catálogo de Obras do Museu de 1940 e auxiliar da direção de Vasco Valente. Abel Salazar fez também o cartaz do "Grande Sorteio Nacional de Arte" de 1935 ganhando uma menção honrosa em Pintura (Calém, 2014, pp. 184-187).



Figura 22- Capa do catálogo do a Grande Exposição dos Artistas Portugueses, de 1935

(Fonte: Casa-Museu Abel Salazar, imagem cedida pela instituição)

Abel Salazar entendia Pousão como um pintor que atingira a técnica impressionista por instinto, algo que também reclamava para si, como produtor de uma obra sem antecedentes ou influências notórias, contribuindo desta forma para a mitificação do artista e integrando-o naquele mesmo movimento

---

Professor Champy. Participou em conversas com artistas, filósofos e cientistas. Contactou pela primeira vez com a filosofia do Círculo de Viena. Militou em atividades antifascistas na *Union Rationaliste* e na *Internationale des Travailleurs de l'Enseignement*, subscrevendo um manifesto contra a ditadura e as prisões em Portugal e enviando para a redação do jornal *Liberdade* panfletos e literatura subversiva de cuja reacção não houve notícia. Visitou museus, palácios e exposições, como o *Salon* de 1934, e as mostras retrospetivas da obra de Honoré Daumier (1808-1879). Passeou por bosques, parques e *boulevards* com "esse companheiro de todos os instantes", o enigmático F. de P., a quem dedica a obra *Paris em 1934*. Regressou ao Porto em agosto (Cunha, 1977, pp. 306-323).

impressionista. Diogo de Macedo[27] (1889-1959), seu contemporâneo, que trabalhou nas áreas da escultura, da museologia, da escrita e da crítica de arte, contestou, inicialmente, esta interpretação de Pousão impressionista, em artigos publicados no jornal *O Primeiro de Janeiro* (1946), mas parece condescender, genuína ou ironicamente, após receber uma carta de Abel Salazar, na qual este explica que o sentido de impressionismo que o motivara, não era o estilo artístico, em sentido restrito, mas da interpretação do Impressionismo como o culminar da arte ocidental. Diogo Macedo via Pousão como um pintor mediterrânico, uma tendência que ressurgiria na arte portuguesa no final do século XX (Castro & Cláudio, 2009, pp. 63, 69,73,77).

No século XX, estes dois autores, não foram os únicos que se debruçaram sobre a obra deste pintor. Nas décadas de 40 e 50 do século XX, o tema continuou a suscitar interesse, sobretudo na sequência das exposições em 1946 e nas comemorações do centenário do nascimento de Henrique Pousão, em 1959. Depois, nos anos 60, o historiador e crítico de arte José-Augusto França inaugurou uma nova visão de Pousão, lendo-o no ambiente de preparação da modernidade. Em 1984, no centenário da morte de Pousão o debate reacendeu-se. Por fim, nos anos 1990, António Rodrigues (1998) vê-o como um artista nas imediações da pintura de Cézanne, e com Bernardo Pinto de Almeida (1999) Pousão adquiriu, finalmente, uma aura de modernidade (Castro & Cláudio, 2009, p. 79-99).

Conclusão

Neste breve estudo, procurou-se destacar e interpretar duas importantes obras da coleção de Pintura e Desenho, da Casa-Museu Abel Salazar, contribuindo assim para um melhor conhecimento destes bens culturais e para a divulgação da vida e obra de Abel Salazar, uma eminente figura, e um importante património da Universidade, da cidade e do Portugal Contemporâneo.

Sintetizando a informação incluída neste texto, desde aquela que diz respeito ao inventário da Casa-Museu Abel Salazar na generalidade, aos casos concretos dos autorretratos analisados, e considerando algumas teorias conhecidas sobre coleções e gestão de património, é possível extrair várias conclusões significativas.

---

[27] Escultor, museólogo e crítico de arte, Diogo de Macedo nasceu em Vila Nova de Gaia em 1889 e morreu em Lisboa em 1959. O seu primeiro mestre foi o santeiro Fernandes Caldas. Estudou na Escola das Estafinhas, e depois, no Porto, na Escola Industrial Infante D. Henrique e na Academia Portuense de Belas Artes, onde cursou Escultura. Em 1911viajou para Paris, com uma pensão familiar, para estudar nas Academias de Montparnasse, na Académie de La Grande Chaumière e na Escola Nacional de Belas-Artes. Nos anos seguintes dividiu-se entre Lisboa, Porto e Paris. Em 1920, casou com D. Ana Sotto-Mayor. Em 1926 fixou-se em Lisboa. Nos anos 20 e 30 editou as primeiras publicações e continuou a viajar. Nos anos 40, depois de enviuvar (1941), abandonou a escultura. Estreou-se como conferencista e passou a dirigir o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (1944-1959). Voltou a casar (1946). O Ministério das Colónias incumbiu-o de escolher as peças a integrar uma exposição itinerante de Artes, em Angola e Moçambique (1948) e promoveu uma Semana Cultural Portuguesa em Santiago de Compostela. Nos anos 50 fez uma viagem de estudo ao Brasil e visitou a ilha de S. Miguel. Foi autor dos grandes relevos *A Dor*, *O Amor* e o *Ódio* e de duas cariátides para o Teatro de S. João (1915), do grupo escultórico *L'Adieu ou Le Pardon* (1920) e ainda de *Tejo* e quatro *Tágides* para a Fonte Monumental da Alameda Afonso Henriques (1939-1940). Dá nome às Galerias Diogo de Macedo que integram a Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20diogo%20de%20macedo.

Primeiramente, sobre o valor e importância da coleção respeitante à vida e obra de Abel Salazar, objetos significativos de sua vida e momentos cruciais da história portuguesa no século XX. Provenientes de diferentes contextos, cada uma das peças tem a sua importância histórica e cultural. Em segundo lugar, a notícia, necessariamente sintética, mas relevante, da existência de um inventário manual e a sua transição para um inventário digital, ação que releva uma transição nas práticas de gestão, mostrando a adaptação da CMAS às tecnologias contemporâneas para uma melhor organização e acessibilidade das informações, ferramenta essencial para a divulgação, estudo e valorização do património. Em terceiro lugar, sobressaem desafios de conservação e restauro.

Os autorretratos de Abel Salazar, em especial o de 1926, apresentam desafios de conservação, evidenciados pelos processos de restauro realizados em 2003. A relação entre a obra de arte, a história do artista e a necessidade de preservação releva a importância da conservação adequada para garantir a durabilidade do acervo, não apenas neste caso concreto, mas também no geral da coleção. Em quarto lugar, a análise dos autorretratos de Abel Salazar, especialmente o de 1926, revela uma conexão profunda com o contexto histórico e artístico da época, marcado pela instabilidade política em Portugal e, ao mesmo tempo, é revelador das influências de artistas, como Rembrandt, na obra do pintor; a importância dos seus autorretratos é significativa: permitiram que Salazar explorasse temas universais, como a existência, a mortalidade e a introspeção, temas que se repercutem no público a um nível profundo, convidando à reflexão sobre a própria condição humana. A interseção entre a vida do artista e a narrativa histórica coloca em evidência a importância da contextualização na interpretação de obras de arte como estas. Em quinto lugar, e fechando com um assunto que apenas foi aqui brevemente aflorado, mas parece da maior importância, mais uma vez relativamente ao acervo. A revisão crítica do inventário e a sua modernização, alinhadas com as exigências dos padrões internacionais mostra um compromisso com a qualidade na gestão das coleções. Porém, a realização de tarefas críticas, como controle de inventário e definição de vocabulários controlado, entre outros aspetos, descobre a necessidade de profissionais especializados, como museólogos e historiadores de arte, para garantir uma gestão eficaz e precisa deste importante património cultural. A obra de Abel Salazar – nomeadamente a produção de trabalhos complexos como os autorretratos aqui apresentados – durante momentos difíceis de sua vida, mostra, também, a importância das instituições culturais, como a CMAS, na preservação da memória cultural e na divulgação do legado artístico e histórico desta e de outras figuras da cultura portuguesa.

Em conclusão, a Casa-Museu Abel Salazar enfrenta desafios e oportunidades características deste tipo de instituições culturais; assim, é muito importante que se alcance uma gestão eficiente, conservação adequada e a promoção da compreensão contextualizada do acervo. A transição para práticas mais modernas e a valorização de profissionais especializados são cruciais para garantir a preservação e a acessibilidade a esse património cultural valioso.

Referências bibliográficas

Alves, M. V. (2010). Transparência: Verdade e complexidade. In *Transparência: Abel Salazar e o seu tempo, um olhar* (pp. 169–184). Museu Nacional de Soares dos Reis.

Associação Divulgadora Casa-Museu Abel Salazar (ADMAS) (2022). *Regulamento Interno da Casa-Museu Abel Salazar*. Associação Divulgadora Casa-Museu Abel Salazar.

Barros, S. P. (2023). Autorretrato de Abel Salazar de 1926 personificando-se como Rembrandt. *Boletim da Associação Cultural Amigos do Porto de 2022, 4.ª Série* (7), 83–105. Associação Cultural Amigos do Porto.

Báscone Reina, N. (2013). Concepto actual del autorretrato en la obra del artista contemporáneo y la búsqueda de la identidad en la práctica artística. Universidad de Valladolid.

Bonafoux, P. (1985). Portraits of the artist: The self-portrait in painting. Skira/Rizzoli.

Calém, V. (2014). O Salão Silva Porto e a vida cultural do Porto no 2.º quartel do século XX. In *O 285 da rua de Cedofeita* (pp. 184–187). Afrontamento.

Castro, L. & Cláudio, M. (2009). Abel Salazar. In *Pousão/Abel Salazar* (pp. 13-99). Modo de Ler.

Coimbra, A. (2005). A carreira universitária de Abel Salazar. *Afinidades: Revistas da Casa-Museu Abel Salazar, II Série* (1), jan-jul. CMAS/Edições Afrontamento.

Coimbra, A. (org.) (2006). 96 cartas de Abel Salazar a Celestino da Costa. Gradiva.

Cunha, N. (1977). *Génese e evolução do ideário de Abel Salazar*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Hall, J. (2014). The self-portrait: A cultural history. Thames & Hudson.

Pernes, F. (1998). Abel Salazar – um pintor da mulher. In *Abel Salazar: retrato em movimento* (pp. 77-78). Campo das Letras.

Saavedra, P. A. (2023). Acabamento em arte. In A. Salazar (Ed.), *Abel Salazar 15 intervenções* (pp. 30-41). Edição do autor.

Salazar, A. (1944). *Um estio na Alemanha*. Nobel.

Silva, A. (1989). *Abel Salazar: Artista: Pinturas, Desenhos, Gravuras, Esculturas, Cobres Martelados. No 1.º Centenário do seu nascimento*. C.O.C.C.N.A.S.

Webgrafia

Casa-Museu Abel Salazar. Universidade do Porto. https://cmas.up.pt/quem-somos/

Lei n.º 47/2004, da Assembleia da República. (2004). Diário da República: I Série, nº 195 (2004-08-19), 5379 – 5394 https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/47-2004-480516

U.Porto - Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Abel Salazar. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20abel%20salazar.

U.Porto - Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: António Silva Porto. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%c3%b3nio%20silva%20porto

U.Porto - Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Henrique Pousão. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20henrique%20pous%c3%a3o

III. Museus. Espaços de comunidade, representação e democracia

António Manuel Torres da Ponte[28]

Resumo

Os museus e o património cultural de forma alargada tiveram ao longo dos tempos abordagens, dinâmicas e perspetivas bastante diferenciadas. Atualmente, tendo em conta as cartas e normas internacionais os museus, o património cultural devem desempenhar um papel relevante em prol dos cidadãos. A ação das unidades patrimoniais deve dar resposta às necessidades culturais, sociais, educativas e económicas colocando o património cultural, de forma holística, garantindo a sua preservação, ao serviço das pessoas. Atendendo às novas dinâmicas culturais e sociais para atingir estes objetivos é fundamental um relacionamento direto com as comunidades e com entidades de proximidade. Será nesta perspetiva que desenvolve a programação estratégica do Museu Nacional Soares dos Reis cujos programas de atividades atendem a estes princípios.

Palavras-chave: Museus; comunidade; participação; democracia

Abstract

Museums and cultural heritage in a broad sense have had very different approaches, dynamics and perspectives over time. Currently, considering international charters and standards, museums, cultural heritage must play a relevant role for the benefit of citizens. The action of heritage units must respond to cultural, social, educational and economic needs by placing cultural heritage, in a holistic way, guaranteeing its preservation, at the service of people. Taking into account new cultural and social dynamics, a direct relationship with communities and nearby entities is essential to achieve these objectives. It will be from this perspective that the strategic programming of the Soares dos Reis National Museum is developed, whose activity programs meet these principles.

Key-words: Museums; community; participation; democracy

[28] Doutor em Museologia pela FLUP (março de 2014). É desde 1 de abril de 2021 diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto e membro do Board do DEMHIST, comité internacional do ICOM. Exerceu funções de Diretor Regional da Cultura do Norte (dezembro 2013/março de 2021); representante do Estado na Administração do Coliseu-Porto (2014 e 2020); Presidente da Fundação Côa Parque (outubro 2014/junho de 2017); Diretor do Paço de Duques de Bragança (março 2009/agosto 2012); Coordenador do Museu de Vila do Conde (2012 - 2013 e 1994 – 2009). Publicou vários artigos sobre museologia e património em revistas nacionais e estrangeiras. Ciência ID 5D1D-1258-883B.

Introdução

Ao longo dos tempos os muitos museus, reconhecendo a importância do seu relacionamento com as comunidades de proximidade, têm vindo a operar uma tentativa de aproximação com as mesmas. O relacionamento com os vizinhos, individuais e institucionais, é crucial para a consolidação do papel da instituição museológica, para o seu reconhecimento e para o cumprimento, por um lado dos princípios da definição de Museu do ICOM e, por outo lado, das missões definidas por muitas das unidades museológicas.

Simultaneamente, muita literatura e estudos científicos têm vindo a defender a mudança de paradigmas funcionais, equacionando a alteração de perspetiva dos princípios da democratização cultural para a democracia na cultura.

Ao longo dos últimos anos temos vindo a procurar no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto – Portugal, desenvolver políticas e estratégias de envolvimento das comunidades, dos diferentes vizinhos e de novos públicos reforçando o impacto do Museu no seu contexto de proximidade como uma forma de ancorar a sua ação e de estimular o seu reconhecimento e como ponto de partida para a sua internacionalização. A par com estas perspetivas desenvolvem-se ações que procuram reconhecer as grandes tendências da contemporaneidade a partir da releitura das coleções do Museu – a sua verdadeira identidade e coração.

1. Considerações iniciais

"A comunicação entre museus e comunidade, em todo o mundo, foi marcada por diferentes interações, intervenções e intensidades, a depender do período histórico e aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais vigentes em cada época e País. Mesmo assim, essa relação ocorreu de forma gradual e paulatinamente, porém muito lenta, através dos séculos" (Bina, 2007, p. 1).

Os museus evoluíram significativamente ao longo dos tempos. Dos locais de culto clássicos aos gabinetes de curiosidades até aos museus saídos da revolução francesa a transformação foi significativa. Hoje debate-se o papel dos Museus. O que é ou deve ser um museu? Quais as suas prioridades? Que papel tem a desempenhar quando a sociedade debate temas fraturantes como o colonialismo e as suas repercussões contemporâneas? O que pode fazer para se tornar mais acessível a todos? Estas e outras perguntas estão no centro de uma discussão a nível global.

As grandes questões de identidade, sociais, de educação são colocadas aos museus ao mesmo tempo que a sociedade onde estes se integram sofre pressões que motivam novos posicionamentos e abordagens.

Museums are not neutral. They are not separate from their social context, the structures of power and the struggles of their communities. And when it does seem like they are separate, that is a choice – the wrong choice. As highly trusted institutions in our societies, museums have the responsibility and duty to fight racial injustice and anti-black racism at all levels, from the stories they tell to the diversity of their personnel. Behind every museum there are people. Each and every one of us must choose to hold ourselves accountable for our own prejudices and check our own privileges. We must choose to address racism in our own circles, and be open to learn how to better ourselves. (ICOM, 2020, s.p.)

Os museus como instituições com impacto cultural, social e educativo são essenciais para preservar e transmitir a história da humanidade e como esta sobreviveu, respondeu aos grandes desafios do seu ambiente ao longo dos tempos apresentando as suas criações até à sociedade moderna, abrigando a alma cultural das nações.

O universo da museologia contemporânea é muito diverso em tipologias, tutelas, dimensões e abrangências da sua atividade. Os museus podem ser vistos como espaços onde se depositam objetos ou materiais

indesejados; podem ser considerados edifícios onde são guardados bens associados à idolatria e às religiões fetichistas ou serem entidades absolutamente envolvidas na vida comunitária dos locais ou países onde se integram. Os museus e os seus profissionais, assumindo, muitas vezes, que os museus não são isentos têm procurando libertar-se dos grilhões de muitos sistemas políticos no sentido de poderem cumprir as missões que entendem ser o principal papel destas organizações.

Da mesma forma, as instituições museológicas se abriram para anseios comunitários, identitários e étnicos, assim como têm viabilizado a valorização da arte contemporânea, têm denunciado a opressão política e têm desempenhado o papel de ícone urbano. Essas são apenas algumas características que pontuam as funções multifacetadas que os museus têm desempenhado ao longo dos séculos que, ao mesmo tempo em que evidenciam a relevância das ações preservacionistas, justificam as razões pelas quais essas instituições passaram a ser relevantes também para as ações comunicacionais. (SISEM, 2011, p. 31)

2. Os museus e a sua abertura a novas dinâmicas para a valorização do património cultural e do Ser Humano

Os museus tendem a trilhar novos caminhos, procuram ser espaços de diálogo aberto, participado e partilhado, utilizam os seus acervos como instrumentos de comunicação, articulando o seu valor patrimonial com a necessidade de transmitir mensagens relevantes no contexto da cultura contemporânea.

Desde finais do século XX, temos vindo a assistir a um

surto museológico verdadeiramente excepcional, que tem vindo a registar-se, está relacionado com uma série de outros factores, dos quais se destacam: uma nova concepção do devir histórico e, inclusivamente, do próprio fazer história. Esta já não contempla apenas os eventos de carácter político-militar, religioso e diplomático, como sucedia tradicionalmente, mas ocupa-se também de numerosos outros aspectos que, afinal, fazem parte do percurso do homem, em sociedade. Em consequência dessa nova perspectiva, o número dos protagonistas da história alargou-se substancialmente, assim como se expandiu muitíssimo o conceito de fonte histórica, como testemunho da actividade humana. Não menos relevante foi, contudo, a própria alteração verificada no que se refere ao alargamento do conceito de património, o qual constitui, como é sabido, elemento essencial dos museus. (Mendes, 1999, p. 218)

Nesta perspetiva a realização de novas atividades, tais como exposições, oficinas, conversas procuram incluir novos debates no seio da instituição museológica. A associação de diferentes tipos de bens culturais a par com os acervos tradicionais permite novas abordagens, a inclusão de temas socialmente relevantes nos quais as perspetivas de inclusão e integração social global assumem uma relevância extraordinária.



Figura 23 - Exposição *Portreto de la Animo - Art* brut e etc.

(Fonte: @rui pinheiro. mmp-mnsr. 2023)

Sem perder a consciência das atribuições dos museus na conservação, estudo, valorização e apresentação das coleções, tal como expresso na definição de museu do ICOM, os museus procuram caminhar no sentido de se transformarem em locais de democracia, de apropriação e desenvolvimento de conceitos de cidadania tal como se exprime na definição de museu aprovada em 2022.

Como refere Guilherme Oliveira Martins os conceitos de património cultural alargaram-se, o seu papel ao serviço do desenvolvimento expandiu-se cultural, social e economicamente, dando, permanente, respostas aos desafios que se apresentam.

Só uma noção de património cultural dinâmica, envolvendo herança, memória e criação contemporânea, humanidades e tecnologias, pode fundamentar um projeto político baseado na democracia, nos direitos humanos, na educação, na ciência e na cultura, na paz, no desenvolvimento e no respeito pelas diferenças – em suma – na dignidade humana. Se virmos bem, quando consideramos o património cultural não estamos a falar do passado, mas dos desafios presentes e futuros. (Martins, 2020, p. 11)

É esta visão de um valor acrescentado do património cultural e da museologia que defendemos para os museus do futuro. Espaços de salvaguarda e valorização, espaços de reflexão e fruição, espaços de democratização/democracia e respeito, espaços de inclusão e de promoção da paz pelo reconhecimento da diferença, espaços de interpretação e reinterpretação, de criação e de criatividade.

Da Mesa-Redonda de Santiago, até os dias atuais grandes transformações ocorreram na sociedade, levando-nos a buscar, com a nossa criatividade, novos caminhos para conseguir, na atual industrialização e transnacionalização das comunicações, manter um diálogo não só com o local, com o regional, como também com as muitas vozes e imagens que nos chegam de todo o planeta […]. Portanto, definir o segmento ou os segmentos da comunidade, com os quais queremos atuar, é necessário, do ponto de vista metodológico. Entretanto, é importante compreender que esta comunidade, em sua estrutura, em suas relações, estabelece uma abertura com o mundo, modificando desejos, sonhos, expectativas e as formas de exercer a sua cidadania. (Santos, 2000, s. p.)

Desde a criação do ICOM, em 1946, a definição de museu foi evoluindo, revelando as alterações sociais e as realidades das diferentes comunidades museológicas. A nível global, o Conselho Internacional de Museus – ICOM assume-se como uma organização de referência para museus, um espaço de partilhas profissionais e uma plataforma de promoção do debate entre os agentes e as instituições procurando a valorização das coleções e das suas diferentes formas de expressão.

Nas últimas décadas assistimos a um proliferar de pensamentos e reflexões produzidas a nível mundial, os quais convergiram, de forma profícua, para o desencadear de novas abordagens e práticas museológicas e para uma visão de património cultural integrado e holístico. É neste contexto que os museus se reposicionam, no sentido de darem resposta às «exigências» das sociedades pós-modernas, passando, tantas vezes, pela reflexão e pelo questionamento da natureza do próprio museu. (Pinto, 2013, p. 1)



Figura 24 - Conversa sobre a instalação-vídeo Sine Terra, Museu Nacional Soares dos Reis, 2023

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2023)

Em 2022, como referimos, o ICOM aprovou na Assembleia Geral de Praga a nova definição de Museu. Os países de língua oficial portuguesa articularam entre si uma tradução que respondesse às diferentes variáveis linguísticas, por forma a gerar um entendimento alargado e chegou-se á seguinte tradução:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos**,** os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022, s.p.)

É a partir desta definição de museu que entendemos o Património Cultural como uma herança, como uma seleção de bens e manifestações, que por terem valor comunitários, por serem representantes de grupos se distinguem e caraterizam franjas da história de países, regiões e/ou lugares.

Esta definição de museu para além das áreas funcionais das instituições museológicas vai mais longe, instiga os profissionais de museus a percecionarem o impacto que estes devem ter para as comunidades onde operam. O museu deve estar ao serviço da comunidade, mas deve procurar estender a sua ação. Deve ser pensado conjuntamente com essa comunidade onde se integra, que representa, que procura incluir.

A inclusão e a integração são como verificamos princípios a ter em conta neste quadro operativo, procurando dar-se uma resposta que contribui para a valorização da diversidade cultural, de opinião e/ou representação, fomentando a paz, a compreensão e o respeito das diferenças.

Nesta linha as questões relativas à acessibilidade, à participação são fulcrais para o impacto das organizações.



Figura 25 -Visita orientada e acessível, Museu Nacional Soares dos Reis, 2024

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2024)

Estas novas abordagens de gestão do património cultural em geral, e da museologia em particular, impelem-nos a uma observância muito próxima das comunidades patrimoniais, os vizinhos dos museus e dos bens patrimoniais, como agentes de cogestão dos bens.

O poder, e responsabilidade, dos museus está precisamente em como trabalhar as suas obras, com narrativas atuais e múltiplas, críticas, posicionando-se com as suas comunidades, dando resposta às necessidades e exigências destas, abordando os temas sociais da contemporaneidade, ajudando a trabalhar assuntos incontornáveis da sociedade e contribuindo para vários entendimentos do mundo, com o objetivo de cooperar para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário. (Dinis, 2022, p. 4)

Os processos de patrimonialização, relevantes para os bens patrimoniais de diferentes tipos, sugerem sempre a seleção dos bens mais representativos no contexto da evolução da humanidade e das suas criações sociais e culturais. O ato de patrimonializar é em si mesmo um ato de seleção, um ato de reconhecimento. O olhar especial sobre o bem ou manifestação que perpetua de forma mais alargada a memória coletiva de uma comunidade. Este processo, muitas vezes, realizado na intimidade dos gabinetes dos patrimonialistas tende a inverter-se procurando-se um envolvimento cada vez maior das comunidades que se podem refletir em cada unidade ou bem patrimonial. É crucial o reconhecimento global para a verdadeira e eficaz salvaguarda do património cultural independentemente do contexto em que se insere.

Os gestores, investigadores e responsáveis pelo património cultural não podem isolar os bens dos seus contextos, das comunidades que os vivem, dos seus detentores. Assim, o ato de patrimonializar deve ser cada vez mais democrático e participado. Só desta forma conseguiremos atingir um dos objetivos últimos do ato de patrimonializar: a conservação e proteção do património cultural.



Figura 26 - Restauro de escultura, Museu Nacional Soares dos Reis, 2022

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2022)

3. A importância da promoção de uma cidadania ativa na gestão e utilização do património cultural

O envolvimento comunitário no ato de patrimonializar potencia o reconhecimento dos cidadãos, amplifica o valor do património e consegue, certamente, gerar um sentimento de pertença essencial para a sustentabilidade e salvaguarda do bem cultural.

Entendemos que a patrimonialização institucional, operada de cima para baixo, deve cada vez mais dar lugar a uma patrimonialização de base comunitária, envolvendo os agentes neste processo, democratizando o ato e gerando uma patrimonialização afetiva que se opera de baixo para o topo.

Um dos mais espantosos exemplos de patrimonialização a partir da comunidade é o que aconteceu com as gravuras do Parque Arqueológico do Côa. Quantos ainda se lembram do hino "As gravuras não sabem nadar…". Nestes anos de 1995 – 1996 vários setores da sociedade e das comunidades de proximidade levantaram-se contra um projeto que destruiria por completo este extenso e muito relevante conjunto patrimonial. É a partir desta contestação que o Governo, liderado por António Guterres, decide deixar de lado um projeto de base económica para assumir um projeto cultural com todas as dificuldades inerentes a esse ato.

A análise dos documentos internacionais emanados pela UNESCO, pelo ICOMOS e pelo ICOM, entre outros, bem como documentos nacionais destacam a importância do envolvimento comunitário na gestão e na preservação dos bens culturais. Independentemente do contexto nacional ou internacional, importa referir a relevância do envolvimento comunitário na gestão dos bens culturais.

Em 2011, um estudo prévio (Whose Cake is it Anyway?) havia concluído que apesar dos desenvolvimentos nesta área, o envolvimento das comunidades e a participação nos museus do Reino Unido era ainda uma actividade periférica e as comunidades tidas como beneficiárias passivas em vez de parceiros activos. Partindo destas constatações, «Our Museum» propôs integrar a participação nos museus através de uma abordagem integrada que implicasse uma mudança organizacional e também alterações no modo como os profissionais trabalham. No essencial, o projecto pretendeu atribuir às comunidades um agenciamento

efectivo, ou seja, a possibilidade de participarem e colaborarem de forma regular no diálogo e no processo de decisão. (Carvalho, s.d., s.p.)

A Carta de Porto Santo, lançada na conferência do Porto Santo, promovida pelo Plano Nacional das Artes, em abril de 2021, remete-nos para uma reflexão atenta sobre este assunto, referindo claramente que a relevância das instituições culturais também é resultado da sua interação com as comunidades, sendo essencial: "Reforçar o sentido de pertença à comunidade e a coexistência pacífica entre comunidades distintas, através da responsabilização de todos pelos patrimónios de proximidade, enquanto «bem comum» que importa não só conhecer e preservar mas questionar, refletir, discutir, aprender a reinterpretar e recontextualizar" (PNA, 2021, p. 14).

O Plano Nacional das Artes tem vindo a procurar desenvolver e criar diretrizes no sentido de se formularem estratégias que fomentem a participação e o envolvimento das comunidades, procurando o seu desenvolvimento cultural como base para um desenvolvimento plural. De entre as suas reflexões procurou-se analisar modelos e políticas de capacitação e de interação. Foi lançada uma análise no sentido de perspetivar uma observância atenta de conceitos que muitas vezes se utilizam sem a adequada reflexão. Entre eles a diferença entre democratização e democracia cultural e qual a diferença entre ambos no contexto desta reflexão.

Democratização Cultural:

O paradigma «Democratização da cultura», estruturado no final dos anos 1950, propõe tornar acessíveis, ao maior número de pessoas, as obras-primas da humanidade e, em primeiro lugar, as do país em causa; aproximar o público do património cultural e favorecer a criação de obras de arte para enriquecer esse património. A «Democratização da cultura» pressupõe, assim, uma visão bem intencionada, mas descendente (top-down) – e pensada no singular. (PNA, 2021, p. 5)

Democracia Cultural:

«Democracia cultural» é um modelo cultural que, tendo raízes nos anos 1960, ganha preponderância em alguns projetos na década de 1980, e que advoga a criação de condições para uma participação mais ativa e o reconhecimento das práticas culturais dos diferentes grupos sociais. A «Democracia cultural» implica um novo modo de relações entre as instituições e as comunidades: a cultura como um espaço aberto onde cada cidadão pode participar e ser responsável. (PNA, 2021, p. 6)

Os dois conceitos remetem-nos para posicionamentos muito distintos. O primeiro para uma perspetiva mais hierarquizada, em que se pensa no sujeito de forma global, sem análise das especificidades e dos interesses de cada um.

O segundo conceito apresenta um posicionamento distinto, mais afastado da globalização cultural, onde se procuram escutar os cidadãos, permitindo-lhes a participação, abrindo portas à diversidade cultural, algo já apontado pela UNESCO na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, adotada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura na sua 31.ª sessão, a 2 de novembro de 2001.

No seu artigo 1. a convenção começa por definir cultura e aqui podemos desse já analisar o papel da pessoa no processo de construção cultural:

Cultura assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Esta diversidade está inscrita no carácter único e na pluralidade das identidades dos grupos e das sociedades que formam a Humanidade. Enquanto fonte de intercâmbios, inovação e criatividade, a diversidade cultural é tão necessária para a Humanidade como a biodiversidade o é para a natureza. Neste sentido, constitui o património comum da Humanidade e deve ser reconhecida e afirmada em benefício das gerações presentes e futuras. (UNESCO, 2021, art.1º)

Esta abordagem garante uma maior abrangência nas respostas aos cidadãos, territorializando as decisões, afirmando posicionamentos semelhantes entre quem decide e os cidadãos produtores e frequentadores da cultura recusando a hierarquização dos processos, procurando reduzir e mesmo extinguir o sentimento de exclusão.

Neste contexto:

Para promover a cidadania cultural, temos de colocar a cultura, entendida deste modo plural e participado, no coração das políticas educativas, e a educação no centro das políticas culturais. Para que cada um possa participar na cultura de todos, de forma emancipada, tem de ter condições para que isso aconteça. É decisivo reconhecer as instituições culturais como território educativo — do mesmo modo, que as escolas são polos culturais. Com este propósito, as instituições culturais não podem deixar de reforçar o seu papel educativo, assumido na sua missão e espelhado na sua estrutura, nos seus recursos e nas suas práticas. (PNA, 2021, p. 10)

É neste posicionamento que encaramos o desafio que se apresenta aos museus na atualidade, museus que precisam de recentrar o seu referencial estratégico, que pensem global e que ajam local.

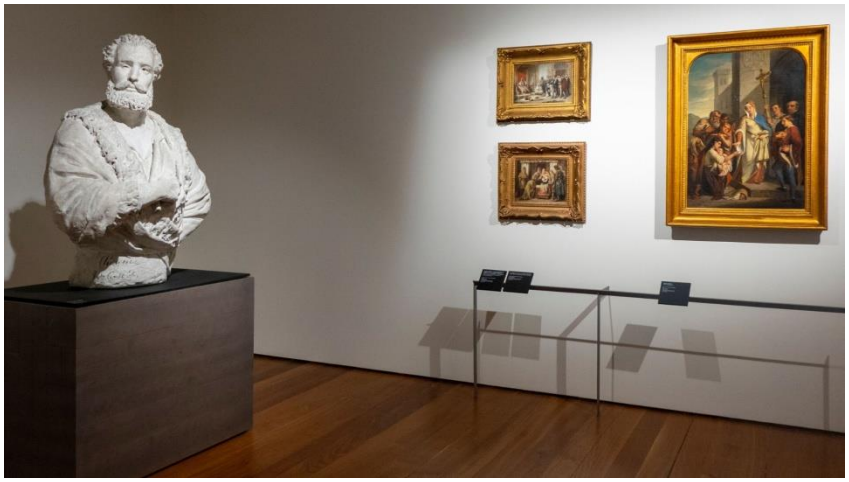


Figura 27- Busto de Luís de Camões, na exposição de longa duração do Museu Nacional Soares dos Reis, 2023

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2023)

Museus que devem ocupar um novo espaço nas comunidades onde se inserem, seja pelas suas práticas, pela auscultação comunitária, pela análise dos seus vizinhos, seja pela participação em redes, pelo modo como pensam e como se repensam, concetualizam e apresentam as suas coleções. Também museus que conseguem captar novos públicos, afirmando-se como espaços imprescindíveis.

Todavia,

Para ultrapassar todas as barreiras relativas à participação aprendemos que é preciso mudar muitas coisas na organização como um todo, de forma transversal. Identificamos cinco áreas particularmente críticas: a liderança e a governança; o desenvolvimento profissional das equipas; como envolver parceiros da comunidade; a avaliação e a evidência (ou prova de mudança); e a importância de uma voz externa. Estas cinco áreas envolvem todas as pessoas, dentro e fora do museu. (Carvalho, 2016, p. 146)

Museus cuja ação se sinta no local, que se afirmem como agentes culturais de referência, com um pensamento contemporâneo, marcos na atividade cultural das cidades, das regiões e dos países, que tenham

uma forte intercessão com o universo educativo a vários níveis, que promovam a inclusão social, que se afirmem pela integração das margens sociais.

4. O Museu Nacional Soares dos Reis. O reconhecimento da comunidade pela sua ação junto da comunidade

Desde 2021 o trabalho que tem vindo a ser desenvolvido no Museu Nacional Soares dos Reis procura ir de encontro a um modelo que coloca a pessoa no centro da sua ação. O plano estratégico do Museu Nacional Soares dos Reis, os seus valores e visão refletem este posicionamento. O sítio da internet do MNSR apresenta e define claramente o modo de operação que se promove.

Um museu de pessoas, por pessoas e para pessoas, é um lema que se assume como essencial na definição estratégica do seu modo de operação.

Neste espaço de tempo foram criados e desenvolvidos vários programas que procuram corporizar todos estes conceitos previamente abordados, com o reconhecimento gradual, pela equipa, de que este novo modo de operação conferiu uma nova visibilidade ao MNSR, impactou mais junto das pessoas e tem permitido o aumento dos fluxos de públicos no Museu.

Assim, de seguida, apresentaremos um conjunto de projetos colaborativos e participativos que fundamentam o nosso posicionamento e como o procuramos implementar, dando voz e integrando as comunidades no seio do seu trabalho.

Projetos como o *Dia dos Vizinhos*, celebrado desde 2021, *Depositorium* e a *Peça do Mês – a escolha é sua…* demonstram a abertura institucional para esse modo de trabalho.



Figura 28 - *Dia dos Vizinhos* no Museu Nacional Soares dos Reis, 2023

(Fonte: (@ruipinheiro.mmop.mnsr.2023)

Como referimos desde 2021 é celebrado o Dia dos Vizinhos. Neste dia especialmente dedicado a todos quantos residem no entorno do Museu convidando-se estas pessoas a virem ao Museu, a visitarem as suas

exposições sendo dado espaço de escuta para que cada um possa exprimir a sua opinião sobre o que é para si residir neste quarteirão cultural. É muito interessante percecionar a reação destas pessoas que convivendo há muito anos com este edifício nunca tinham visitado o Museu, não o entendiam como um espaço de proximidade.

Com o projeto *Depositorium* o Museu Nacional Soares dos Reis procura dar voz a diferentes setores da comunidade convidando-os a realizar curadorias específicas com objetos da coleção do Museu provenientes das suas reservas.

O Museu Nacional Soares dos Reis tem a custódia de cerca de 18.000 objetos que integram a sua coleção. Destes apenas uma pequena parte integra a sua exposição de longa duração – cerca de 1.440 peças. A direção e a equipa do MNSR entendem ser muito relevante permitir aos públicos a observação de mais bens culturais desta coleção. Através de uma política de exposições temporárias regulares podem ser disponibilizadas peças que usualmente estão em reserva. Dando corpo ao posicionamento teórico em que o Museu se situa, consideramos que o envolvimento comunitário na curadoria destas exposições temporárias poderia ser uma mais valia relevante.

Nesse contexto foram realizadas diversas exposições temporárias com curadorias improváveis, tais como as realizadas pelos diretores de faculdades da Universidade do Porto até à sua comunidade mais próxima que são todos os seus trabalhadores, dando-lhes voz independentemente da sua função no Museu.



Figura 29 - Exposição *Depositorium 3 – Encontro Às Cegas*, Comissariada pela Universidade do Porto, 2022

(Fonte: @ruipinheiro.ppm.mnsr.2022)

Por fim, o Programa *A peça do Mês – a escolha é sua*, implantado em junho de 2021 e que se mantém até hoje. Mensalmente o MNSR coloca à votação uma pré-seleção de 3 objetos nas suas redes sociais (Facebook e Instagram) que são votados pelos utilizadores destes 'meios de comunicação'. A peça mais votada é exposta no MNSR e sobre ela são realizadas duas sessões presenciais de apresentação e enquadramento. O impacto desta atividade afere-se pelo número crescente de votos, pela participação nas sessões de apresentação e na

solicitação apresentada pelos públicos para a diversificação dos horários destas sessões por forma a permitir a participação de quem pretender após o horário laboral.



Figura 30 - Sessão *Peça do Mês* no *Museu Nacional Soares dos Reis*, 2024
(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2024)

O projeto *Outros lugares* levou as obras do Museu a vários espaços da cidade e da região e o projeto *Afinidades* trará ao Museu novas leituras e novas linguagens a partir das peças das coleções.

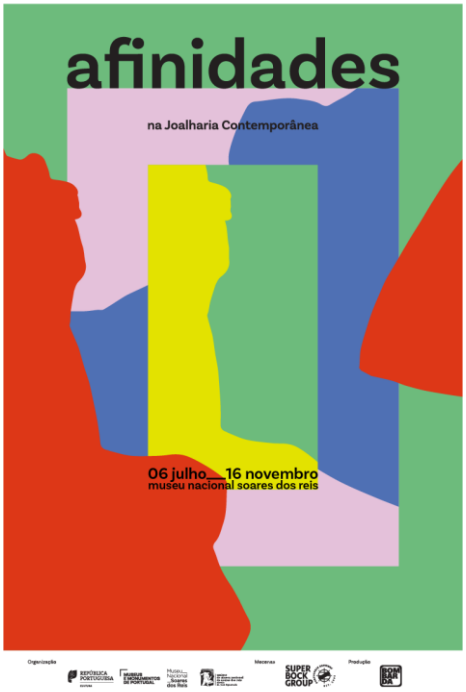


Figura 31- Cartaz do projeto Afinidades, Museu Nacional Soares dos Reis, 2024

(Fonte: Museu Nacional Soares dos Reis, imagem cedida pela instituição)

O programa *Outros Lugares* pretende lançar as bases para um programa de itinerâncias das coleções do Museu Nacional Soares dos Reis com entidades parceiras. O objetivo é afirmar o Museu como uma marca fora do seu espaço formal, envolvendo curadorias próprias, tendo em conta a natureza dos parceiros, o local de apresentação e os contextos em que tal acontece.

Várias iniciativas foram desenvolvidas no princípio de levar a arte e a cultura para fora do Museu procurando dar novos sentidos aos objetos.



Figura 32 - Exposição *Ciclo da Vida* realizada no ICBAS, 2021/2022. Outros Lugares

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2021)

A partir da alegoria *Quatro Estações*, uma série de quatro telas do século XVII, o Museu Nacional Soares dos Reis levou ao Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar da Universidade do Porto (ICBAS-UP), de outubro de 2021 a janeiro de 2022, um núcleo de pinturas que estabelecem uma relação com as diferentes fases da vida do Ser Humano.

Inserida nas comemorações dos 150 anos do nascimento de António Carneiro (1872- 1930), a exposição *42 Desenhos de António Carneiro para o Inferno de Dante* decorreu na Casa dos Livros, no Porto, de 16 de setembro a 28 de outubro de 2022. Foram apresentados 42 desenhos do pintor portuense inspirados n' *O Inferno*, a primeira parte do clássico de Dante Alighieri, *A Divina Comédia.*



Figura 33 - Exposição *42 Desenhos de António Carneiro para o Inferno de Dante*, Casa dos Livros, no Porto, 2022. Outros Lugares

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2022)

Os desenhos, a tinta negra e aguada, alguns com pequenos apontamentos a lápis, ficaram lado a lado com o arquivo e a biblioteca pessoal de Vasco Graça Moura, composta por diferentes edições da *Divina Comédia* e a sua obra traduzida, depositados na Casa dos Livros da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, exposição que se replicou com nova museografia na Lionesa Business Hub em dezembro de 2023.

O projeto *Outros Lugares, O movimento Arte pela Arte*, com um conjunto de parceiros uniram-se para apresentar *Lugar Cativo*, uma exposição aberta à cidade, de uma seleção de obras do acervo do museu.



Figura 34- Pormenor da exposição *Lugar Cativo*, na Rua do Cativo, Porto, 2023. Outros Lugares

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2023)

Lugar Cativo é composto por um conjunto de retratos que posiciona o seu olhar sobre a cidade e o espectador, uma observação bidirecional entre a personagem representada e o seu público, e vice-versa, num diálogo desenvolvido à medida de cada pessoa. Estas cerca de 40 obras reproduzidas foram colocadas nas fachadas dos edifícios, na Rua do Cativo, no Porto.

Pretendemos no MNSR criar espaços de criação, cocriação e criatividade sem limites, locais onde possa ser possível aceder a conteúdos educativos contemporâneos, sem limitação à imaginação, com capacidade de se impor num ecossistema criativo nacional e internacional, enfim, espaços de liberdade e expressão.

É este espaço de democracia que Guilherme de Oliveira Martins refere no texto que citamos, um lugar de igualdade e de respeito pelas diferenças aberto aos cidadãos, com forte dimensão de acolhimento. Espaços inclusivos onde a rua e o museu se confundem. Lugares de socialização, sem barreiras que se apresentam como "praças", acessíveis do ponto de vista da arquitetura, da comunicação, com mensagens rigorosas, mas simples, permitindo uma boa experiência do lugar. A educação artística e cultural trará mais um contributo à democracia, do desenvolvimento de competências pessoais e sociais com o respeito pela diferença (Xavier, 2020).

Os museus devem contar com uma rede de parcerias forte. Parcerias a nível internacional, colocando as suas coleções em circulação, posicionando-se nos circuitos de pensamento contemporâneos, sem esquecer os seus valores históricos cruzando-os com os movimentos políticos internacionais.

Mas também devem estabelecer fortes ligações ao local. Devem participar da estratégia cultural das suas cidades, relacionando-se com as instituições culturais locais, devem procurar interagir com as instituições de ensino, desde o superior ao básico, com objetivos bem estabelecidos, uma rede de parceiros que inclua instituições sociais e o tecido económico da cidade.

Neste sentido foi equacionado o programa *Arte e Saúde* em parceria com o Centro Hospitalar Universitário do Porto – Hospital de Santo António, projeto que ganhou a categoria de Parceria nos Prémios APOM 2024.

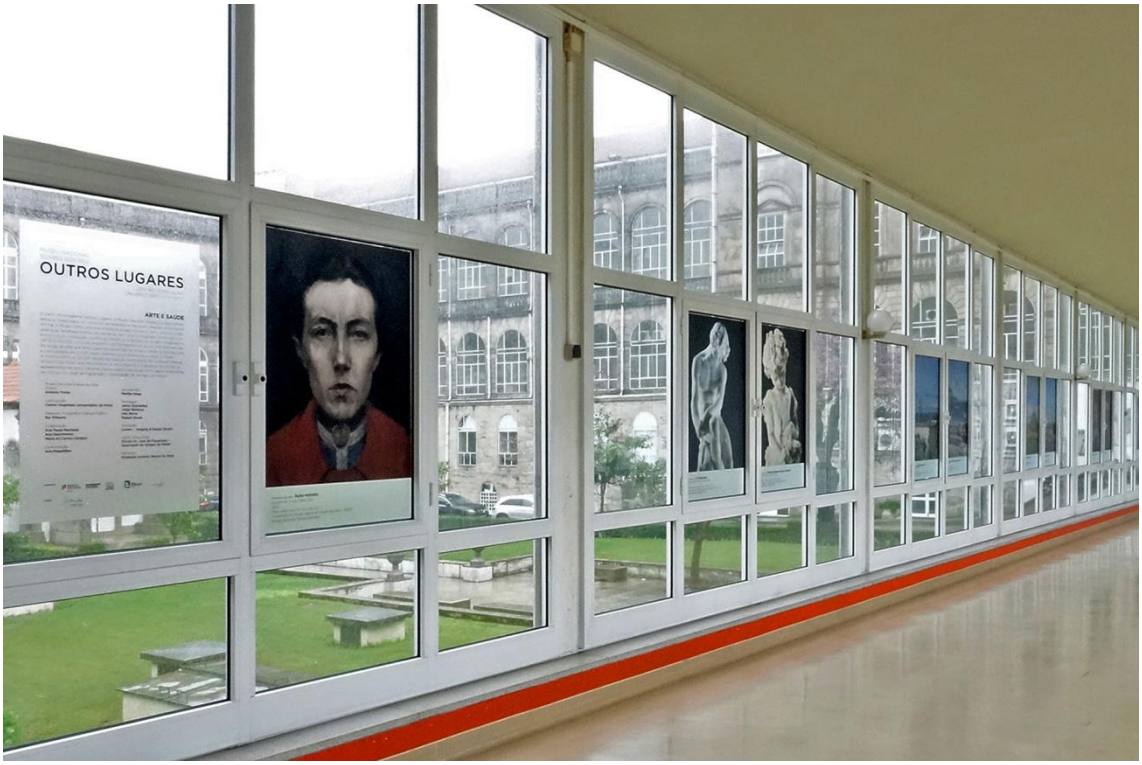


Figura 35 - Pormenor da exposição *Arte e Saúde,* Hospital de Santo António, Porto, 2022-2023

(Fonte: @ruipinheiro.mmp.mnsr.2022)

Partindo do lema *Um Museu de pessoas, por pessoas, para pessoas*, a direção do MNSR considerou prioritário o envolvimento com uma das entidades mais populosas do território vizinho, o Centro Hospitalar do Porto - CHP. O CHP é composto por cinco polos: Hospital Santo António (HSA), Centro Materno Infantil do Norte Albino Aroso (CMIN), Centro de Genética Médica Jacinto de Magalhães (CGM), Centro Integrado de Cirurgia de Ambulatório (CICA) e Hospital Magalhães Lemos (HML).

Este projeto destina-se à comunidade deste universo diversificado composto por utentes, acompanhantes, cuidadores e profissionais de saúde. Tem o apoio mecenático da Fundação Manuel António da Mota e o apoio institucional do Círculo Dr. José de Figueiredo – Amigos do MNSR. Importa referir que este projeto foi idealizado, na 1ª edição, logo após a pandemia da COVID 19, estando ainda muito presente o impacto que esta teve sobre a comunidade de profissionais da saúde aos quais importava retribuir e também criar momentos de evasão do seu quotidiano profissional.

De acordo com a Organização Mundial de Saúde, bem-estar é o estado dinâmico de boa disposição física, psicológica e social; modo de viver que capacitará o indivíduo e o ajudará a ultrapassar as suas limitações; modo de viver, que reconheça a importância de boa nutrição, de boa disposição física, de diminuição do stresse e de autorresponsabilidade.

Para António Damásio, o bem-estar é visto como o resultado de quatro fatores sobre os quais um indivíduo exerce diferentes níveis de controlo. Estes fatores são a biologia humana, o ambiente psicossocial, o acesso a cuidados de saúde e o estilo de vida.

Esta perspetiva assenta numa visão holística que assume que a saúde e o bem-estar são determinadas por uma multiplicidade de fatores de caráter individual, social e comunitário, socioeconómicos, culturais e ambiental. Considera-se, por isso, necessária uma atitude preventiva, em detrimento da cura medicamentosa, de determinadas patologias, nomeadamente do foro mental. Esta atitude preventiva passa pela utilização de assistência emocional. Assume-se que saúde mental é intrínseca ao bem-estar social. Bem-estar significa sentir-se bem, uma forma de estar que se relaciona com conceitos tais como felicidade, contentamento, diversão, curiosidade e envolvimento, e encontrar-se bem, referindo-se a boas relações sociais, vontade própria e sentido de propósito.

As evidências de que os museus têm nesta esfera de ação uma função importante, têm começado a surgir, conduzindo a reflexões sobre a política e prática museológicas ao nível internacional. A procura dos museus como locais de bem-estar para doentes, recorrendo às exposições e programas dos museus, o trabalho com objetos das coleções permite aferir que estas práticas estão no centro dessas reflexões. Pelo envolvimento e pela exploração, considera-se que as coleções podem contribuir para a saúde e o bem-estar porque têm a capacidade de envolver os participantes com os objetos, estimulando, promovendo e incentivando o diálogo, suscitando a curiosidade e encorajando a fazer parte de uma experiência social.

Hoje o Museu Nacional Soares dos Reis participa em diversos grupos de trabalho no âmbito da saúde mental, de definição de estratégias de programação, com a Universidade do Porto, o Centro Hospitalar Universitário do Porto, o Instituto Politécnico do Porto, que procuram reduzir o estigma, incluir a doença mental no trabalho corrente das instituições culturais e de ensino. Os objetos conseguem, assim, ser terapêuticos.

A Arte tem um papel significativo no alcance deste equilíbrio. A Arte pode ser utilizada como um instrumento de minimização do impacto da doença, como uma forma de contrariar o olhar focado na doença, utilizar o belo como uma forma de desviar as atenções das situações problema, aumentando a autoconfiança, possibilitando a construção de um ambiente seguro, aliviando o sofrimento, diminuindo a angústia, quer dos utentes, quer dos profissionais e acompanhantes, aumentando assim a qualidade da vida e do bem-estar.

O Museu Nacional Soares dos Reis, partindo das suas coleções, pretende dar continuidade ao programa no sentido de fomentar uma discussão e abordagem da saúde, da saúde mental e do bem-estar, através da arte e dos artistas.

Conclusões

Encaramos os Museus e o Património Cultural como instituições com objetivos científicos muito claros, que atraiam os jovens e públicos mais alargados pela forma como promovem a releitura das suas coleções e como os integram na sua programação, como criam uma comunidade de vizinhos que se deve orgulhar dos seus museus e do seu Património, e também como se afirmam como agentes de dinamização socioeconómica, sendo pela ativação dos seus espaços de vizinhança, seja pelo reforço dos seus papeis na oferta turística local.

Como empoderamento e validação de comunidades encontramos diferentes exemplos de trabalho de releitura e re-siginificação de obras e coleções por parte de comunidades que estiveram à margem nos processos de validação e construção de narrativas sobre estas ao longo da história, ou que não foram de todo consideradas e que agora os museus começam a ouvir e a procurar como parceiros num novo entendimento de cultura e história, plural, multicultural, intercultural e participativo. Aqui atribui-se aos

museus o potencial de atuarem como agentes de mudança social, aproximando as pessoas, contribuindo para as comunidades locais, mudando as vidas das pessoas. (Dias, 2022, s.p.)

Ao agir desta forma os museus estão a atuar como incentivos de regeneração social, e reforço das comunidades, apoiando a sua autodeterminação e desenvolvendo a confiança e capacidade de afirmação e consolidação.

Nesta perspetiva e ao considerar todos os elementos constitutivos dos museus e os princípios da sua ação, encaramo-los em três dimensões: as Coleções e o seu papel: – Investigação – Estudo – Difusão – Função Cultural; o Edifício e o lugar: – de comunidade – de lazer – de visita – de cultura – de arquitetura – de democracia – de encontro; Lugar de Oportunidade: – aos jovens – às margens sociais – às comunidades – às instituições vizinhas.

As coleções apresentam-se aos públicos com capacidade de reinvenção, de reinterpretação, de suscitar novos diálogos críticos criados a partir da perspetiva com que cada um de nós olha essa mesma coleção, podendo reconhecer fatores estéticos, políticos, económicos, sociais ou outros.

Inclui-se ainda neste ponto a incorporação de várias vozes dos diferentes públicos – diferentes pessoas, na auscultação ao pensar o que é educação, mediação e programação nos museus, que promove o trabalho de parceria entre museus e comunidades ou públicos, processo que tem em si um poder transformador sobre os museus e os seus papeis a desempenhar num mundo em que querem estar implicados e contribuir para melhorar incluindo estas vozes e novos atores no seu espaço de poder e representação, cumprindo a sua parte no contributo para a construção de uma visão de futuro mais sustentável e justa, de comunidades mais fortes, mais resilientes, mais democráticas, assumindo-se como espaços de criação, de reflexão, de construção e reconstrução, de reparação e de cuidado. (Dias, 2022, s.p.)

A observação da obra de arte, o posicionamento dos artistas, a criação de momentos de convívio e de contacto, o confronto entre estéticas será o estímulo para programas, com várias tipologias de atividades, que se pretendem inovadores e que possam contribuir para a reflexão de diferentes questões.

Desta forma, o MNSR sairá, novamente, do seu lugar habitual para se confrontar, ele próprio, com a necessidade de encontrar novas respostas para públicos diferenciados e promover a saúde e o bem-estar das comunidades.

Uma instituição que se assume desta forma cumpre a sua missão do ponto de vista da salvaguarda, da valorização e promoção da cultura, da diversidade, da democracia, respeitando assim o património comum.

Um museu é o espaço de conservação, de investigação e cultura, mas deve assumir cada vez mais um posicionamento proativo de intervenção comunitária e de envolvimento da comunidade, restrita e alargada, promovendo a participação cívica, o voluntariado nos diversos domínios da sua ação, valorizando a identificação comunitária com a instituição.

Os resultados culturais, sociais, educativos e económicos não podem ser esperados a curto prazo nem devem ser somente equacionados a nível quantitativo.

Um museu deve ser um gerador de emoções, um criador de experiências, um espaço de cidadania, de valorização das pessoas e das comunidades, de respeito e de paz. Este posicionamento garantir-nos-á no futuro melhores cidadãos, maior cooperação e redução das assimetrias culturais, sociais e económicas.

Mas este museu também pensará os seus não públicos e a forma de os atrair. Os conteúdos devem ser pensados para o seu interior, mas ressoarem fora do seu espaço através de produtos diversos, entre eles os digitais, culturalmente relevantes, dinâmicos e desafiantes.

Em suma, um museu deve assumir-se como um espaço de democracia no acesso à cultura e ao património, recorrendo para tal a mecanismos de mediação adequados aos diferentes tipos de público e que permitam que se atinjam os objetivos definidos para a ação geral e particular.

Nesta perspetiva, os modelos de mediação cultural a equacionar podem ser de diversa ordem, sem menosprezar os mecanismos de mediação tradicionais, os museus devem procurar dar início a processos de transição digital seja no modo como tratam as suas coleções, bem como nos modelos de transmissão dos seus conhecimentos, potenciando o acesso às suas coleções e aos seus bens patrimoniais, promovendo um acesso mais global e eficaz ao conhecimento que é capaz de produzir, induzindo e promovendo novos modos de reflexão.

Estes museus que preconizamos são instituições que se constroem com peças, se solidificam com histórias, mas que só têm sentido quando são feitos por pessoas para pessoas. Assim, a pessoa será o elemento central da atividade do museu, a pessoa que criou os objetos das coleções, as pessoas que viveram nos espaços, as pessoas que conservam, estudam e valorizam as coleções e as pessoas que vivem o museu e a cultura que ele promove.

Assim, procuraremos ter um museu que se posicione na relação do património material com as suas dimensões imateriais, históricas e contemporâneas. A coleção tem de se relacionar com o seu contexto de criação, toda a arte resulta de um contexto cultural, social, temporal e espacial, mas a mesma obra de arte pode permitir-nos ler o presente, interpretar de acordo com os temas essenciais do debate atual, refletindo assim que está posicionada e se considera um agente de mudança e de segurança no mundo global.

Estes espaços de contemplação do belo pretendem reforçar o seu papel ativo na dinamização de projetos de cruzamento entre diversos setores artísticos: Artes Plásticas, Teatro, Dança, Música, Artes Digitais, cruzamentos interdisciplinares poderão ter palco no espaço que pretendemos se abra cada vez mais ao exterior, 'removendo as suas portas', as suas barreiras, transformando-se numa praça onde a Cultura pode acontecer.

Como se entende estes processos de partilha e de ativação das comunidades no património cultural são longos, estruturais e estruturantes de uma nova abordagem aos modelos de gestão do património cultural.

Num momento em que a globalização e a partilha de informação avança a um ritmo incalculável a criação de referenciais de identidade torna-se cada vez mais essencial para estabelecer raízes e conexões com os lugares habitados e com as nossas comunidades de proximidade.

Referências bibliográficas

Bina, E. D. (2007). *Museus e comunidade: comunicação e educação* [Trabalho apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação UFBa, Salvador, Bahia, Brasil]. https://www.cult.ufba.br/enecult2007/ElieneDouradoBina.pdf

Carvalho, A. (2016). Our Museum, promovendo a mudança nos museus: Entrevista com Piotr Bienkowski. In A. Carvalho (coord.), *Participação: Partilhando a Responsabilidade* (pp. 141-150). Acesso Cultura.

Damásio, A. (2000). O mistério da consciência: do corpo e das emoções do conhecimento de si. Companhia das Letras.

Martins, G. d' O. (2020). Mediação cultural. In *Mediação cultural: objectos, modelos e públicos* (pp. 9-17). DRCN.

Mendes, J. A. (1999). O museu na comunidade: património, identidade e desenvolvimento. *Gestão e Desenvolvimento*, 8, 217-231. https://revistas.ucp.pt/index.php/gestaoedesenvolvimento/article/view/676/613

(2021). *Plano Nacional das Artes*. Direcção-Geral da Educação.

Pinto, C. B. (2013). Museu, comunidade e património cultural imaterial: um estudo de caso—o Museu da Terra de Miranda. *Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares*, 2. https://journals.openedition.org/midas/210

Santos, M. C. T. M. (2000). Museu e comunidade: uma relação necessária [Texto a ser apresentado na 13.ª Reunião Anual do Instituto Biológico, São Paulo, 6-11 de novembro]. https://bibliotextos.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/12/museu-e-comunidade-uma-relac3a7c3a3o-necessc3a1ria.pdf

Sisem-SP, org. (2011). *Museus: o que são, para que servem*. Acam Portinari.

Xavier, J. B. (2020). Da dificuldade de saltar quando um espelho está pela frente. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 9(2), 51-60.

Webgrafia

Carvalho, A. (s.d.). Como tornar um museu mais participativo: o exemplo britânico. *No Mundo dos Museus*. https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/tag/museus-e omunidades

Dias, A. (2022, 1 de março). Qual o poder dos museus? *Patrimonio.pt*. https://www.patrimonio.pt/post/qual-o-poder-dos-museus

ICOM. (2020, 3 de junho). *Museums for equality: the time is now*. [Consultado em 25 de junho de 2024]. https://icom.museum/en/news/museums-for-equality-the-time-is-now/?fbclid=IwAR2tU1_JjRBHGbrgMeFPkuo8DW7kB3Uy_IXedbhfFvEGogLcUalzzmk-iZ4

ICOM. (2022, 30 de setembro). *Nova definição de museu*. [Consultado em 12 de junho de 2024]. https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/

UNESCO. (2021). *Declaração universal da diversidade cultural*. https://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/decl-diversidadecultural.pdf

IV. Património industrial de matriz têxtil no Vale do Ave. A urgência de recolher e preservar as memórias

Pedro José Lopes da Silva[29]

Resumo

O Património Industrial é uma imagem presente quando nos referimos ao Vale do Ave e à identidade dos seus lugares, marcadamente associados à indústria têxtil. Contudo, sente-se esquecimento e negligência na gestão dos vestígios e dos processos de desindustrialização das últimas décadas, curiosamente aquelas onde a atenção internacional a este Património foi maior.

Perante esta realidade, importa encetar ações para recolher e preservar as memórias associadas a esses elementos industriais. Na ausência dos objetos e perante a decadência das estruturas físicas e esquecimento das comunidades, poderemos avançar na recolha de fontes e documentos, de cariz visual, que permitam reconstituir este passado, com valor patrimonial. Em Guimarães encontramos casos relevantes no tratamento do Património Industrial, onde o trabalho já está iniciado, porém, carece de ligação e enriquecimento de acervos. Urge pensar e implementar ações conjuntas perante a acelerada eliminação dos vestígios, pela passagem do tempo e pelos impactos do desenvolvimento.

Palavras-chave: Património; indústria; têxtil; Vale do Ave

Abstract

Industrial heritage is a current image when we refer to Vale do Ave and the identity of those places, which are strongly associated with the textile industry. However, there is a sense of neglect and disregard in the management of the traces and processes of deindustrialisation in recent decades, curiously the very period during which international attention to this Heritage was at its peak. In light of this reality, it is crucial to take action to collect and preserve the memories associated with these industrial elements. In the absence of physical objects and in the face of the decay of structures and the fading of community memory, it is possible to proceed with the collection of sources and documents, particularly visual materials, that enable the reconstruction of this past, which holds significant heritage value. In Guimarães, we find notable examples of Industrial Heritage management, where work has already commenced, yet there remains a need for further connection and enrichment of the collections. It is urgent to consider and implement collaborative actions in response to the rapid erosion of these traces, due to the passage of time and the impacts of development.

Key-words: Heritage; industry; textile; Vale do Ave

---

[29] Formado em Gestão do Património Cultural, pelo Politécnico do Porto, em 2006. Nesta mesma instituição obteve, em 2020, o Título de Especialista em Artes. Atualmente frequenta o Doutoramento em Estudos do Património, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desenvolve ainda gestão cultural de projetos, produção de eventos e atividades artísticas, culturais e de entretenimento e, paralelamente, é docente na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Consultor em diversas organizações culturais. Diretor de produção em diferentes projetos culturais. Ciência ID FD14-BC7C-FEEB.

Introdução

O Património Cultural existe e decorre de ações que emanam de diferentes contextos e distintas manifestações da condição humana. A salvaguarda de elementos com valor patrimonial é uma ação de descoberta, um caminho indicado mediante fontes que se apresentam como informações e que nos revelam possibilidades, novas questões, hipóteses, conclusões. O Património, criado a partir de situações anteriores ao tempo atual, potencia espaços para a reflexão sobre a realidade que o antecede e o futuro que o perpetuará.

As paisagens, físicas e humanas, são modeladas pelo desenvolvimento, inovação e avanço tecnológico. A contemporaneidade favoreceu novas atenções, como sustentabilidade, ambiente ou a própria sobrevivência humana. A civilização global, tão identificada com a contemporaneidade, acentuou o conceito de "não-lugar" de Marc Augé. O lugar, o meio de onde emergimos, é a nossa identidade, herança patrimonial, usada como contraproposta aos atuais atos impessoais, com que a atualidade confronta e transforma a nossa existência coletiva e toda a nossa ação social.

O momento que vivemos, julgo, contrapõe esta existência, inquietando-nos, desassossegando-nos. O Tempo, na sua materialização transitória e espacial, traz constantes recriações e redefinições narrando, em grande medida pelos monumentos do passado e pelos vestígios de desenvolvimento, o seu envolvimento com o contexto em que atua. O Património, e a sua existência múltipla, reflete as relações sociais com o meio em que é gerado, apropriado, percebido e salvaguardado. Os diálogos e discursos que resultam da experiência direta e objetiva da vivência do Património são apresentados sob a forma de mecanismos de reflexão que explicam os objetos outrora quotidianos, questionam e incitam a interrogar a nossa existência enquanto espectadores, enquanto protagonistas ou, simplesmente, enquanto seres de passagem.

Viver, existir, traduz-se hoje em contactos com realidades que se desejam ímpares, em usufrutos de Património representativo de uma cividade particular, materializados pela experiência de estar, de registar a presença, de se conectar em relações que perduram pela intensidade do contacto, pela riqueza do diálogo e pelo que nesse diálogo recolhemos e transportámos, interiorizando-o e, com isso, enriquecendo o nosso próprio Património intelectual. Todos precisamos de referências, ainda que efémeras ou causais, pela já constante e cada vez mais emergente dificuldade de nos situarmos, de criarmos relações com os lugares e contextos onde vivemos.

O contacto com o Património, e com as suas múltiplas manifestações, apresenta-se como uma redescoberta, uma renovada forma de olhar para o lugar onde estamos. No pressuposto enunciado por Hall (1986), de que "o homem é um interlocutor do meio ambiente que o rodeia" (p.12) desejo, com este texto, evidenciar a importância do Património industrial de matriz têxtil para a compreensão da história recente no território do Vale do Ave e, assim, demonstrar o contributo das marcas identitárias desse território para ativar um sentir e pertencer que ainda não se afirmou.

As relações requerem uma proximidade prolongada. A distância e frieza que pontuam as experiências virtuais encobrem as diversidades e particularidades dos lugares enquanto espaço de confluência de imagens, apenas passíveis de serem sentidas e vividas pela presença de uns com os outros, de todos num mesmo espaço, nos locais que pontuam o quotidiano emocional e sensorial do mundo em que vivemos. Esta é a verdadeira proposta que está inscrita nesta urgência de preservar e classificar os vestígios do desenvolvimento, na atmosfera industrial do Vale do Ave, ou seja, anular a condição de irrelevância com que rapidamente catalogamos aqueles elementos patrimoniais que nos são indiferentes, aqueles que esquecemos, negligenciando o papel que desempenham.

O Património Cultural, nas suas múltiplas definições, é um espaço de partilha, solidariedade e humanismo, desafiando todos os que se encontrem com ele a sonhar, lembrar, imaginar, sorrir e sobressaltar.

1. Valor e singularidade nas imagens e registos do passado

O Património Cultural existe pela relação. Sem encontro, contacto e relacionamento, não existe Património. Com base neste pressuposto, prossigo para a reflexão em torno do Património industrial de matriz têxtil, especificamente o da região do Vale do Ave. Uma ação importante para conhecer, perceber e valorizar a dimensão industrial do Património, passa por recolher e estudar os acervos documentais deixados por diferentes fontes, contribuindo assim para leituras cada vez mais completas e atualizadas sobre os elementos e objetos industriais com valor de identidade. Neste caminho, sai reforçado o papel do Património documental para compreender o Património industrial, sublinhando a emergência de recolher, estudar e classificar o conjunto de elementos documentais, de caráter visual, gerados por registos afetivos, gravação de memórias efémeras, momentos de celebração ou, no presente, de obras contemporâneas que pensam sobre este passado. No conhecimento destes elementos e momentos sem aura, estamos a revelar e conhecer o passado, mas também o presente.

Então, como se guarda um destroço industrial que é já memória? Conhecer as máquinas e os elementos industriais tem mais valor se conseguirmos perceber o que significaram e o que permitiram? Qual a importância de entender o conhecimento que as suporta, o que produziram, as vidas que mudaram, o desenvolvimento que permitiram? Por outro lado, se a comunidade esquece, será que devemos preservar?

Da Carta de Porto Santo (2021), na recomendação aos cidadãos, recolhemos a indicação de que importa "Reconhecer o património cultural de proximidade como património próprio e comprometer-se em ser um agente cultural que participa no processo de identificação, de salvaguarda, proteção, comunicação, reinterpretação desses patrimónios" (p. 14). Sublinhamos a importância de perceber que o Património se preserva pelo envolvimento das comunidades, pela sua implicação com este conceito identitário comum, enfim, na ativação de atos de atenção e cuidado para com os elementos patrimoniais que emanam das comunidades ou lugares. Neste contexto, especial atenção merece o artigo 78.º, parte I, da Constituição da República Portuguesa, (1976) que dedica dois direitos e três deveres aos cidadãos: "o direito à fruição cultural"; "o direito à criação cultural"; "o dever de preservar o património cultural"; "o dever de defender o património cultural"; "o dever de valorizar o património cultural". Do Património industrial, a Carta de Nizhny Tagil (2003) indica:

> compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infra-estruturas, assim como os locais onde se desenvolveram actividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação. (ponto 1)

Para conhecer o Património industrial é fundamental sustentar o trabalho de investigação em documentação, registos ou fontes, no Património documental que existe e que todos os dias se produz. Maria Otília Lage (2002), diz-nos que o "conceito de Património Documental liga-se intrinsecamente ao conceito de documento no seu duplo sentido - de recurso, logo funcional, e de significado, logo cultural" (p.15).

O estudo do Património industrial caminha em paralelo com o conhecimento da história contemporânea, contribuindo para as leituras acerca da nossa existência mais recente. Importa que esse estudo integre as definições e conceitos inerentes ao Património industrial como parte integrante do conceito transversal de

Património, ainda que se afigure paradoxal o facto de desejarmos valorizar algo industrial, em resultado de uma realidade social que se desindustrializa pela desvalorização desses elementos tecnológicos.

A ação de salvaguarda resultou, num primeiro momento, em processos de reconhecimento patrimonial que se regem ainda por princípios de regeneração urbana e por ações de experimentação de práticas arquitetónicas na reabilitação do edificado urbano que perdeu funcionalidade e utilidade. Os grandes espaços industriais transformam-se em lugares de vivências contemporâneas. A Tate Modern, em Londres, ou o complexo La Villette, em Paris, são apenas dois exemplos, porém, abundam situações análogas.

Contudo, as mesmas práticas não se aplicam de forma transversal a todas as ruínas industriais, nomeadamente em relação aos demais elementos e objetos industriais, que contribuem para a leitura e conhecimento mais alargado do passado industrial e de desenvolvimento de determinado território ou comunidade. Se podemos aceitar como válida a demolição de um qualquer edifício industrial, pela falta de interesse arquitetónico, patrimonial ou monumental, torna-se incompreensível que se eliminem, de forma total, objetos, documentos, registos e máquinas. Toda esta perda torna-se mais incompreensível quando possuímos ferramentas que possibilitam registar, por imagem ou por digitalização, todos esses elementos.

Esta ação não pode incorrer numa 'psicose' de patrimonialização. Importa reconhecer e aceitar que o processo de atribuir qualidade de Património requer a evidência do valor de Património que Francoise Choay (2000, 2009) nos apresentou. O elemento patrimonial remete-nos não apenas para o carácter imediato do olhar e do conhecimento físico, mas também para o seu conteúdo, o seu significado e o que representa para quem usufrui ou se vê representado nele. Este pensamento encontra paralelo na ideia defendida por LeFebvre (1999), acerca da criação social do espaço, onde refere que "people look, and take sight, take seeing, for life itself" (p. 75).

O Património reclama relação. Dela emana a valorização identitária e de pertença que atribui singularidade de Património aos objetos obsoletos, aos documentos administrativos, às máquinas desaparecidas, às fotografias pessoais ou às ficções contemporâneas.

André Malraux (1965) apresentou-nos o Museu imaginário, espaço sem barreiras onde a arte seria levada ao contacto com um público mais vasto, através da reprodução fotográfica dos próprios objetos artísticos. Pela reprodução impressa criaríamos pontos de contacto com o objeto material e a sua projeção imaginária. Walter Benjamin refletiu sobre a importância da imagem na sociedade, assente na cada vez mais intensa difusão da fotografia, da televisão, do cinema e, mais recentemente, da Internet e a consequente alteração provocada na forma como as pessoas olham a arte. Museu de imagens ou Museu de imaginação, Malraux dá-nos a liberdade de criarmos um Museu pessoal, pelas experiências que vivemos e que, associado ao conceito de being de Cornelius (1997), nos leva à justaposição de camadas de conhecimento que diariamente descobrimos e adicionamos à nossa existência. O conhecimento do Património industrial pode acontecer através de imagens, acolhimento de informação, interação com o meio ou recolhas que conduzirão à formação de juízos pelo conhecimento dos registos de um passado, pontos de partida de uma verdade que se constrói com a experiência e com o vivenciar da realidade e do quotidiano que ainda nos cerca.

Os registos fotográficos, que a partir do século XIX passam a fazer parte do quotidiano, apresentam-se como ferramentas para documentar a imaterialidade. Com a imagem em movimento, reforçou-se essa ação. De repente, tudo é presente. A pós-modernidade é informacional, contextualizando tudo o que nos rodeia, provocando a necessidade de se multiplicar os campos expressivos. No quotidiano, os processos de construção do futuro são da ordem da transformação da perceção, essencialmente visual. Contextualiza-se tudo o que nos rodeia, provocando em nós, e na comunidade em geral, a necessidade de se multiplicar o campo expressivo, trabalhando sobre os sentidos, sobre as memórias, sobre forma de estar no mundo.

Pensamos na imagem, fixa e em movimento, como a reprodução da própria vida, de forma documental, imaginada, real ou ficcional.

Olhar o Património industrial pelos registos visuais é entrar na busca de uma identidade própria, através de imagens de arquivos que contam uma história coletiva. Parece-me fundamental seguir com esta pesquisa, ressalvando que é essencial continuar a contar histórias onde não é necessário um combate, uma disputa ou um vencedor para que tenham interesse, sejam envolventes e gerem curiosidade. O que reconhecemos como Património documental de origem industrial têxtil, é vasto e difuso, não relata feitos heroicos e está remetido a espaços privados, a arquivos públicos ou produtos da ação presente, que não são reconhecidos ainda como documento. Maria Otília Lage (2002) indica: "A ideia de Património Documental abarca acervos de mais largo espectro e integra uma diversidade cada vez maior de espólios e colecções, conteúdos e suportes novos - cuja razão de ser se funda na existência de informação social, materializada em suportes físicos e implicada na dinâmica da comunicação também social" (p.16).

Nas últimas décadas, o espaço social transformou-se, globalizou-se, ameaçando transformar-se em espaço digital, lugar de encontro virtual de um número infindável de pessoas, logo de ideias, conhecimentos, experiências. Passamos de uma proximidade física, para uma proximidade temporal e virtual. Neste sentido, o próprio Património industrial adquire um carácter virtual, porém, continua a ser reconhecido como lugar onde se criou conhecimento, se definiram valores e atitudes, formaram ideias e conceitos, onde se construiu a identidade da comunidade que alimentou as máquinas pela força do seu trabalho. Sobre a afinidade pelo uso e vivência percetiva dos objetos, recorremos a Merleau-Ponti: "Nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele" (2004, p. 24).

2. Arquivos e registos de elementos industriais de matriz têxtil

O tema do Património têxtil do Vale do Ave vem sendo tratado por vários autores, que estudam os vestígios desta indústria, olhando para diferentes aspetos que permitem uma leitura da região e o conhecimento do impacto que esta revolução tecnológica operou sobre o território.

Nos últimos 50 anos, o trabalho do The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage tem sido a referência para o debate e reflexão em torno do tema. Uma oura referência, na região, é o trabalho do Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave, fundado em 1987 e que em muito contribui para a valorização e estudo do Património industrial deste território. Na antiga Fábrica de Fiação e Tecelagem de Lã - Lanifícia do Outeiro, Lda em S. Julião do Calendário, Vila Nova de Famalicão, encontra-se reunido um espólio documental e especializado, assim como uma exposição onde se podem observar alguns exemplares de elementos patrimoniais característicos da indústria têxtil.

A importância de documentar é determinante para se entender e conhecer o Património Industrial têxtil da região do Vale do Ave, em concreto do concelho de Guimarães. O Arquivo Municipal Alfredo Pimenta tem recebido espólios de relevo especial como o da empresa António Costa Guimarães, Filho & C.A., conhecida como Fábrica do Castanheiro, ou da Fábrica de Curtumes de Roldes, mas também o espólio fotográfico da Foto Beleza ou da Foto Simão.

Outras instituições determinantes na preservação e documentação deste património são a Muralha – Associação de Defesa do Património de Guimarães e a Sociedade Martins Sarmento, que no início do século XX encetou um Museu Industrial de Guimarães, rapidamente desaparecido. A Escola Industrial de

Guimarães, atualmente denominada como Escola Secundária Francisco de Holanda, detém um importante acervo de elementos e objetos representativos da tecnologia têxtil, em especial no início do século XX.

Nos espólios destas entidades encontramos acervos que contam a história deste território, porém, de forma bastante fracionada e descontinuada. Descobrimos registos e documentos que, por si só, não se espera que possam explicar a totalidade do processo de industrialização da região do Vale do Ave, concretamente do território de Guimarães. Não obstante, esse Património documental, com origem nas indústrias têxteis, contribui para novas leituras das transformações de que foi alvo a vida social e humana destes lugares, ainda que em diferentes escalas e momentos, ao nível familiar, religioso, convivial, cultural, económico, político, pedagógico, criativo, lúdico, mas também no que respeita às condições de trabalho, formas e meios de transporte e deslocação, aos comportamentos, valores, atitudes e hábitos. A leitura destes elementos documentais, a sua salvaguarda e tratamento científico contribui para o conhecimento sobre as transformações ocorridas e permite-nos um conhecimento da feitura do mundo nestes lugares.



Figura 36 - Trabalhadores na secção de fiação da António da Costa Guimarães, F.&Cª.

(Fonte:https://archeevo.amap.pt/viewer?id=442929&FileID=556084&recordType=Description)

No caminho que importa percorrer no sentido de criar ferramentas que permitam vivenciar o Património industrial do Vale do Ave, somos confrontados com o que Elisa Calado Pinheiro (2021) identificou em relação à indústria dos Lanifícios da Covilhã, nomeadamente, "a forte dispersão e destruição massiva das fontes documentais produzidas a nível local, no decurso do brusco processo de desindustrialização", mas também da "delapidação generalizada da maior parte dos arquivos empresariais" (p.79).

No recurso a imagens para se compreender e entender o Património industrial de Guimarães, destacam-se as coleções de fotografia da Fábrica do Castanheiro, em depósito no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, sobre as quais Paula Nogueira (2019) refere: "É, aliás, a coleção de fotografia que mais contribui para testemunhar a passagem da produção artesanal para a produção mecanizada e em série, tornando mais presente a existência de um cenário familiar – a vida numa fábrica em Guimarães –, assim como o processo de industrialização tardia" (p.38).

Um outro importante arquivo é o da Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património, acessível no site do repositório da Casa da Memória de Guimarães.



Figura 37 - Operárias na fiação. Décadas de 1920/1930. Coleção de Fotografia da Muralha

(Fonte: https://arquivo.casadamemoria.pt/cdmg/repositorio/pesquisa.php?ts=yes)

Ambos perfeitamente datados, apresentam um tempo e período de pujança e reconhecimento deste Património, porém, pouco estudados e sem produção científica em quantidade que permita perceber como surgem os registos, o que pretendem guardar e mostrar e que contributos podem trazer para melhor conhecermos o Património industrial têxtil.

Mas importa também olhar para o que acontece no presente. Permanece o fascínio da fotografia, enquanto registo, mas também enquanto obra artística, como por exemplo a obra de Carlos Lobo, mas há outras leituras do território e deste legado, nomeadamente, pelo filme e documentário enquanto abordagem artística. Referencio aqui dois artistas: David Ferreira e Pedro Bastos, porém, há um número cada vez maior de criadores que abordam o elemento têxtil enquanto matéria das suas criações. Max Fernandes ou Ludgero Almeida, mas também os casos internacionais de Ann Hamilton ou Ibrahim Mahama. Sobre estes dois recordam-se as exposições de 2018 e 2022, integradas na Contextile - Bienal de Arte Têxtil Contemporânea.

Voltando aos casos que chamo a esta reflexão, evidenciamos David Ferreira, com um trabalho audiovisual em torno da freguesia de Campelos, e Pedro Bastos, com o registo de incursões na paisagem natural da região e no incontornável confronto com as estruturas industriais decadentes.



Figura 38 - Campos Belos, Davide Ferreira

(Fonte: David Ferreira, com a obra "A Menos de 50km de Casa". Frame)

David Ferreira, na obra "Campos Belos", narra histórias de vidas que crescem num bairro fabril, um *traveling* pela vida de crianças que cresceram neste ambiente industrial. Os horizontes são povoados por chaminés e armazéns, visão quotidiana de quem habita estes territórios, mas também incursões aos espaços de convívio das pessoas que alimentam estas fábricas. Sons, falas, histórias perdidas, sonhos, um anunciar de um fim de vida.

Pedro Bastos, com a obra "A Menos de 50km de Casa", apresenta imagens que registam um tempo perdido. Espaços abandonados, lugares que guardam memórias encobertas em vegetação que se apodera das paredes e espaços vazios. As imagens que mostra foram captadas à medida que se achavam os locais, através de uma deambulação aparentemente aleatória pelo Vale do Ave.



Figura 39 - A Menos de 50km de Casa, Pedro Bastos

(Fonte: Pedro Bastos, com a obra "A Menos de 50km de Casa". Frame)

Na discussão que desejo trazer a este documento, a crítica estética aos dois registos é pouco relevante e a sua descrição detalhada meramente acessória. A pertinência de chamar aqui estes dois documentos assenta na importância de olharmos para ambos como documentos deste passado industrial, acrescentando camadas de interpretação ao Património industrial desta região. Assentes em ficção e argumentos próprios, não se desligam do contexto e realidade em que surgem e são já elementos que podem ser incorporados quando desejamos conhecer melhor a importância deste património para as vidas que contribuíram para a existência destes objetos e espaços.

Todos os exemplos demonstram a importância de uma ação proativa em relação à identificação, catalogação e inventariação dos elementos visuais produzidos ao longo dos tempos, para que as leituras do Património industrial do Vale do Ave sejam mais completas, integradoras e reveladoras. Os desejados processos de patrimonialização destes elementos, que decorrem da sua inventariação, pressupõem um trabalho prévio. Uma busca infindável, junto de empresas, pessoas, espaços de convívio, associações e coletividades, sindicatos, fotógrafos, comunidade em geral. É esta ação que teremos de encetar diariamente.

Porém, a observação sobre o que acontece no campo da classificação patrimonial dos objetos e memória industrial associados à atividade têxtil neste território, leva-me a afirmar a existência de uma amnésia generalizada, seja nos que possuem estes elementos, seja nos que detêm a missão de os recolher e tratar, seja pelo sentimento generalizado de que este Património ainda não representa um verdadeiro documento identitário patrimonial e que está em contínua atualização e renovação.

No sentido oposto a este esquecimento, sentimos ações, ainda que pontuais, que procuram olhar este passado, como que em busca de um tempo perdido, que já não existe, mas que ainda habita as paisagens físicas, sociais e simbólicas deste território.

Antigamente pela fotografia, no presente, pela documentação e ficção vídeo, os registos que surgem pretendem perdurar na memória, ser mais do que um documento do presente ou uma visão do passado, desejam ser leituras para o futuro.

Precisamos sempre de mais memória, em virtude de sentimentos de que estamos constantemente em perda. A evolução e a tecnologia instigam esta sensação. Fotografámos para mais tarde recordar, registámos vídeos para mostrar o que vivemos, como vemos o presente e como selecionamos aquilo que será lido no futuro.

O real é um lugar de acontecimentos em sucessão interminável. O que guardamos desses acontecimentos implica a nossa presença e o nosso envolvimento. Cada vez mais registamos objetos e acontecimentos sem aura, simples registos dos lugares onde estamos. Teriam esta mesma intenção os registos do Património industrial? Ou terão sido realizados com o intuito de preservar aquele presente para leituras futuras?

A par de outras instituições como a religião, política, crença ou saúde, o Património opera como um dos suportes das sociedades, organiza e explica as formas próprias dessas mesmas sociedades, nas suas relações, construindo aquilo que se chama de simbólico. Em cada elemento do Património há uma leitura da realidade, que nos confronta com a experiência do outro, enquanto comunidade e identidade, num processo que requer a presença física e o relacionamento com o contexto.

O Património adquiriu um papel muito para além do artístico, estético, histórico, monumental ou identitário, consequência da efemeridade da experiência vivida, da proximidade geográfica e virtual, da anulação das diferenças e particularidades culturais, do desaparecimento dos elementos físicos e simbólicos dos lugares, ou pelo contrário, pela necessidade de se questionar o existente.

Os objetos patrimoniais, em diferentes ligações, confundem-se com a realidade do lugar e com as suas pessoas. A sua presença obriga a um contacto que acabará por nos elevar ao avoir lieu, de Derrida, entendido aqui como o tempo e espaço em que algo aconteceu, mas também como lugar de pertença e de identidade, explicação do que somos, de onde vimos e como seremos amanhã.

O conhecimento dos objetos que dão corpo ao Património industrial é convocado pela interpretação dos signos presentes nas imagens passadas e nas que continuamente produzimos, mas também nos seus contextos. Umberto Eco (2007) afirma que "o signo é usado para transmitir uma informação, para indicar a alguém alguma coisa que um outro conhece e quer que os outros também conheçam" (p.21). A origem do Património industrial, o contexto em que é apresentado e salvaguardado, revela-se um cenário de ações e sistemas criativos que nos permitem compreender melhor a realidade e as suas representações, logo, a nossa própria condição.

Conclusões

O conhecimento das relações entre os objetos patrimoniais só será possível e efetivo com uma atenção continuada, que despertará interesse e criará relações, novas âncoras, incutindo uma nova dimensão existencial a esse mesmo objeto e ao seu lugar. A partir deste referente da memória coletiva da cidade e da região, denota-se a importância de encetar uma ação concertada para a recolha destes testemunhos de vidas, patrimónios coletivos, uma intervenção de salvaguarda patrimonial composta por ações de identificação, catalogação, inventariação e classificação das imagens da paisagem industrial, que valorize a memória e testemunho autêntico destes lugares, a sua dimensão histórica, tecnológica e humana, mas que aponte novas funcionalidades e sentidos para a proteção do Património industrial de matriz têxtil, no Vale do Ave. Prossegue-se a valorização do Património, da história e da memória procurando renovados contributos para se salvaguardar a identidade coletiva. Desta forma, importa avançar para a criação de um inventário comum, um espaço de estudo, salvaguarda e divulgação do Património industrial de Guimarães. Esta ação pode contribuir para o trabalho que a Arqueologia Industrial desenvolve desde as últimas décadas, permitindo leituras, reinterpretações e novos conhecimentos em tornos dos elementos estudados e que, tal como

referem Costa e Cordeiro (2016), "incorpora no método arqueológico as informações procedentes de outro tipo de registos, como o escrito, o oral ou o iconográfico" (p. 120).

A reunião de imagens, fotografias, registos vídeos e documentação permite análises do tipo sociológico, olhando memórias, recolhas orais, estilos de vida, mas também do tipo documental, identificando arquivos privados e coleções particulares. Por outro lado, potencia análises de padrão criativo, visualizando exemplos de tecnologia operada, marcas e logotipos, linguagem, padrões, cores, técnicas, tendências, modas, mercados, investimentos em tecnologia e, em paralelo, compreender os ciclos evolutivos ao nível da engenharia têxtil.

Em paralelo, reforçaremos a dimensão patrimonial e artística reconhecendo a arte têxtil enquanto prática estética contemporânea que opera sobre elementos com interesse e valor patrimonial.

Ainda pouco referido nesta reflexão, o caráter disperso do Património industrial traz características únicas a potenciar. O seu estudo e classificação permite construir uma visão do espaço regional como um museu vivo, promovendo ativamente o conhecimento de lugares fora dos circuitos e equipamentos patrimoniais, monumentais ou museológicos e, por conseguinte, a promoção ativa do Património têxtil como um elemento distintivo que pode ser incorporado na ativação de novas atividades, bens e serviços que se instalem no território e na divulgação pública do passado têxtil, ensaiando formas inovadoras de comunicação e dinamização do Património cultural, natural e industrial, que possam vir a ser integradas na atividade regular das instituições envolvidas nessa ação concertada.

Pela construção contínua de pontos de equilíbrio assentes na conjugação das forças entre diferentes entidades – arquivos, artistas, comunidade – poderemos contribuir para reconhecer o Património industrial enquanto "Património como valor de identidade e de memória de uma comunidade e, sobretudo, o de Património como qualidade de vida" (Almeida, 2019) e lugar onde nos damos a conhecer pela partilha de um tempo e um espaço comum que são os vestígios do desenvolvimento que existem na atmosfera industrial do Vale do Ave.

O quotidiano convida a olhar para os cenários que moldam os costumes, hábitos e tradições representados, por exemplo, pelas imagens dos momentos, dos espaços e das atividades comuns e realizadas em comunidade. Pensar e refletir sobre estes quotidianos encaminha-nos para lugares íntimos, privados e reservados, onde se sucederam práticas e rotinas que moldam as identidades atuais que estarão para sempre veiculadas às ações que permitem explicar o passar do tempo, a construção de modos de vida, construção de mundos que são próprios das individualidades dos lugares e, por esse motivo, parte significativa do Património cultural.

Termino com um poema de Pedro Bastos, *Expliquem às Máquinas a* Morte, que nos transporta para imagens de fábricas que nunca visitamos, mas que sabemos terem existido nestes territórios e que explicam e contextualizam estes lugares e estas comunidades, tendo, por isso, valor de Património que importa preservar e classificar pela ação diária individual e coletiva, informal ou institucional.

Expliquem às máquinas a morte.

Que os seus circuitos se deterioraram.

Que um dia a terra as come

E as desfaz em carvão

Petróleo.

Expliquem-lhes a sua utilidade

Efémera.
Não saiam da sua beira sem terem a certeza
De estarem por fim conscientes
Do tempo.
E verão
Como se atiram das pontes
Como se desligam sozinhas
E se avariam.
Nenhum algoritmo é capaz
De as confortar desta sensação,
Deste vazio.
É irracional serem descartáveis
E perante esta lógica
Só faz sentido que
Auto se destruam.
(Bastos, 2023)

Referências bibliográficas

Augé, M. (2012). Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Letra Livre.

Bastos, P. (2023). Souvenirs Satânicos. Cutelo.

Choay, F. (2000). Alegoria do património. Edições 70.

Choay, F. (2009). Património e mundialização. Licorne.

Constituição da República Portuguesa, as 8 versões após 25 de Abril - 1976, 1982, 1989, 1992, 1997, 2001, 2004, 2005. (2007). Porto Editora.

Eco, U. (2007). O Signo. Presença.

Hall, E. T. (1986). A dimensão oculta. Relógio d'agua.

Lage, M. O. P. (2002). Abordar o Património Documental: Territórios, Práticas e Desafios. NEPS - Núcleo de Estudos de População e Sociedade. https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/792/1/caderno04.pdf

Lefebvre, H. (1999). The production of space. Blackwell Publishing.

Malraux, A. (1965). Le musée imaginaire. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2004). O visível e o invisível. Perspectiva.

Nogueira, Paula R. (2019) Indústria Têxtil de Guimarães: do sistema antigo ao advento das máquinas (contributos para uma exposição temática). Boletim de Trabalhos Históricos 2019, 15-55. https://amap.pt/r/file/475

Pinheiro, E. C. (2021). A industrialização da Covilhã: um modelo de desenvolvimento singular. In Irene Vaquinhas, I., Amaro, A. R., Nunes, J. P. A. & Rodrigues, M. F. (Coords.) História, Empresas, Arqueologia Industrial e Museologia. (77-110). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia. (2021). Carta do Porto San

V. Práticas e Saberes: o Património Cultural dos estaleiros navais portugueses

Liliana Oliveira[30]

Resumo

Este capítulo explora o património cultural imaterial associado aos estaleiros navais portugueses, focando-se nas práticas e nos saberes técnicos transmitidos empiricamente entre mestres e aprendizes entre os séculos XV e XVI. Tem como objetivo problematizar o conhecimento técnico e prático de uma comunidade em particular – os construtores navais – durante o processo expansionista, reconhecendo-lhe características profissionais e sociais próprias que, igualmente, serão analisadas para a compreensão dos seus elementos identitários. Ao longo deste período, políticas régias incentivaram o desenvolvimento da construção naval em Portugal, regulando o uso de matérias-primas, mão-de-obra e métodos construtivos. Os estaleiros adaptaram-se às novas exigências marítimas, construindo navios que fossem ao encontro das necessidades das rotas marítimas. Verificou-se uma mobilidade de saberes que facilitaram a disseminação de técnicas e inovações, que a par da proliferação de tratados técnicos de construção, permitiram a sistematização do conhecimento náutico, que integrou tanto saberes empíricos quanto teóricos.

Palavras-chave: Construção naval; estaleiros; mão-de-obra; técnicas; Património Cultural

Abstract

This chapter explores the intangible cultural heritage associated with Portuguese shipyards, focusing on the practices and technical knowledge transmitted empirically between masters and apprentices during the 15th and 16th centuries. The aim is to examine the technical and practical knowledge of a particular community – the shipbuilder – during the expansionist period, acknowledging their unique professional and social characteristics, which will also be analyzed to understand their identity elements. Throughout this period, royal policies encouraged the development of shipbuilding in Portugal by regulating the use of raw materials, labor, and construction methods. The shipyards adapted to new maritime demands, constructing ships that met the needs of the sea routes. A transfer of knowledge facilitated the dissemination of techniques and innovations, which, alongside the proliferation of technical treatises on shipbuilding, enabled the systematization of nautical knowledge, incorporating both empirical and theoretical expertise.

Key-words: Shipbuilding; shipyards; manpower; practices; Cultural Heritage

---

[30] Doutorada em História pela FLUP com uma tese intitulada "Logística Naval e Consolidação Imperial. A construção naval no Estado da Índia (1500-1640)". Os seus interesses de investigação centram-se nos processos de logística naval durante a expansão marítima portuguesa, com enfoque sobre a construção naval. Foi Professora Assistente Convidada na ESE – IPP (Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto). É investigadora do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória). Ciência ID 1216-E85A-EB3E.

Introdução

O Património Cultural Imaterial, conforme definido pela UNESCO, abrange práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos reconhecem como parte do seu património cultural (UNESCO, 2003, artigo 2). Este conceito tem ganho crescente relevância no campo das ciências sociais e humanidades, pois engloba elementos que não são tangíveis, mas que são fundamentais para a construção da identidade cultural e da memória coletiva. No entanto, a sua definição e preservação apresentam diversos desafios, tanto teóricos quanto práticos.

Primeiramente, a natureza intangível deste tipo de património levanta questões sobre como documentar e disseminar conhecimentos que são frequentemente transmitidos de forma oral ou por meio da prática. A ligação entre património cultural imaterial, memória e identidade é inegável, uma vez que práticas e saberes tradicionais são, muitas vezes, centrais para a coesão e continuidade de comunidades específicas. A perda destes conhecimentos pode significar uma rutura significativa na transmissão de valores e identidades culturais. A identidade é sinónimo de reconhecimento e pertença que ocorre de símbolos e de representações que, sacralizados pelo coletivo, a que se dá o nome de património, procuram criar uma relação lógica entre o passado, o presente e o futuro (Duarte, 2010; Leal, 2013; Peralta & Anico, 2006).

Sem consciência histórica sobre o nosso passado é impossível existir relações de identidade, já que se trata da base das memórias partilhadas, pelo qual damos sentido à nossa existência e aos que nos anteciparam. Ao assegurar a continuidade relacional entre o tempo e a memória, a consciência histórica contribui para a afirmação da identidade, permitindo um conhecimento real do presente por meio da compreensão do passado (Alves, 2009).

Os saberes-fazer, ou o conhecimento técnico e prático, representam uma categoria importante dentro do património cultural imaterial. Estes saberes são especialmente evidentes em atividades como a construção naval, onde o conhecimento empírico, acumulado ao longo dos séculos se manifesta através de técnicas e práticas específicas. Na Idade Moderna, em Portugal, a construção naval não foi apenas um marco do desenvolvimento tecnológico, mas também um reflexo da identidade marítima do país. Neste contexto, os estaleiros navais e as práticas dos construtores navais emergem como espaços e atividades, onde o património cultural imaterial é transmitido e preservado.

O objetivo deste capítulo passa por problematizar o conhecimento técnico e prático de uma comunidade em particular – os construtores navais – durante o processo expansionista, reconhecendo-lhe características profissionais e sociais próprias que, igualmente, serão analisadas para a compreensão dos seus elementos identitários. Através desta análise, procura-se mostrar a importância de reconhecer estes conhecimentos como parte essencial do património cultural e histórico do país.

Normas, regimentos e estaleiros navais

Ao longo do século XV verificou-se uma expansão do território nacional para a Costa Africana e para as Ilhas Atlânticas que potenciou uma procura significativa de navios, alterando a tradicional dinâmica das tercenas medievais existentes. Como resultado, o Estado adotou uma política interventiva para estimular a construção naval, visando atender tanto às necessidades mercantis quanto às exigências militares, decorrentes da ocupação e defesa dos territórios africanos e marroquinos. Estas iniciativas régias tiveram como impacto o aumento da frota mercante e do número de embarcações de grande porte para corresponder ao crescimento do transporte marítimo, criando, desta forma, condições para a modernização da marinha portuguesa com embarcações mais eficazes e versáteis, acompanhando a evolução técnica no conhecimento da construção naval. Paralelamente, esta política valorizava o saber técnico existente e

fomentava o surgimento de um grupo profissional distinto – os construtores navais – que se destacava pelas suas competências especializadas (Costa, 1997; Loureiro, 2018; Oliveira, 2017; Silva, 2022).

Lisboa, Porto, Vila do Conde, Aveiro e Algarve eram espaços onde existiam estaleiros dedicados à construção naval. A manutenção e o provimento das novas rotas marítimas obrigaram os estaleiros e os seus técnicos a corresponder às novas exigências físicas, logísticas e comerciais, determinando a sua especialização em contingentes e rotas navais. Assim, a Ribeira da Nau, sediada em Lisboa, especializou-se na construção de embarcações para a Rota do Cabo ou para a Carreira da Índia, da qual o rei era o principal armador. Em oposição, os estaleiros de Vila do Conde (Vila do Conde e Azurara) destinaram-se à produção de embarcações de elevada volumetria para as rotas das Ilhas Atlânticas (Canárias, Cabo Verde e São Tomé), do Brasil, das Índias de Castela, e com maior representatividade, do Norte da Europa (Antuérpia).

A existência de um estaleiro régio não impediu o recurso a outros estaleiros nacionais, especialmente em períodos de maior procura e de falhas produtivas, quando a Ribeira das Naus não conseguia atender aos numerosos pedidos. Exemplo disto foi o recurso por parte de D. João III aos estaleiros algarvios para a construção de caravelas, a fim de comporem uma frota de defesa ao Estreito e, ainda, a construção de naus nos estaleiros do Porto e de Aveiro nos primórdios da Rota do Cabo. No entanto, esta realidade não implicou que estes estaleiros alcançassem uma magnitude comparável à de Lisboa, uma vez que muitos deles continuaram dependentes da Ribeira das Naus para finalizar construções já iniciadas, especialmente aquelas que envolviam navios de grande calado (Barros, 2016; Costa, 1997; Oliveira, 2017; Polónia, 2007).

O espaço de fixação de um de um estaleiro naval esteve em consonância com as áreas de fornecimento de matérias-primas, que deveriam ser próximas, por forma a facilitar a deslocação dos carpinteiros com o intuito de satisfazer as suas necessidades, nomeadamente, na aquisição de madeira para os componentes navais. A exigência crescente para a construção de embarcações de elevadas dimensões ditou a intervenção régia nos espaços de produção, no sentido de os alargar e melhorar as suas condições. A localização do estaleiro de Vila do Conde condicionava a construção de embarcações de grande porte e D. João III vê-se obrigado a interferir no sentido de melhorar o seu espaço e aumentar as suas potencialidades de construção. O assoreamento das águas, que condicionava o lançamento das embarcações, a secagem dos poços, onde se largavam as embarcações, e o bloqueio da barra, de reduzida profundidade para embarcações, como galeões e naus, justificam a incapacidade deste estaleiro em corresponder às exigências reais relativamente à construção de embarcações mais volumosas. Apesar destes condicionalismos, do porto de Vila do Conde foram lançadas ao mar embarcações de elevado porte, o que prova que estas limitações topográficas e hidrográficas não eram estanques à continuidade da atividade de construção. O espaço destinado à indústria naval delimitava-se de acordo com as suas necessidades quer estruturais quer dimensionais. Eram espaços de reutilização pública quando extintas as suas atividades, comprovando a interferência destas estruturas na vida quotidiana das vilas onde estavam inseridas. Sendo espaços de gestão municipal que necessitavam de licenças camarárias para a sua ocupação, estavam sujeitos a normativas que regulavam o seu funcionamento, impondo algumas medidas como: a obrigatoriedade de recuperarem a área utilizada, a proibição de armarem estruturas de construção em determinados locais, a aplicação de penas aos perversores, e o cuidado a ter com a população, por forma a não existirem acidentes devido às elevadas ações existentes, sobretudo em espaços de partilha comum (Polónia, 2007). Semelhante realidade não se verifica quando falamos da Ribeira das Naus de Lisboa que era, como já foi referido, de controlo régio e dedicada à construção de embarcações para a Rota do Cabo.

Neste período, verificou-se um impulso à construção naval com o intuito de potencializar o aumento da frota mercante e o número de embarcações de elevado porte instituído pelo poder régio, que se centrou numa política protecionista à frota naval portuguesa e de incentivo à construção, através da atribuição de privilégios, isenções e subvenções aos proprietários e aos construtores navais. O controlo e normalização

do processo de construção naval, com deliberações em torno das matérias-primas e regimentos normativos do processo de construção naval (tratados de construção), e a regulamentação dos usos de mão-de-obra, são exemplos desta política interventiva. No entanto, esta realidade nem sempre foi clara e à falta de recursos económicos, pela falha na relação estabelecida com a Coroa, os construtores recorriam a parcerias informais estruturadas, com a finalidade de auferirem os subsídios e as isenções tributárias na importação de matérias-primas (Barros, 2016; Costa, 1997; Oliveira, 2017; Polónia, 2007).

A proibição de corte de madeira, a emissão de privilégios de corte somente para a construção de embarcações de maior porte e a regularização do plantio de árvores são diretrizes que compõem esta produção legislativa, quando falamos de fornecimento de matérias-primas. Com D. Manuel inicia-se uma política de proteção às madeiras a que o seu sucessor, D. João III, deu continuidade, sendo tal justificado pelo processo de desflorestação, documentado já para o século XVI, devido ao uso excessivo destes recursos. A importação de madeiras do exterior, nomeadamente do Norte da Europa foi a solução encontrada, a par de uma política mais intervencionista, que se verifica nos reinados de D. Sebastião, D. Filipe I e D. Filipe III (Oliveira, 2017).

No reinado de D. Manuel verifica-se uma política de fomento e de protecionismo à construção naval portuguesa por meio de uma legislação em torno dos fretamentos, que denunciava um dirigismo com a interferência da Coroa na esfera económica, ao tabelar o preço dos fretes e ao dar preferência à frota nacional. Entre 1510 e 1511, D. Manuel pagava a armadores pela construção de embarcações sobre a forma de contrato[31] e, em 1513, redigia uma deliberação com a finalidade de suportar os custos de construção de embarcações, neste caso em Cochim[32]. Com D. Filipe II, o monarca que produziu mais normativas de incentivo à construção, constata-se uma preocupação crescente com a atribuição de capitais para empreitadas em curso e conclusão de outras, com o conhecimento das despesas efetuadas com a produção, e com ordens de construção, destinadas quer a armadores quer a vice-reis, com o intuito de disponibilizarem os materiais necessários à empreitada requerida33. As deliberações registadas para o reinado de D. Filipe III dão prova de necessidades conjunturais, como a construção de galeões no estaleiro do Porto, num contexto de socorro à Índia, devido à pressão corsária holandesa. Por outro lado, comprova uma contínua dependência do poder central de estaleiros externos aos da Ribeira de Lisboa (Oliveira, 2017, p. 85).

Uma política de fomento à construção, por meio da concessão de privilégios e subvenções era visível desde o século XV. Em 1474, D. Afonso V intervém na definição do perfil volumétrico da frota naval, ao regulamentar o aumento de subsídios de arqueação para mais duas coroas por tonelagem[34]. A par da

---

[31] Alvará para se dar a Fernando Gomes 600.000 réis à conta da construção da nau Graça e Nazaré (1510). ANTT, Corpo Cronológico, parte I, maço 9, n.º 114; Alvará para se dar a Álvaro Pimentel e a Fernando Gomes 1.238.000 réis que deviam ter para a factura de 4 naus (1511). ANTT, Corpo Cronológico, parte I, maço 10, n.º 53.

[32] Carta de D. Manuel I para Afonso de Albuquerque sobre as grandes despesas que se fizeram com as naus da Ribeira de Cochim (1513). ANTT, Corpo Cronológico, parte I, maço 12, nº 73.

[33] Alguns exemplos: Carta d'el rei em 3 de Outubro de 1605 ao Bispo Viso Rey que dê toda a ajuda de gente e dinheiro para se concluirem quanto antes 3 galeões. BA, 51-VIII-5, fl. 92; Carta d'el rei em 10 de Julho de 1612 ao Bispo Viso Rey que lhe mande quanto antes relações exactas e miudas de quanto custou cada huma das naos novas, que neste anno forão para a India entrando tudo madeira, pregadura, mão de obra, etc, e até munições, soldos, etc, enfim a custo desde o estaleiro à IndiaI. BA, 51-VIII-5, fl.78; Carta del rei sobre o custo das naus (1612). BA, Miscelânea de notícias para a história civil, da marinha e exército de Portugal, fl. 45v.

[34] Del Rei dom Afonso V do que lá aquém fizer naos (1474). ACMHP, L. 2321, fl. 226-228.

atribuição de recompensas monetárias pelas toneladas das embarcações a construir, o monarca centrou a sua preocupação nos materiais necessários à construção, como o breu, ferro, pregadura e madeiras, que se isentavam de impostos, bem como em agilizar o transporte, isentando-os de portagem para favorecer o abastecimento destes materiais. À escassez de madeira e aos problemas inerentes à sua aquisição, D. Afonso V respondeu com a permissão de corte de madeiras nas matas reais para a construção (Oliveira, 2017, p. 87-88).

A provisão de D. Sebastião de 1569[35], tida como marcante em todo este processo, surge num período conjuntural que a explica, com a introdução de novas regulamentações, quer a nível da construção naval, quer da defesa, com normalizações em torno da organização da navegação e da dinamização da frota naval. É evidente uma política de fomento à construção, com atribuição de prémios pecuniários aos contratadores, estabelecendo-se uma espécie de escala hierárquica de prémios em função da sua arqueação. Esta escala foi criada com o objetivo de aumentar a volumetria da frota naval e estimular o envolvimento dos particulares na construção, por forma a compor uma frota maioritariamente de embarcações privadas. Assim, às embarcações com 130t. eram atribuídos subsídios de 100 cruzados por tonelada; entre as 130t. e as 300t. auferiam 100 cruzados com acréscimo de 50 cruzados por cada tonelada; e para embarcações com mais de 300t., além dos valores anteriores, somava-se 1 cruzado por tonelada. Todas estas medidas protecionistas comprovam que a Coroa portuguesa estava dependente do empreendedorismo particular para assegurar continentes navais que formassem a frota naval.

O sistema de pagamento dos subsídios era variado, sendo feito em artilharia ou em dinheiro, sobretudo numa época em que se determinou o uso obrigatório de artilharia a bordo como medida de defesa, face ao crescimento significativo do corso e da pirataria. Estes prémios pecuniários e isenções fiscais procuravam aliciar investidores para um setor nem sempre atrativo, sobretudo em períodos de elevadas perdas navais com impactos financeiros significativos.

Além de corresponder às necessidades navais da Coroa, a construção naval respondia às exigências de outro setor estruturante da dinâmica comercial expansionista – o transporte privado. A produção estava dependente das encomendas feitas pelos proprietários, que, muitas vezes, também se encarregavam da operação direta dos navios, através do fretamento ou do uso direto, desempenhando funções de donos, mestres, armadores e comerciantes. Era ainda o proprietário que determinava as dimensões e a capacidade de carga da embarcação. A ele igualmente cabia o pagamento do serviço que era feito ao longo do trabalho, em regime de parcelas, ou através da concessão de matérias-primas (Costa, 1997).

Os contratos régios de construção naval determinavam dois tipos de serviços: por mandato direto ou por empreitada, exigindo a intervenção de contratadores. Era ao sistema de empreitada que os monarcas mais recorriam em que, por meio de concurso público, encontravam um contratador que produzisse a embarcação pelo menor custo e tempo possível. Foi por meio deste sistema que, ao longo do XVII, se tornou possível compor as armadas portuguesas.

No estaleiro da Ribeira de Lisboa, verificou-se a aplicação de um sistema misto – sistema de empreitada e sistema por jornal. Assim, o casco e outras obras de avultadas dimensões eram executadas pelo sistema de empreitada, pago em regime de terços, sendo dois deles pagos somente no fim do trabalho. Já os acabamentos finais, como a colocação de xaretas, mastros e outros aparelhos e preparação dos paióis, eram realizados por jornal, ou seja, sob administração régia. Contudo, o sistema de empreitada foi severamente criticado por parte dos capitães das embarcações. Perdas de embarcações e danos nas mesmas eram, por

[35] Sobre as arqueações de naos e navios (1569). Ius Lusitaniae, Systema, ou Collecção dos Regimentos Reaes, Tomo III, 355-362.

estes, justificados pelo sistema de empreitada, que recorria a uma deficitária resolução da tarefa incumbida e, em troca, uma margem de lucro mais elevada para o fabricante. Em corolário, o sistema por jornal começou a adquirir mais defensores. A administração direta da produção permitia o controlo de comportamentos desonestos e a melhor qualidade e eficiência do serviço (Barros, 2016; Costa, 1997; Oliveira, 2017).

Aprendizes, oficiais das ribeiras e técnicas de construção

O funcionamento dos estaleiros nacionais estava dependente de um corpo profissional estruturado que servisse de mão de obra a carpintaria e a calafetaria. Mestres dos diferentes ofícios compunham este corpo profissional, após examinados pelos oficiais da ribeira. A este grupo, ao longo dos tempos, os monarcas foram concedendo privilégios e regalias, por forma a atrair os indivíduos à sua integração e garantir a continuidade das exigências navais portuguesas.

Os Regimentos de 1591 e de 1629, deliberados no período filipino, regulamentaram as suas funções e obrigações, sendo a forma encontrada pela coroa portuguesa para controlar este grupo socioprofissional, dada a escassez de mão de obra para assegurar a continuidade da fábrica naval.

No que diz respeito ao grupo dos homens do mar, a elaboração destes dois regimentos foi justificada pela escassez de recursos humanos para as armadas, determinando medidas estruturantes em torno do seu recenseamento, recrutamento, formação/aprendizagem, regalias, hierarquia e obrigações que se alargaram aos carpinteiros e calafates do Reino. Segundo o Regimento de 1591, a que o de 1629 dá continuidade, seria realizada uma matrícula geral de carpinteiros e calafates do Reino. Tal pressupunha o registo de todos os oficiais das ribeiras entre Lisboa, o Ribatejo e além Tejo, com faixa etária entre os 12 e os 60 anos, onde também constassem os seus filhos e criados, com o intuito de aprenderem o ofício.

Pella dita maneira farão o dito provedor, e offiçiaes do almazem outra matricula geral de todos os carpinteiros da Ribeira e calafates que ouuer em lisboa e seu termo e nos lugares do Ribatejo, e aquém tejo, e de seus filhos e criados que aprenderem os taes offiçios e forem de Idade de doze annos tee sessenta e que bem possão seruir e trabalhar comfrontando os como dito he e as mesmas matriculas farão os Corregedores e provedores com os officiaes das camaras das cidades e villas de suas comarcas e mandarão os Roes dellas ao dito almazém na forma sobredita pera os assentarem na dita matricula geral assy como se ha de fazer a da gente do mar. (Costa, 1989, p. 103)

O Regimento de 1626 introduz um novo ofício à categoria profissional de homens do mar que, do mesmo modo, vai sofrer com a regulamentação estabelecida sobre os anteriores ofícios. A necessidade e a importância que se confere às enxárcias para a atividade da construção naval, tentando diminuir a sua importação de péssima qualidade e melhorar a produção nacional, levou Filipe III a decretar o registo dos cordoeiros, com incidência nas comarcas de Santarém, Torre de Moncorvo e Coimbra, por serem os principais centros de produção. Em cada registo era declarado as especialidades em estovar, cochar e fiar de cada recenseado, bem como os seus mestres; informações que posteriormente integrariam a matrícula geral. Paralelamente, determinava-se a obrigatoriedade dos oficiais das ribeiras em se deslocarem a Lisboa sempre que fosse necessário, justificando, assim, a necessidade de um recenseamento destes indivíduos, ou seja, registar para saber quantos são e onde estão.

O processo de recrutamento de oficiais para os estaleiros podia ser feito de quatro formas. Na primeira metade do século XVI e com o objetivo de dinamizar a construção nos estaleiros de Lisboa, assiste-se a uma mobilização compulsiva/forçada de oficiais, a que se chamou de apenamentos. Outras conjunturas levaram à movimentação dos elementos que compõem este grupo profissional, que há muito tinham deixado de estar confinados aos seus estaleiros e produções locais, para integrarem uma rede de mobilidade

de produção naval. Exemplo disto são os embarques nas viagens ultramarinas para desempenharem funções de reparação ou o embarque de oficiais entre os 24 e os 35 anos, atraídos por melhores oportunidades de crescimento profissional. Por outro lado, verificou-se outro tipo de mobilidade mais pontual: uma fixação temporária num estaleiro para corresponder a pedidos esporádicos de construção de embarcações (Oliveira, 2017; Polónia, 2007).

Na Ribeira das Naus concentravam-se todos os carpinteiros do Reino, já que era intenção da Coroa que aqui se reunissem os melhores oficiais do Norte. Este recrutamento de homens foi iniciado por D. Afonso V, acelerado por D. João II e completado por D. Manuel, e manteve-se no reinado de D. João III. Para além dos carpinteiros, havia ainda um corpo de arqueadores especializados ao serviço dos armadores do Reino, que aqui tentavam receber subvenções régias pelas tonelagens a construir (Barros, 2018).

Esta mobilidade tinha consequências a jusante, porque facilitava o avanço técnico através da transferência de saberes, uma vez que a mão de obra mais qualificada estava concentrada num só espaço, e no porto de origem dessa mão de obra compulsivamente recrutada, visto que sofria uma diminuição da sua atividade, não só pela saída de mão de obra especializada, como pelas limitações impostas à transmissão do conhecimento, nesse particular porto de mar, que demoravam anos a serem repostas. No caso do estaleiro do Porto esta realidade foi evidente quando D. Manuel, aquando da abertura da Rota do Cabo, recruta especialistas técnicos para Lisboa, e quando Filipe II recruta oficiais para fomentar a construção naval na Galiza para finalidades militares, criando o Arsenal de El Ferrol (Barros, 2016).

O conhecimento técnico era adquirido de uma forma empírica, sendo que o processo de aprendizagem profissional resultava do dia a dia, do saber fazer no estaleiro, ou seja, aplicava-se o ver, o fazer e o aprender. Como afirma Barros, "no estaleiro, no navio, o saber fazer adquire-se «através de um procedimento mental analógico» no qual o prático reúne uma experiência «vista» e, que com o seu saber de «mester», lhe permite encontrar melhores soluções para casos específicos" (2005, p. 34).

Nos processos de aprendizagem de um ofício, o mestre tinha a obrigatoriedade de ensinar o ofício ao aprendiz, que estaria a seu total cargo. Além disto estava encarregue, durante o contrato, de conceder ao seu aprendiz alimentação, vestuário, calçado e instrumentos de trabalho. Finda a aprendizagem teria de vesti-lo e dar-lhe a ferramenta devida ao bom desempenho do ofício aprendido. Em contrapartida, o aprendiz tinha de servir o seu mestre por um determinado tempo e obedecer-lhe. Em caso de quebra do contrato ou da sua fuga estava obrigado a pagar uma indemnização ao mestre. Por norma estes contratos duravam um prazo de 3 a 5 anos, dependendo da idade do aprendiz. Igualmente, por meio das relações de parentesco era possível ingressar num ofício. Assim, pai e filho poderiam ter o mesmo desempenho profissional, sendo o ensino, em contrapartida, entregue a terceiros. Estes conhecimentos empíricos eram transmitidos pela prática ou através da oralidade, de geração em geração, entre mestres e aprendizes. A inovação nos estaleiros estaria na origem dos contactos estabelecidos entre os mestres dos estaleiros reais e os tripulantes dos navios, que após o seu regresso das viagens oceânicas podiam fazer considerações (Barros, 2005; Polónia, 2007).

A construção naval esteve dependente de um intercâmbio de saberes e experiências, que não tinham fronteiras. A busca pela eficiência fazia com que os construtores tivessem de introduzir melhorias técnicas nas suas construções. Neste período era recorrente o contacto entre armadores ibéricos, realizando negócios de venda de embarcações que, ao mesmo tempo, permitia a difusão de técnicas. No caso do Porto, sempre que houvesse oportunidade de negócio, os armadores não hesitavam em vender os seus navios. No entanto, para que a operação se efetuasse, o mestre tinha que possuir permissão para vender a embarcação quando desejasse, ou partes dela, a mercadores interessados (Barros, 2018).

Entre o século XV e o século XVI, a construção naval em Portugal ainda não tinha adquirido independência como área de conhecimento. Não havia um conhecimento passado a códices, com uma transmissão

sistemática e organizada feita por uma corporação de oficiais técnicos. Sendo uma atividade prática, poucos eram os registos feitos e daí a ausência deste tipo de documentação nos arquivos portugueses. Fernando Oliveira foi pioneiro na sistematização deste conhecimento quando, em 1555, publica, em Coimbra, a obra Arte da guerra do mar, onde apresentava uma variedade de informações sobre a construção, determinando tipos de madeira a utilizar e períodos para a sua colheita, e o uso dos grandes navios, sobretudo para a atividade bélica. A experiência adquirida por Fernando de Oliveira nas viagens oceânicas poderá ter contribuído para a sua iniciativa de sistematizar este conhecimento. Por outro lado, é provável que tenha recebido influências da obra publicada pelo italiano Niccolò Machiavelli, em 1521, Dell'arte de la guerra, já que se pode verificar algumas semelhanças entre elas, nomeadamente no capítulo "Dalgumas regras geraes da guerra", embora a obra de Oliveira seja mais completa. Note-se que os primeiros tratados escritos italianos no século XV contribuíram para o aparecimento das instruções técnicas navais que, no caso português, assumiram a designação de literatura tratadística, e que se desenvolveu entre meados do século XV e finais do século XVII. Estes tratados procuravam estruturar as regras geométricas de construção das embarcações, iniciando-se com a normalização da construção do casco, passando, com o evoluir do tempo, para uma normalização total da construção do naval, desenvolvendo o desenho técnico (Domingues, 2022).

Em 1570, Oliveira escreve a Ars Nautica, com o intuito de consolidar os fundamentos teóricos navais, naquilo que Francisco Contente Domingues diz ser "respeitante aos navios, totalmente inútil para um construtor naval" (2022, p. 11). Esta obra era uma espécie de enciclopédia de temas náuticos, onde se abordava a navegação astronómica e superficialmente a construção naval, a par de alguns aspetos da vida a bordo (Loureiro, 2018).

Um ano mais tarde, redige o Livro da Fábrica das Naus, dedicado em exclusivo à construção naval de alto bordo, sendo o primeiro exemplo europeu de um manual de construção naval. Embora de carácter teórico, esta obra assume-se fundamental para a compreensão da dinâmica dos estaleiros portugueses da época, nomeadamente para o estudo da prática técnica (Domingues, 2022). Segundo Contente Domingues, a elaboração desta obra deveu-se à necessidade de apetrechar a frota naval portuguesa de boas embarcações para os fins desejados, a par da necessidade de tornar público um conhecimento transmitido entre mestre e aprendiz, de cariz particular, em que a transmissão do conhecimento era quase secreta, para o seu bom aperfeiçoamento. É certo que Livro da Fábrica das Naus não ficou completo, mas foi o primeiro onde se colocou por escrito uma prática até então aprendida pelo saber-fazer. Na sua opinião, Oliveira "pretendeu redigir um texto que revelasse por completo os segredos da arte, determinando as suas regras gerais por oposição à empiria reinante, e tratando de todos os aspectos da fábrica dos navios, desde o princípio da sua construção até ao lançamento à água" (Domingues, 2004, p. 90). Todo o processo de construção era descrito e levado em conta no Livro da Fábrica das Naus, incluindo as matérias-primas essenciais. As madeiras mereceram a atenção de Fernando de Oliveira que, além de ter consciência de que os navios eram feitos com a madeira que existia, tinha conhecimento das alterações temporais e da sua qualidade, que limitavam a sua aplicabilidade nos fins destinados. Assim, privilegiava o sobro e o pinho em detrimento do carvalho, por ser seco, duro e gretado. Consciente de que bem trabalhar a madeira resultaria na durabilidade da embarcação, dedicou um capítulo ao corte e ao tratamento devido desta matéria-prima (Domingues, 2004). Fernando Oliveira com os seus tratados uniformizou a experiência de construção naval e a elevou a disciplina académica. Além disso, defendia que não existiam nomenclaturas específicas para os diferentes traçados navais, o que se revelou não ser real com o evoluir das técnicas construtivas (Costa, 1997).

Após 1590, começou a surgir em Portugal documentação técnica específica sobre a construção naval e exemplo disso foi o Livro Primeiro de Architectura Naval, de João Baptista Lavanha, escrito em 1600. Tal como Oliveira, Lavanha centra-se no processo construtivo de um navio redondo de grande porte, mas afasta-se de Oliveira ao apresentar os elementos fundamentais à construção numa aceção mais prática, já

que o Livro da Fábrica das Naus apresentava questões mais teóricas sobre o processo de construção (Oliveira, 2023). A Lavanha igualmente se deve a definição, pela primeira vez, do perfil de um arquiteto naval, como se se tratasse de um engenheiro, afastando esta literatura técnica das tradicionais conceções humanísticas que dão primazia às qualidades morais em detrimento das técnicas. Por outro lado, Lavanha iniciou um processo de rutura com o usual conhecimento técnico empírico ao defender que a arquitetura naval devia começar pelo traçado no papel para depois passar para o modelo (Domingues, 2004, 2022).

Em 1616, surge o Livro das Traças de Carpintaria, que foi o último tratado de arquitetura naval português. Produzido por Manuel Fernandes, oficial de construção naval[36], esta obra era um verdadeiro manual de carpintaria onde imperava a prática construtiva. O Livro das Traças de Carpintaria dividia-se em duas partes, sendo que na primeira eram apresentados diversos regimentos para a construção de distintas tipologias navais e na segunda uma coleção de desenhos de suporte à construção. Contudo, estes desenhos parecem revelar-se inúteis quando confrontados com o texto e, por vezes, com erros de elaboração, o que prova a sua inadaptabilidade à prática construtiva. Por isso mesmo, surge a teoria de que a sua produção não esteve relacionada com uma necessidade de aperfeiçoamento técnico deste setor, mas sim pela necessidade de presentear algum indivíduo (Domingues, 2004, 2022).

Segundo Contente Domingues, a produção técnica literária sobre construção naval, que se desenvolve entre 1580 e 1630, pode ser dividida entre tratados, regimentos gerais e regimentos especiais. Dos tratados fazem parte as obras de Oliveira, de Lavanha e de Fernandes anteriormente referidas, que se individualizam ao apresentarem autor próprio e ao descreverem a regra geral. Em suma, conclui-se que o primeiro tratado expõe as questões teóricas e gerais deste quadro construtivo; o segundo alude aos elementos essenciais à construção, isentos de questões teóricas, uma vez que se trata da obra de um engenheiro; e o terceiro é redigido no formato de manual onde se exibe a prática de construção. Os regimentos gerais destinavam-se à construção de embarcações e desconhecesse o seu ano de produção e autor. A nível do conteúdo, podiam referir disposições destinadas a um tipo de navio, por exemplo um galeão de 500 tonéis, ou centrar-se em partes do navio e aplicabilidade de certos complementos à tonelagem pré-definida. Os regimentos especiais, reduzidos na sua percentagem numérica face aos restantes, compreendiam normas de construção de navios particulares, sendo descrito as devidas medidas, regras e orçamentos (Domingues 2004; Oliveira, 2023, 2017).

Partindo do Livro da Fábrica das Naus de Fernando Oliveira, a construção de uma embarcação iniciava-se com o estabelecimento do comprimento da quilha, que passaria a ser a unidade de referência em todo o processo de construção, já que era através da construção da quilha que o mestre da ribeira calculava a tonelagem da embarcação (Barata, 1986). Após definido o comprimento da quilha, seguia-se a colocação do chão e depois os lançamentos da proa e da popa, que permitiam aumentar a estrutura da quilha, mais ou menos, uma vez e meia. O passo seguinte era a colocação do cadaste que rematava a embarcação na popa, e que era ligado à quilha por um conjunto de peças rígidas. O leme era colocado e "articulava-se com o cadaste sobre o sistema de machos e fêmeas, devendo rolar perfeitamente sem passar água entre eles" (Domingues, 2004, p. 228-230). Após colocada a quilha e feitos os lançamentos, dispunha-se a caverna mestra, "que decidia o desenho do casco do navio e era uma das peças estruturais mais importantes" (Domingues, 2004, p. 231). Posteriormente, seguiam-se todas as outras cavernas até às almogamas, que eram as últimas cavernas que se colocavam sobre a quilha, por meio de uma regra bem calculada. Com o finalizar

[36] Segundo Francisco Contente Domingues, pouco se sabe sobre a vida de Manuel Fernandes. No entanto, pensa-se que terá tipo um papel interventivo na supervisão da construção de galeões na Ribeira do Ouro, no Porto, partindo de outras informações partilhadas por Amândio Barros.

deste processo estava constituído o esqueleto da embarcação. De seguida iniciava-se o processo de forrar com tábuas, e assim, concluía-se a primeira parte do processo de construção. Para dar seguimento à fase subsequente, era tomado em consideração o estabelecido ou a estabelecer sobre o liame e sobre outros processos construtivos (Domingues, 2004; Oliveira, 2023).

Até ao aparecimento da literatura tratadística, as embarcações criadas em 1420 ou 1570-1580 são desconhecidas pela dificuldade em serem descritas, dada a parca informação sobre as mesmas. Com o advento dos tratados técnicos, as tipologias das embarcações e as suas características foram mais precisas, sendo, hoje, facilitado o seu conhecimento. Em contrapartida, cinco anos passados sobre o seu aparecimento verificou-se uma diminuição na produção deste tipo de literatura e, consequentemente, o difícil conhecimento das embarcações. Por esta razão, é possível conhecer melhor as embarcações portuguesas de 1600 do que as de 1500 ou de 1650 (Domingues, 2004).

Apesar de existir uma norma geral, a manutenção e o aprovisionamento das rotas marítimas que ligavam Portugal ao Império trouxeram desafios aos processos construtivos, obrigando a uma constante adaptação das tipologias navais a construir e a mutações nas suas características técnicas. A mobilidade dos saberes e, nomeadamente dos mestres da ribeira do Reino, mais propriamente de Lisboa, para outros espaços imperiais, como a Índia procurou uma padronização no processo construtivo entre o Ocidente e o Oriente que em nada impediu uma adaptação às formas de construção locais, introduzindo características próprias destes espaços (Oliveira, 2023). Exemplo disto foi a utilização do processo de calafetagem local conhecido como galagala, composto por cal, azeite de peixe e linho, podendo ser ainda acrescentado pelo de cabra, que contrapunha com a tradicional calafetagem europeia composta por estopa, alcatrão ou betume. A utilização de embarcações locais ou a sua construção por mestres portugueses nos estaleiros orientais, para fazer frente à carência de embarcações de diferentes tonelagens para dispares fins, parece ser outra realidade que comprova este metamorfismo, fazendo reconhecer as potencialidades do conhecimento técnico destas povoações locais (Oliveira, 2023). Por outro lado, assistiu-se a uma tentativa de uniformização dos padrões construtivos aquando do período de União Ibérica, sendo para tal deliberado um corpo legislativo de cariz técnico[37] que desse resposta às necessidades e, ao mesmo tempo, fosse capaz de solucionar as falhas existentes. O objetivo passava pela adaptação dos navios mercantes às armadas reais, de forma a diminuir as perdas navais e os abusos na arqueação e no carregamento. As embarcações a construir nos estaleiros de Portugal e de Espanha respeitariam as medidas e os padrões estabelecidos, agora devidamente normalizados, a par da composição do projeto de construção e da fortificação dos navios (Oliveira, 2017).

Para garantir a continuidade da produção naval, sobretudo em períodos de maior desequilíbrio, a Coroa desenvolveu uma política de promoção e de incentivo, através privilégios, mercês e isenções, a conceder a estes oficiais. Os calafates e os carpinteiros assumiram em Vila do Conde um destaque notório que lhes valeu, já nos finais do século XV, privilégios outorgados pela Coroa, acompanhando um reconhecimento régio não só localmente como a nível do reino. Em 1491, 20 carpinteiros de Vila do Conde, Fão e de Viana eram isentos, por D. João II, do pagamento de pedidos régios e aposentadoria. Em 1502, os calafates de Vila do Conde recebiam os mesmos privilégios e isenções que os calafates do Porto tinham auferido em 1497, à semelhança dos de Lisboa. A concessão de privilégios e mercês por parte do poder central a este grupo profissional revela a importância que foi adquirindo no desenvolvimento da construção naval e, consequentemente, na composição da frota portuguesa, fazendo com que a política de favorecimento representasse a ideia de serviço (Polónia, 2007; Oliveira, 2021).

[37] Tratou-se das "Ordenanças" de 1607, de 1613 e de 1618, elaboradas por um corpo deliberativo composto por especialistas em arqueologia naval e por construtores navais.

Entre outros privilégios, os Regimentos de 1591 e 1626 atribuíam aos pilotos, mestres, outros oficiais, bombardeiros, calafates e carpinteiros a possibilidade de trazerem sedas aquando do seu embarque nas carreiras da Índia, Malaca e Mina (Costa, 1989, p. 106, 121). Viam ser-lhes entregues ajudas de custos nos períodos em que eram chamados a servir em Lisboa, sendo-lhes pago os dias de caminho até Lisboa, quando provinham de fora do seu termo. Estavam, ainda, livres de serviço na companhia dos terços e tinham autorização para servirem em companhias particulares, gozando, assim, dos mesmos privilégios que os carpinteiros e calafates de Lisboa (Costa, 1989, p. 106, 121).

Entre 1424, 1426 e 1429, D. João I estabeleceu alguns dos privilégios dos carpinteiros e calafates de Lisboa, que posteriormente são confirmados por D. João II, e que vão servir de razão reivindicativa aos restantes oficiais da ribeira do Reino. Por carta régia, em 1426, e de confirmação de privilégio concedido por D. Fernando, os carpinteiros e calafates de Lisboa estavam isentos de almotaçaria sobre a sua jorna. A partir de 1429, não dariam aposentadoria, nem roupa e estavam autorizados a trazer armas de dia e de noite. Novas deliberações de 1503 e confirmadas em 1530, concediam aos carpinteiros de Lisboa isenção de serviço em pontes, muros, fontes, calçadas ou caminhos, salvo se fizessem parte das suas propriedades e isenção de penas de açoites e degredos com baraço. Estes privilégios, como os anteriores, foram reivindicados pelos oficiais da ribeira do Porto aos monarcas, tanto em 1497 a D. Manuel, como em 1538 a D. João III.

É sabido que as cartas de privilégios outorgadas aos oficiais da ribeira, enquanto grupo, destinaram-se essencialmente às comunidades marítimas do norte do Reino. Tal pode ser justificado pela forte dependência de outros estaleiros para além do de Lisboa e pela atribuição primeira deste tipo de cartas às comunidades do sul, sendo estas registadas como cartas de confirmação desses privilégios. A atribuição de cartas de privilégios não foi uma prática nova neste período, já evidente desde o período medieval, contudo, agora, consequente da necessidade de uma mais ativa cativação de contingentes em tempos mais conturbados. Sabe-se que entre 1481 e 1640, foram outorgadas 29 cartas de privilégios aos oficiais da ribeira, sendo que cerca de 16 eram endereçadas aos carpinteiros, 12 aos calafates e somente 1 carta destinada a este grupo; enquanto tal. D. João II e D. João III foram os monarcas que mais favoreceram esta mão-de-obra através de privilégios. No período governativo de D. João II, a fase de impulso à construção pela falta de embarcações com destino às novas descobertas e o consolidar das novas relações comerciais, a par de uma política de promoção social aos grupos profissionais com prémios, privilégios e isenções, podem explicar a produção abundante de cartas de privilégio. Já para o reinado de D. João III, os valores referidos parecem estar em consonância com a tendência de uma produção legislativa abundante e incidente em áreas de logística naval, que caracteriza a sua governação. Por outro lado, o corso e a pirataria crescente e as necessidades que um império em constante dilatação exigia, nomeadamente com a volta de interesses para o Brasil, serão outras razões justificativas (Oliveira, 2017).

Construção naval	Reino	Ultramar	Total
Calafate	21		21
Carpinteiro	18		18
Geral	1		1
Mestre da Ribeira	4	1	5
Mestre dos calafates	4		4
Mestre dos carpinteiros	3		3
Mestre-mor da Ribeira	1	1	2
Patrão da Ribeira	3	6	9
Patrão dos calafates	1		1
Patrão-mor da Ribeira	13	14	27
Patrão-mor dos calafates	1		1
Total	70	22	92

Figura 40 - Distribuição total dos ofícios referentes à construção naval por espaço
(Fonte: Oliveira, 2017, p. 94)

A par da política de atração com a atribuição de privilégios, o poder central procurou controlar estes profissionais, através da concessão de cartas de ofício para o desempenho de determinadas funções nos estaleiros navais e de deliberações que normalizassem os seus ofícios. Notoriamente que os ofícios mais regulamentados foram os carpinteiros e os calafates por se tratar da base da mão-de-obra da construção naval. A Ribeira das Naus, no cômputo dos estaleiros navais do Reino, surge como o estaleiro mais regulamento quanto à sua mão-de-obra, prática que não será estranha se se pensar que se trata do estaleiro régio. Contudo, a referência a outros estaleiros como os das ilhas permite concluir que a Coroa continuava dependente de outros estaleiros para além do lisboeta (Oliveira, 2017).

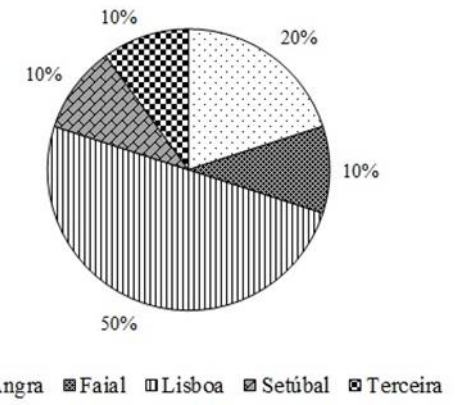


Figura 41 – Distribuição dos oficiais de construção naval exercidos no Reino
(Fonte: Oliveira, 2017, p. 96)

Os cordoeiros estavam hierarquicamente num nível inferior aos calafates e aos carpinteiros. Não tinham uma cativa mobilidade, pelo que emigravam pouco e eram raras as vezes em que participavam no serviço a bordo. O grupo profissional dos carpinteiros e calafates não apresentava uma homogeneidade a nível económico. Os seus níveis de riqueza não se assemelhavam aos rendimentos possíveis de auferir por meio da sua produção, sendo plausível razão a intromissão do poder central naquilo que seria uma orgânica cooperativa (Menezes, 1998).

Conclusões

O Património Cultural Imaterial desempenha um papel crucial na construção da identidade cultural e da memória coletiva, refletindo práticas, conhecimentos e expressões que são transmitidos através das gerações. A preservação deste património enfrenta desafios significativos devido à sua natureza intangível, o que torna a documentação e a transmissão de conhecimentos uma tarefa complexa.

No contexto da construção naval portuguesa dos séculos XV e XVI, é evidente a importância do conhecimento técnico e prático transmitido empiricamente nos estaleiros navais. Este período foi marcado por um aumento significativo na construção de navios para atender às necessidades de expansão territorial e comercial, impulsionado por políticas régias que incentivavam e regulamentavam a atividade naval.

Os estaleiros de Lisboa, Porto, Vila do Conde, Aveiro e Algarve tornaram-se centros de especialização, respondendo às exigências das novas rotas marítimas e promovendo o desenvolvimento técnico e profissional dos construtores navais. A transmissão de conhecimentos era feita principalmente através da prática e da oralidade, destacando a importância dos mestres e aprendizes na continuidade das técnicas de construção.

A mobilidade dos oficiais, tanto dentro como fora de Portugal, contribuiu para a disseminação de conhecimentos e práticas inovadoras, reforçando a eficiência e a qualidade das embarcações. A regulamentação das funções e obrigações dos carpinteiros e calafates, bem como a criação de registos profissionais, foram medidas essenciais para assegurar a continuidade e a evolução da construção naval.

Por fim, as obras tratadistas de Fernando Oliveira, João Baptista Lavanha e Manuel Fernandes foram fundamentais para a sistematização e a normalização dos conhecimentos náuticos, marcando o início de uma literatura técnica que buscava estruturar as regras da construção naval. A construção naval portuguesa, ao integrar conhecimentos práticos e teóricos, não só respondeu às necessidades imediatas da expansão marítima, mas também contribuiu para a formação de uma identidade cultural e técnica única, que perdurou ao longo dos séculos.

Referências bibliográficas

Alves, L. (2009). A função social da História. E-F@bulações, 18-22.

Barata, J. da G. P. (1986). Os navios. In Estudos de Arqueologia Naval (Vol. 1, pp. 203-302). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Barros, A. (2018). Construir navios para las Indias para los mercaderes: Innovacion tecnológica y transferencias de saberes entre astilleros portugueses en los siglos XV y XVI. In D. G. Cruz (Ed.), Barcos y construcción naval entre el Atlántico y el Mediterráneo (pp. 17-40). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Barros, A. (2016). Porto: A construção de um espaço marítimo no início dos tempos modernos. Academia da Marinha.

Barros, A. (2005). Saber fazer: A circulação de informação entre comunidades marítimas no início dos tempos modernos. Revista da Faculdade de Letras – História, III Série, 6, 21-48.

Costa, L. F. (1997). Naus e Galeões na Ribeira de Lisboa: A construção naval no século XVI para a Rota do Cabo. Patrimonia Historica.

Costa, L. F. (1989). Os Regimentos sobre a matrícula dos oficiais da navegação, da ribeira e bombardeios de 1591 e 1626. Revista História Económica e Social, 25, 89-125.

Domingues, F. C. (2022). O Livro da Fábrica das Naus e a literatura europeia de arquitetura naval do século XVI. In F. Oliveira (Ed.), Obra Completa (Vol. IV). Fundação Calouste Gulbenkian.

Domingues, F. C. (2004). Os navios do Mar Oceano: Teoria e empiria na arquitetura naval portuguesa dos séculos XVI e XVII. Centro de História.

Duarte, A. (2010). O desafio de não ficarmos pela preservação do Património Cultural Imaterial. In Actas do I Seminário de Investigação em Museologia em Países de Língua Portuguesa e Espanhola (Vol. 1, pp. 41-61).

Loureiro, R. M. (2018). Experiencia de navegación y tratados de construcción en Portugal en el siglo XVI. In D. G. Cruz (Ed.), Barcos y construcción naval entre el Atlántico y el Mediterráneo (pp. 41-49). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Menezes, A. F. de (1998). Angra na rota da Índia: Funções, cobiças e tempos. In A. T. de Matos & L. F. R. Thomaz (Dirs.), A Carreira da Índia e as Rotas dos Estreitos: Actas do VIII Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa (pp. 721-740).

Oliveira, L. (2023). Logística Naval e Consolidação Imperial: A Construção Naval no Estado da Índia entre 1500 e 1640 (Tese de doutoramento). FLUP.

Oliveira, L. (2021). Naval logistics and imperial consolidation: Powerplays between the central powers and private entrepreneurship (1481-1640). E-Journal of Portuguese History, 19(1), 1-21.

Oliveira, L. (2017). Políticas Régias de Logística Naval (1481-1640). CITCEM; Edições Afrontamento.

Peralta, E., & Anico, M. (2006). Património e Identidades: Ficções Contemporâneas. Celta Editora.

Polónia, A. (2007). A Expansão Ultramarina numa Perspectiva Local: O Porto de Vila do Conde no Século XVI (Vols. 1-2). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Silva, M. F. (2022). Os homens que faziam as galés: Carpinteiros e calafates de Lisboa (do fim do século XIV ao início do XVI). In A. S. Melo & J. Sequeira (Eds.), Regulamentação dos Mesteres em Portugal nos Finais da Idade Média (Vol. II, pp. 249-276). Lab2PT.

VI. Perspetivas e desafios da programação e produção cultural a propósito das cinco edições do 'GPS'

Rosário Barbosa[38] e Pedro Silva[39]

Resumo

O presente capítulo pretende pensar criticamente os limites e as dimensões da programação e produção cultural e ainda refletir sobre várias inquietações que – enquanto programadores, produtores e docentes – já há algum tempo nos acompanham: Haverá campo de trabalho entre a potencialidade da criação e as singularidades da fruição cultural? Poderá a programação ser promotora de aproximações e encontros uma vez que resulta de um exercício de seleção? Conseguirá a produção materializar ideias, concretizar projetos e gerar impacto e efeito na vida das pessoas, no quotidiano e nos territórios?

Palavras-chave: Programação cultural; produção cultural; GPS, Escola Superior de Educação

Abstract

This chapter intends to critically think about the limits and dimensions of programming and cultural production and also reflect on several concerns that – as programmers, producers and teachers – have been with us for some time: Is there room to work between the potential of creation and the singularities of cultural enjoyment? Can programming promote rapprochement and encounters since it is the result of a selection exercise? Can production materialise ideas, realise projects and generate impact and effect on people's lives, daily lives and territories?

Key-words: Cultural programming; cultural production; GPS, School of Education

---

[38] Assistente Convidada na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto e Coordenadora da Casa-Museu Eng. António de Almeida. Concluiu o mestrado em Estudos do Património em 2011 pela Universidade Aberta, a pós-gradução em História da Arte em Portugal em 2002 pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a licenciatura em Gestão do Património em 1999 pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Frequentou o doutoramento em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra entre 2012 e 2013. Ciencia ID 4B15-3D8F-C7E9.

[39] Formado em Gestão do Património Cultural pelo Politécnico do Porto em 2006. Nesta mesma instituição obteve, em 2020, o Título de Especialista em Artes. Atualmente frequenta o Doutoramento em Estudos do Património, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desenvolve ainda gestão cultural de projetos, produção de eventos e atividades artísticas, culturais e de entretenimento e, paralelamente, é docente na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Consultor em diversas Organizações Culturais. Diretor de produção em diferentes projetos culturais. Ciencia ID FD14-BC7C-FEEB.

Introdução

Na última década, multiplicaram-se os estudos nas áreas das artes performativas, das artes visuais, da música e do património. "Os tempos atuais, marcados pela superabundância de informação, de imagens e de estímulos, exigem […] das instituições culturais o constante reexame dos seus princípios e da sua programação e, somente por intermédio deste exercício, estes se manterão relevantes para a sociedade." (Ponte, 2020, p. 73) Porque é evidente o crescimento do setor cultural, a programação e a produção têm vindo a assumir um papel central no quotidiano das instituições.

As narrativas e as reflexões teóricas mais recentes abrangem, com toda a evidência, a multidisciplinariedade da cultura. A leitura atenta dessas publicações (livros, artigos, guias e trabalhos académicos de Mestrado e Doutoramento) revela-se pertinente, permitindo conhecer o estado da arte em que se apontam as principais tendências numa perspetiva dicotómica: ora porque refletem a programação e produção cultural como conceitos operatórios, ora porque exploram as suas funções e áreas de atuação que parecem variar consideravelmente de um setor para o outro.

Na senda deste enquadramento, pareceu-nos pertinente analisar, por um lado, a concetualização e a interseção entre a programação e a produção; e, por outro, refletir sobre um estudo de caso que vai já na sua quinta edição: 'GPS_Gestão do Património Cultural Stories', um evento programado e produzido pelos estudantes do 3.º ano (diurno e pós-laboral) da Licenciatura em Gestão do Património Cultural, da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, no âmbito da Unidade Curricular de Programação e Produção Cultural.

1. Programação e Produção Cultural

A programação e a produção cultural são áreas relativamente recentes.

Na demanda das dinâmicas sociais, tecnológicas, económicas e políticas, instala-se entre a criação e a fruição cultural a programação e a produção de projetos e atividades nos vários setores de atividade económica (público, privado e terceiro setor – associações, fundações e cooperativas) e nos 'domínios culturais' enquanto "conjunto de práticas, atividades ou produtos culturais centrados num grupo de expressões reconhecidas como artísticas" (Garcia, 2014, pp. 72-73) – Património, Arquivo, Bibliotecas, Livros e Imprensa, Artes Visuais, Artes Performativas, Audiovisual e Multimédia, Arquitetura, Publicidade e Artesanato. Face à heterogeneidade das 'estruturas culturais' – teatro, cruzamentos disciplinares, música, artes plásticas, dança, arquitetura, design, fotografia e artes digitais – a "criação, promoção e difusão da cultura e eventos culturais" (Garcia, 2014, p. 76) são protagonizadas em diferentes organizações culturais tais como "companhias e grupos de teatro, música, ópera, dança; salas de espetáculos, centros culturais e outros recintos culturais; organizações de produção de eventos/espetáculos; entre outras" (Pires, 2016, pp. 13-14).

Partilhamos da opinião de João Márcio Barros e Jocastra Holanda Bezerra quando diferenciam 'equipamentos culturais' de 'espaços culturais'. Os primeiros, com grande variedade de características, objetivos, públicos-alvo e conteúdos, são "construídos com o objetivo de produzir e disseminar práticas culturais e bens simbólicos" (Barros & Bezerra, 2018, p. 169). Os espaços culturais são "locais que, a princípio, não foram construídos com a função de abrigar atividades culturais, mas, dependendo de seus usos e apropriações, podem também ser destinados a elas – é o caso das praças, largos, parques, escolas, entre outros" (Barros & Bezerra, 2018, p. 169).

A programação e a produção cultural são, por isso, condições simbólicas (com a criação de novos sentidos e significados) e, simultaneamente, promotoras de aproximações e encontros, intervindo nas relações entre o mundo da criação e da fruição cultural:

Conhecer, saber escolher, dar atenção e escutar a obra de um artista, um tema ou um assunto, e trabalhar para os revelar em público, procurando sublinhar as suas principais linhas de força e atendendo às circunstâncias – sociais, estéticas (em sentido lato, etc.) – do momento presente em que são apresentados. Ajudar a desenhar pontes de ligação – ou de fricção – entre obra, pensamento, e os seus espectadores ou auditores (vulgo: o público). (Sara & André, 2019, pp. 129-130)

A programação e a produção cultural assumem-se, a montante, sob diferentes configurações, que se materializam nas instituições que as promovem ou acolhem, e, a jusante, requerem sensibilidade, interesse, flexibilidade, liderança e empreendedorismo.

Com trabalho muitas vezes invisível, os programadores e os produtores encontram-se inseridos nos 'equipamentos culturais' ou trabalham frequentemente de forma independente, apresentando projetos a essas instituições "mais formais, com estruturas físicas definidas, equipamentos técnicos, funcionários, orçamentos (pequenos ou grandes), como os teatros, os museus, os cinemas, as bibliotecas" (Fernandes, 2018, p. 64). Para além destes equipamentos, elencados por Taiane Fernandes, e numa realidade mais atual, desenvolvem o seu trabalho em centros de experimentação, redes/plataformas, espaços de residência, associações culturais, cooperativas, etc. (Pires, 2020, s.p.) A este propósito, José Luís Garcia acrescenta outros exemplos:

Monumentos Históricos e Arquitetónicos, Salas de Exposições, Galerias de Arte, Jardins Zoológicos, Jardins Botânicos, Aquários, Coliseus, […] Salas Multiusos, Salas de Espetáculos, Cafés Concerto, Casas de Fados, Salas Polivalentes, Anfiteatros ao ar livre, Salas de Espetáculos de Casino ou outras Salas de associação recreativa, que sejam palco de promoção e divulgação cultural. (Garcia, 2014, p. 76).

Por agora, um último tópico que nos parece pertinente aflorar: a co-programação e a co-produção. Acolhendo ou organizando eventos de outras instituições ou programando e produzindo projetos e atividades próprias, parece-nos que a programação e a produção em rede, dentro ou fora de portas, é hoje uma aposta, e quase necessidade, pois permite colmatar fragilidades financeiras, alargar o intercâmbio entre 'estruturas culturais' e apostar na inovação de propostas, sendo hoje evidente a premência em "maximizar as potencialidades e suprir as lacunas resultantes do modo como a infraestruturação e a oferta culturais se apresentam" (Ferreira et al., 2016, pp. 36-37).

2. Programação Cultural

A programação "cruza as esferas cultural, social, estético-criativa, comunicacional, económica e política, e opera-se a dois níveis: como passaporte entre os campos da produção artística e da recepção cultural (os públicos); e como influenciador (pela argumentação-persuasão) entre a comunidade artística e o meio político/o poder" (Pires, 2020, s.p.). Seja como for, deve estar alinhada com a identidade, a missão e os objetivos das estruturas e/ou dos projetos culturais.

Pressupõe capacidade de auto-questionamento e implica "escolher aquilo que será consumido a nível cultural por um número de pessoas que varia consoante a dimensão do espaço que programa e da cidade onde se insere" (Cibrão, 2017, p. 19). Enquanto construção de conteúdos, obedecendo a preocupações variáveis, de contexto para contexto, de modo a que tenha uma lógica e se construa uma identidade, está inerente a seleção de criadores, obras e "projectos promissores, de forma criteriosa" (Mota, 2022, p. 30). Tem subjacente uma visão, individual e coletiva, do mundo e, por isso, implica inevitavelmente processos

de seleção e consequente exclusão de propostas. Esse exercício, de que resultam escolhas intencionais, tem um discurso autoral, ligado ao *background* do programador. Nas palavras de Ana Cláudia Castro Cibrão, tem sempre associada "a si uma marca estética vincada, um conjunto de referências constante, uma ideia de Cultura que define a sua linha" (2017, p. 18).

Paulo Pires aponta "três princípios considerados basilares na urdidura de uma programação cultural enquanto objecto temporal e perceptivo" (2020, s p.): qualidade, ecletismo e contemporaneidade da oferta. Porque a programação constrói possibilidades de interpretação e conhecimento, uma boa programação radicará na premissa de que só o conhecimento informado permitirá boas escolhas e, então, os seus resultados serão "fruto de criatividade, experiência acumulada e resiliência" (Pires, 2020, s.p.).

Levi Martins e Maria João Brilhante apontam que "a programação surge […] como contexto em que criação e produção encontram os seus limites e possibilidades, ora em aberta contradição com as necessidades da criação, ora negociando para a realização de objectivos comuns" (2021, p. 17) É, por isso, necessário um "olhar atento sobre aquilo que é feito noutros espaços com agenda cultural e artística, sempre numa perspectiva de referência" (Cibrão, 2017, p. 19). Aliás, "quando se fala em programação cultural, pensa-se no ato de programar agendas culturais. No entanto, este ato não opera sozinho, requer também a concretização/produção de projetos artísticos e culturais para a criação da tal agenda cultural, o que leva muitas vezes à fusão das funções de programador e produtor cultural na mesma pessoa" (Mota, 2022, p. 16).

E Rui Matoso acrescenta que a programação deve "transformar valores, referentes e hábitos culturais «monoteístas», fornecer capacidades críticas e ferramentas cognitivas, engendrar modos de intervenção na vida pública, motivar a presença de imaginários alternativos, etc, etc…" (Matoso, 2013, s.p.).

A programação é, todavia, mais do que fazer acontecer uma exposição, uma peça de teatro, um espetáculo de dança, um filme ou uma edição. Rafael Figueiredo Vieira adianta mesmo que a ação de programar se revela "uma estratégia cultural da entidade, pressupondo-se que é muito mais que apresentação de um conjunto de actividades" (2015, p. 12).

Consideramos, por isso, a programação como um trabalho orgânico, com planeamento pormenorizado de várias etapas, em prol do cumprimento da missão e dos objetivos de cada 'estrutura cultural', entidade proponente ou organizadora. Sendo intermediária entre os campos da produção e da receção cultural, em termos muito práticos, deve considerar as questões: O quê? (âmbito), Quando? (data), Onde? (local), Porquê? (justificação teórica), Como? (o modo como vai fazer) e Para quem? (público-alvo). Por outras palavras, os projetos devem interrogar "a realidade e as condições de vida existentes, através de uma programação cultural irreverente" (Matoso, 2013, s.p.).

Sendo o programador "aquele que concebe a programação das atividades culturais e artísticas de determinada organização cultural, assegurando uma linha coerente de concretização das mesmas para sua divulgação/exibição ao público" (Gui@rte, 2018, s.p.), constatamos que, muitas vezes, o próprio é também responsável pela produção daquilo que programa. (Mota, 2022).

3. Produção Cultural

Podemos concetualizar a produção como uma prática em movimento; nas palavras de Vanessa Rocha, "algo que definitivamente não está dado, logo pode ser construído. Toda ação gera impacto e efeito na vida das pessoas, no cotidiano, nas cidades e lugares. […] Veicula modos de vida, visões de mundo, afeta e é afetada" (2018, p. 2).

Entendemos a produção como um processo de planeamento e coordenação a par da "conceção e implementação de projetos, capazes de contribuírem para o desenvolvimento sociocultural do ser humano e para a afirmação do conhecimento na sociedade" (Barbosa & Silva, 2022, p. 94. Apesar da centralidade do papel da produção, que possibilita a transmutação do processo criativo num bem comum e coletivo no campo da cultura, é precisamente esse processo – organizacional, operacional e administrativo – que possibilita colocar a 'mão na massa', segundo a expressão popular, e assim tornar viável a ideia ou o projeto.

Ana Cláudia Castro Cibrão apresenta assim o conceito: "Planear, gerir, orientar e organizar é a base desta actividade profissional, que também ela se torna difícil de balizar num só campo de acção. O Produtor acompanha todas as etapas e todas as necessidades técnicas e logísticas que possam surgir num evento ou actividade – de qualquer tipo – pelo qual esteja responsável, desde que este é idealizado até ao momento em que se concretiza" (2017, p. 22). Por sua vez, Flavi Figueira Lisboa Filho, Rose Carneiro Carabajal, Darciele Paula Marques Menezes, Fabiana Pereira e Jones e Machado, adiantam que a produção

é o planejamento e a organização de ações culturais a serem oferecidas a determinado público. Acontece pela elaboração e execução de projetos que possuem por objetivo a valorização de determinado produto cultural – seja a dança, a culinária, a literatura, a estética etc. –, buscando uma forma que saliente os principais aspectos do produto em questão. A produção cultural se realiza por meio de diferentes possibilidades, tais como mostras, exposições, cursos, oficinas, apresentações, degustações, visitação etc. (Lisboa Filho et al., 2017, p. 17)

Depreendemos, pois, que é um campo que vai para além da ação, "multifacetado, com capacidade para agir a uma escala local e internacional, capitalizar informação em conhecimento, negociar e mediar com diferentes atores e intervenientes do processo de produção cultural, inovar e compreender os diferentes projetos culturais, antecipar cenários, prever resultados e transmitir informação" (Barbosa & Silva, 2022, p. 95).

Por outro lado, a produção exige pluralidade de conhecimentos cognitivos e especialidade de competências (know-what); atitude, intuição e proficiência de realização (know-how); mestria na resolução e antecipação de possíveis problemas e na previsibilidade de resultados (know-why), ou seja, "gatilho rápido" (Rodrigues, 2020, p. 26) na feliz expressão de Vânia Rodrigues; propensão para a inovação, adaptabilidade, competitividade e criatividade (care-why).

A definição de produção é de difícil explanação. A simples enumeração das suas funções reduz qualquer descrição que desejemos dar a uma simples enunciação de tarefas. A produção é um processo lato e aberto que assenta, normalmente, numa única pessoa, mas que acaba por se estender e logo depender de todo um grupo, de toda uma estrutura humana. A produção é contraditória, exige pluridisciplinaridade e especialidade. Pluridisciplinaridade de conhecimentos e de capacidades e especialidade ou pormenorização das suas competências. A própria tipologia dos projetos requer uma produção apropriada e adequada às suas ações e objetivos.

Qualquer projeto ou ação cultural pode ser fragmentado em duas dimensões maiores: conceptualização e prática. A produção cultural é, então, a ação pela qual se materializam e concretizam ideias, ato coletivo de levar à prática uma iniciativa cultural, lúdica, de lazer, artística ou meramente de animação. Conceito derivado da produção audiovisual vem assumindo, ao longo dos tempos e com acentuado incremento nas últimas décadas do século XX, um papel central no quotidiano de entidades e instituições culturais que prosperaram nacional e internacionalmente, fruto de uma necessidade mercadológica contemporânea, consequência de ações políticas, que povoaram as cidades, de diferentes dimensões, de espaços para a realização de iniciativas lúdicas e culturais, mas também pela premência de dotar o mercado de trabalho de profissionais capazes de dar resposta à cada vez maior importância do lazer e da cultura nas sociedades.

Os profissionais que hoje se encarregam desta atividade identificam-se com a ação cultural de que fazem parte, existindo mesmo uma espécie de especialização dentro da área. Hoje, o perfil do produtor cultural orienta-se para o meio no qual desenvolve a sua ação. Produzir um espetáculo de artes performativas diverge de produzir uma exposição, de dar corpo a uma obra de arte. Criar um espetáculo requer conhecimentos mais vastos que simplesmente acolher.

A produção cultural, enquanto atividade profissional, tem vindo a crescer ao longo dos dois últimos decénios, sendo entendida como o conjunto de ações que permitem apresentar qualquer ato, acontecimento, evento ou performance perante aquilo que entendemos como público. Composta de etapas previamente definidas e planeadas, por vezes replicadas de projetos anteriores, assente em pressupostos organizacionais estáticos e burocráticos, a produção cultural é tida como a ação de criar condições para que os projetos aconteçam.

A produção cultural está intimamente relacionada com a planificação estratégica e execução de qualquer evento cultural, eliminando as incertezas e criando instrumentos que permitam concretizar a ideia inicial, respondendo às expetativas dos artistas e curadores, assim como do público. Iniciando o processo de produção cultural com a ideia e desenvolvimento do projeto artístico, atividade ainda exclusiva ao artista e/ou curador, a pré-produção é o momento em que a relação tripartida artista/curador/produtor se inicia. Um vasto conjunto de rumos e caminhos são definidos, planos e etapas.

Enquanto trabalho de mediação entre criadores/artistas/curadores/programadores e público, num cruzamento de 'domínios culturais' (património, arquivos, bibliotecas, artes visuais, arquitetura, artes performativas, audiovisual/multimédia, …), a produção sustenta a ação pela qual se materializam as ideias e concretizam os projetos.

Nela se contemplam as diferentes fases ainda que complementares: pré-produção, produção e pós-produção.

A fase da pré-produção envolve o contacto com autores, críticos e técnicos; a contratação (por exemplo, de seguranças e assistentes de sala); o planeamento do local e das datas; a criação de um cronograma (com todas as tarefas a realizar); a marcação de viagens, alojamento e restaurantes; o contacto com fornecedores externos (catering, etc.); a recolha e análise de documentos com os requisitos técnicos dos criadores.

A produção propriamente dita é a fase do terreno. Nela está incluída o apoio aos criadores; a montagem, o planeamento de ensaios e/ou a construção de estruturas ou cenários); a gestão da equipa (nomeadamente os horários) e o acompanhamento do evento.

Por fim, a fase da pós-produção é referente à desmontagem; à devolução de obras e materiais e à elaboração de um relatório final (identificando os pontos fortes, os pontos fracos e as eventuais necessidades de correção e ajuste). Devem ainda ser tratados outros aspetos "como pagamentos a artistas e fornecedores, fechar processos ou outras questões que possam ter ficado irresolutas" (Cibrão, 2017, p. 23).

Tendo especificidades próprias, consoante os projetos, a produção é também um campo de pesquisa e análise de recursos (físicos, materiais, financeiros e humanos), "que irão ser transformados e geridos, ao longo de um determinado período de tempo, com vista a alcançar um fim comum, que passa muitas vezes pela estreia do espetáculo" (Pires, 2016, p. 20), a inauguração de uma exposição, a apresentação de um livro, a realização de um congresso ou festival. O produtor será assim "aquele que planeia, dirige, gere e coordena administrativa, financeira e juridicamente os meios materiais e humanos para a realização de produções teatrais, musicais, cinematográficas ou televisivas, de exposições de artes plásticas ou outros eventos culturais, em função dos parâmetros de qualidade técnica e artística, do orçamento e do prazo estabelecidos" (Gui@rte, 2018, s.p.)

Os recursos físicos condizem com o espaço físico propriamente dito, das galerias de exposição aos auditórios, dos camarins às salas de apoio ou aos espaços polivalentes.

Os recursos materiais englobam desde o mobiliário aos equipamentos audiovisuais.

Os recursos financeiros dizem respeito ao orçamento disponível para o pagamento de despesas correntes e para a realização de projetos e atividades.

Os recursos humanos são, como descreve Taiane Fernandes, "as pessoas que fazem o espaço cultural funcionar, os funcionários da limpeza, da segurança, da bilheteria, os técnicos (de som, luz, por exemplo), o pessoal de escritório, o gestor etc." (2018, p. 66).

Mas nem só de recursos se debruça o trabalho da produção. Há também lugar a acrescentar a análise do interesse cultural de ideias e projetos, a viabilidade financeira, a definição de objetivos e estratégias, e ainda as finalidades e os públicos porque, afinal de contas, são estes os motivos pelos quais a instituição existe e oferece conteúdos que se concretizam na programação cultural.

4. 'GPS_Gestão do Património Cultural Stories'

A ação de pensar, programar e produzir um evento, em torno da Gestão do Património Cultural, materializou-se ao longo das cinco edições do 'GPS_Gestão do Património Cultural Stories'.

O 'GPS' surgiu, no ano letivo 2020/2021, com um desafio que Rosário Barbosa e Pedro Silva lançaram aos estudantes do 3.º ano (diurno e pós-laboral) da Licenciatura em Gestão do Património Cultural, da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, no âmbito da Unidade Curricular de Programação e Produção Cultural: desenhar e implementar, sob a sua coordenação, um evento cultural.

Pretendeu-se que os estudantes (prestes a concluir a sua Licenciatura) compreendessem o processo da programação e produção nas suas diferentes fases e dinâmicas no campo cultural.

Para cada edição formatou-se o evento; definiram-se locais, datas, horários, objetivos e público-alvo; selecionaram-se oradores e moderadores; delinearam-se parcerias e estratégias de comunicação.

A visita guiada às cinco edições do 'GPS', que a seguir se documenta com o programa e a proveniência profissional dos convidados, é reveladora de encontros, reencontros, cumplicidades, diálogos, reflexões e cruzamentos disciplinares; mas também do envolvimento, do compromisso e da dedicação dos estudantes. Nelas se espelham e comprovam a qualidade da sua programação, a 'novidade' dos seus modelos, o ecletismo das suas atividades, as relações diretas e de proximidade com outros profissionais do setor cultural, a reflexão esclarecida e esclarecedora dos convidados, a partilha de conhecimento e experiência. Também nelas se ouvem vozes de diferentes idades e geografias.

O 'GPS' tem vindo a afirmar-se como marca identitária da Unidade Curricular de Programação e Produção Cultural, mas também da Licenciatura em Gestão do Património Cultural. Talvez seja hoje uma chancela de prática de processos de trabalho reflexivo e colaborativo, recolha e seleção de informação, conceção e planeamento, comunicação entre pares.

4.1 'GPS'_1



Figura 42 - Imagem gráfica da 1.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular)

A primeira edição do 'GPS_Gestão do Património Stories' foi concebida por trinta e cinco estudantes, do diurno e pós-laboral, no ano letivo 2020/2021.

Realizada *online* entre os dias 24 e 25 de maio de 2021, reuniu em dezasseis painéis o testemunho, representativo de diferentes gerações de *alumni*, de trinta e dois antigos estudantes do curso provenientes de áreas geográficas distintas (continente e ilhas), que concluíram a Licenciatura entre os anos 1999 e 2020 e que trabalhavam à data na área cultural. Ao longo de dois dias, sob a moderação dos próprios estudantes, os oradores apresentaram as suas *stories* e experiências profissionais.

Encetámos, assim, um caminho que entendemos ser importante: dar visibilidade ao percurso profissional dos Gestores do Património Cultural e (re)conhecer e problematizar o contributo desses profissionais em diferentes contextos culturais.

Pelas circunstâncias específicas introduzidas pela pandemia Covid-19, as sessões desenvolveram-se exclusivamente em formato *online* (em direto no YouTube do inED – Centro de Investigação e Inovação em Educação da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto).

Ana Sofia Leal (Direção de Produção do Teatro Art'Imagem), Gisela Barros (Eventos e Logística da Sociedade Central de Cervejas), Ana Rita Chibante (Produtora na Elenco Produções), Paula Teixeira (Direção de Produção e Comunicação no Teatro do Montemuro), Clara Ribeiro (Fundadora e Diretora Artística da Companhia Teatro e Marionetas de Mandrágora), Mário Gomes (Fundador e Curador do Land Porto), Alice Silva (Coordenadora e Programadora do Projeto Pedagógico das Comédias do Minho – Associação para a Promoção de Atividades Culturais no Vale do Minho), Carina Moutinho (Coordenadora Geral da PELE – Espaço Contacto Social e Cultural), Luísa Aguiar (Direção da Unidade Orgânica de Cultura e Turismo da Câmara Municipal de Valongo) e Paulo Covas (Coordenador de Programação na Direção de Entretenimento da Ágora – Cultura e Desporto E. M.) relataram as suas experiências na área da "Programação e Produção Cultural".

Sobre os "Serviços e Projetos Educativos" foram descritos vários cenários por Inês Leão (Gestora de Projeto de Serviço Educativo na Casa da Música), Vânia Meleiro (Coordenadora do Departamento dos Serviços Educativos do Museu Nacional da Imprensa), Albano Ribeiro (Editora Tradisom) e Carla Borges (Gestora na empresa Ritmo do Saber Lda. e Monitora e Criadora de Projetos na Fundação de Serralves).

O "Turismo Cultural" foi abordado por André Leal (Gestor de Marketing Digital na Casa da Música e empresário), Catarina Sousa (Fundadora da empresa Winefera Tours & Tastings), Alexandra Alves (Chefe da Unidade de Turismo de S. João da Madeira) e André Vilar (Intérprete do Arouca Geopark).

Ivo Félix (Gestor da Coleção de Obras de Arte do Grupo Galp e da sua Fundação) e Susana Pinho (Responsável pela abertura da Loja e do Centro de Visitas na Quinta da Taboadella) partilharam o seu percurso profissional em diferentes "Setores Empresariais".

O trabalho em "Arquivos e Bibliotecas" foi exposto por Beatriz Corvelo (Biblioteca Pública e Arquivo Regional Luís da Silva Ribeiro) e João Rosas (Chefe de Unidade de Bibliotecas e Arquivo na Câmara Municipal de Valongo).

Elzira Queiroga (Responsável pelo Serviço Educativo e pelo Inventário dos Bens Museológicos e Iconográficos da Casa de Camilo – Centro de Estudos), Tânia Reis (Responsável pelo Serviço de Gestão de Coleções e pelo Serviço Educativo do Museu da Chapelaria), Célia Pontes (Técnica do Museu de Alberto Sampaio) e Sara Lobão (Chefe do Museu Municipal da Maia) trouxeram-nos discursos prospetivos sobre "Museus".

Sobre a "Ação Cultural e as Políticas Culturais das Autarquias" partilharam boas práticas Margarida Rocha (Adjunta do Presidente da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia), Marlene Rocha (Divisão Municipal de Museus da Câmara Municipal do Porto), Jaime Barreira (Protocolo e Relações Externas da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia), Ricardo Pinheiro (Técnico do Gabinete de Gestão do Património Histórico-Cultural na Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis), Bárbara Pereira (Técnica Superior no Gabinete da Juventude da Câmara Municipal da Maia) e Nelson Pereira (Chefe da Divisão Municipal de Cultura e Turismo na Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão).

4.2 'GPS'_2



Figura 43 - Imagem gráfica da 2.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular)

A segunda edição do 'GPS' foi realizada por quarenta e três estudantes, do diurno e pós-laboral, no ano letivo 2021/2022.

Decorreu entre os dias 2 e 3 de dezembro de 2021, em ambiente híbrido (na ESE e, em direto, no YouTube do inED) e pautou-se pelo testemunho de catorze antigos estudantes de Gestão do Património, aos quais se juntaram quatro conferencistas e seis formadores divididos em vários eixos.

Coube a Prudência Coimbra (Presidente da ESE-PP) e Amândio Barros (Coordenador da UTC Estudos Culturais e Sociais da ESE-PP) a abertura dos trabalhos.

No eixo "Fontes de Financiamento para o Património Cultural" abordou-se o Património Cultural enquanto fator de desenvolvimento económico, dando relevo às parcerias e às questões transversais da sustentabilidade e inclusão social. A Conferência de Sara Machado (Centro de Informação Europa Criativa) (online) sobre o "Financiamento Europa Criativa para o Património Cultural" e o Workshop orientado por Vítor Martelo (Suggestus) (online) apresentaram projetos nas áreas da preservação e revitalização do Património, material e imaterial, e partilharam ferramentas e recursos para a captação de financiamento.

O eixo "P@trimónio" foi dedicado à criação e organização de conteúdos digitais bem como à utilização da tecnologia como ferramenta de disseminação da informação em diferentes contextos patrimoniais. Nele se ouviram experiências diversificadas de alguns antigos estudantes sobre a apropriação do digital na apresentação e divulgação do património, de atividades, programas e coleções – Ana Paula Pegas (Bizfuture), Carla Cruz (Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto), Laura Silva (Câmara Municipal da Trofa), Inês Oliveira (A Oficina) (online), Hugo Andrade (Cooperativa Árvore), Marco Gabriel (Unidade de Cultura da Universidade do Porto) e Eliana Calado (Coleção Berardo) (online). João Machado (Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão) apresentou o Workshop "FAMALICÃO ID 2.0 – Memória, Cultura e Identidade de Vila Nova de Famalicão".

A conferência "Caminhos, atalhos e labirintos do Património" de Laura Castro (*online*) e João Ribeiro da Silva (Direção Regional da Cultura do Norte) e o *workshop* "Intervenção de Conservação e Restauro na Igreja de Santa Clara do Porto", orientado por Ana Rita Grancho e Catarina Lourenço dos Santos (Conservação e Restauro), constituíram o eixo "Nos caminhos do Património". Nele se abordaram as diferentes dimensões que esses caminhos assumem, seja como estratégias de administração e gestão patrimonial, itinerário e recurso cultural e turístico ou, ainda, como intervenção de conservação e restauro fundamentada nos documentos normativos.

No eixo "Património e Memórias" – dedicado ao Património enquanto memória e identidade, coesão e criatividade para o desenvolvimento dos territórios e das comunidades, para a mobilização participativa e para o reforço do sentimento de pertença coletiva – Claudino Ferreira (Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Sociais) proferiu uma Conferência sobre "Patrimónios, memórias e programação cultural: modos de usar" e Patrícia Amaral (Mákina de Cena) proporcionou o *workshop* "Os Segredos da Memória".

Em "Patrimónios de Proximidade", tema de outro eixo, apresentaram-se projetos e métodos de trabalho sobre o envolvimento dos cidadãos, o trabalho com os públicos, os territórios e a acessibilidade cultural. Juntou vários testemunhos de antigos estudantes – Cátia Barbosa (Associação de Turismo do Porto e Norte) (online), Patrícia Fernandes (Associação dos Amigos das Deficiências Intelectuais e Desenvolvimentais), Paula Lobo (Museu Nacional de Soares dos Reis), Iolanda Silva (Confederação Empresarial do Minho), Jean-Christophe Larribe (Mod'Emploi pour une Culture qui Change, Avignon) (online), Rita Ladeiro (Museu da Cidade) e Susana Marques (Teatro Nacional São João) – e ainda um *workshop,* intitulado "Sentimento de nós: Ferramentas colaborativas para processos de trabalho criativo em comunidade" orientado por Ana Bragança e Ricardo Baptista (Ondamarela).

No sexto eixo, "Inclusão e Acessibilidades no Património", abordou-se o acesso à participação cultural e a sua inclusão no conhecimento e no usufruto do Património Cultural. Denise Pollini (Acesso Cultura) destacou na sua conferência a "Inclusão e acessibilidades no Património" e Sónia Silva (Centro Português de Fotografia) (*online*) proporcionou um *workshop* dedicado às "Visitas guiadas: a porta para a valorização do Património".

Ao longo dos dois dias, apresentaram-se ainda várias atividades paralelas. "Escrever Património" com uma mostra bibliográfica dedicada à Gestão do Património Cultural; "Ouvir Património", com o Coro Misto, o

Coro Feminino e o grupo de Músicas do Mundo, sob a orientação de Francisco Monteiro (UTC de Música e Drama da ESE-PP); "Criar Património" através do mural participativo "Património em vão", concebido num vão de escada pela comunidade escolar e orientado por Joana Mendonça, Ricardo Gonçalves e Susana Lopes (UTC de Artes Visuais da ESE-PP), e, por fim, "Ver Património" com a exposição de fotografia "Alminhas" (património religioso de pequenos oratórios para o culto das almas que estão no Purgatório) da autoria de Augusto Lemos (Fotógrafo).

Encerrou a sessão Fátima Lambert (Coordenadora da Licenciatura em Gestão do Património Cultural da ESE-PP) e Fernando Diogo (Presidente do Conselho Científico da ESE-PP).

Esta segunda edição terminou com convívio final entre professores, estudantes e *alumni*.

4.3 'GPS'_3

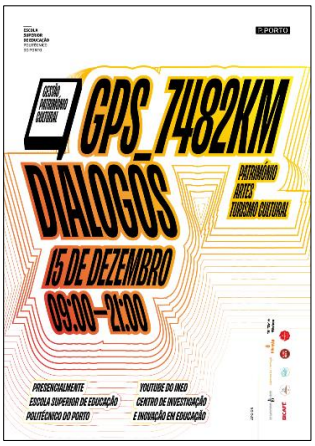


Figura 44 - Imagem gráfica da 3.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular)

'GPS'_7482km foi o título da terceira edição do 'GPS' realizada por trinta e sete estudantes, do diurno e pós-laboral, no ano letivo 2022/2023.

Decorreu no dia 15 de dezembro de 2022 na ESE e, em direto, no YouTube do inED.

Os diálogos entre Portugal e Brasil centraram-se em três eixos temáticos – Património, Artes e Turismo Cultural – através de um amplo conjunto de atividades: uma mostra bibliográfica, uma apresentação de livro, uma exposição, sete conferências, uma mostra de filmes, uma conversa, uma apresentação de Capoeira, três momentos musicais, um *workshop* e uma mostra gastronómica.

Abriram a sessão José Alexandre Pinto (Presidente da ESE-PP), Amândio Barros (Coordenador da UTC Estudos Culturais e Sociais da ESE-PP) e Fátima Lambert (Coordenadora da Licenciatura em Gestão do Património Cultural da ESE-PP), seguindo-se uma mostra bibliográfica sobre "Autores portugueses e brasileiros", com curadoria de Delfina Jagundo (Biblioteca da ESE-PP), a apresentação do livro *O Concelho de Vila do Conde e o Brasil – Emigração e Retorno (1865-1913)* de Adelina Piloto (historiadora) e a inauguração da exposição "Memórias das Migrações" que abordou, através de objetos e registos, os expressivos movimentos migratórios que marcaram os últimos cinco séculos da história da humanidade, em particular de Portugal e do Brasil.

Sobre os "200 anos da Independência do Brasil", e com moderação de António Ponte (ESE-PP), foram proferidas duas conferências: "A Divisão dos Voluntários Reais Del' Rei, uma Legião? 1815-1824" por Sérgio Veludo (ESE-PP) e "A Independência do Brasil em questão: leituras da liberdade e da participação popular" (*online*) por Gladys Sabina Ribeiro (Universidade Federal Fluminense).

"Monumentos do século XX" foi o tema do segundo painel, moderado por Fátima Lambert (ESE-PP) e que contou com a participação de Carlos Cuadros Soto (Centro Niemeyer). O convidado proferiu a conferência "Centro Niemeyer, uma Praça aberta para o mundo, a cultura e a paz" (*online*), salientando que o Centro Niemeyer de Avilés foi o último projeto arquitetónico inaugurado em vida de Oscar Niemeyer e o único construído na Espanha pelo arquiteto brasileiro.

Sobre o "Turismo Cultural", e com moderação de Carla Queirós (ESE-PP), José Roberto Severino (Universidade Federal da Bahia) apresentou as "Políticas culturais e patrimônio cultural: o Carnaval e suas interfaces" e Leandro R. G. Fernandez (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo) relatou a "Herança portuguesa e visitação turística de brasileiros a Portugal" (online).

Cláudia Melo (ESE-PP) moderou as "Migrações Artísticas". Flávia Vieira (artista) expôs o projeto artístico "Brasilina" e Marcelo Moscheta (artista) abordou os eixos de tensão, divididos entre homem e natureza, o corpo e o horizonte na conferência "Corpo migrante atravessa território alheio".

Ao longo do dia, a ESEPUS TUNAE – Tuna Masculina da Escola Superior de Educação do Porto, o Coro da ESE, dirigido pela maestrina Aoife Hiney, e a CANTUNA – Tuna Feminina da Escola Superior de Educação do Porto promoveram diversos musicais, havendo também lugar a uma mostra de filmes sobre "Trajes e etnografias" dos dois países, uma conversa "Partilhas Migrações" entre alunos brasileiros da ESE e a comunidade brasileira da região do Porto, e uma apresentação de Capoeira (reconhecida pela UNESCO como Património Cultural Imaterial da Humanidade) pela Associação de Capoeira Lagoa da Saudade.

O dia encerrou com um *workshop* de doçaria, orientado por Rosário Barbosa (ESE-PP), e uma mostra gastronómica dos dois países.

4.4. 'GPS'_4

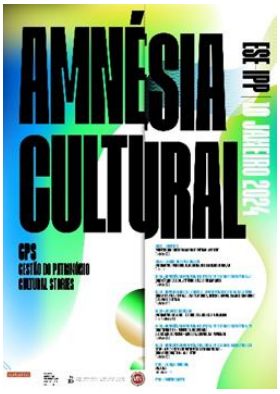


Figura 45- Imagem gráfica da 4.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular)

O programa do 'GPS_Gestão do Património Cultural Stories', na sua quarta edição dedicada à "Amnésia Cultural", refletiu sobre o conceito de Património e enfatizou algo sentido como uma emergência: o esquecimento que se abate sobre algumas dimensões do Património especialmente nas nossas cidades e nas nossas memórias.

Teve lugar, na ESE, no dia 10 de janeiro de 2024, e, em direto, no YouTube do inED.

Com seis conferências, um momento musical, uma sessão de jogos, uma conversa e uma mostra de filmes, foi realizada por vinte e um estudantes, do regime diurno, no ano letivo 2023/2024.

Após a abertura dos trabalhos, por Fátima Lambert (Coordenadora da Licenciatura em Gestão do Património Cultural da ESE-PP), exibiram-se vários filmes UNESCO sobre Património Imaterial Classificado e em Classificação.

Sob a moderação de Ricardo Gonçalves (ESE-PP), Sérgio Veludo, António Silva e Rui Marques (ESE-PP) discutiram o "Património Cultural em Estado de Emergência #1", olhando o Património nas perspetivas artística, etnográfica e militar, abordando, por um lado, a importância da arte contemporânea e o papel desempenhado pelos artistas na construção da identidade cultural; e, por outro, o modo como o Património Cultural tem sido afetado pelos conflitos militares, seja como propaganda, seja como anulação de identidades.

Noutro momento, percorreu-se em conversa "O Património Cultural na Letónia", através da visão pessoal de cinco estudantes Erasmus (Arta Tina Leimane, Una Filipovica, Rebeka Japina, Evelina Riekstina e Enija Ciscakova), seguindo-se o "Património em Jogo" com jogos de tabuleiro inspirados no Património Cultural e apresentados por Sérgio Veludo (ESE-PP) e Sofia Vilhena (Gestora, Formadora e Professora de Educação Especial).

Foram convidados do segundo painel, moderado por Maria João Moreira (ESE-PP) e sobre "Património Cultural em Estado de Emergência #2", Tânia Reis (Museu da Chapelaria) e José Miguel Neves (Museu Nacional da Imprensa) que apresentaram ações de divulgação do espólio industrial das duas instituições, refletindo sobre o seu contributo para o conceito atual de Património, bem como o papel dos museus na construção de uma identidade contemporânea que se deseja perdurar no tempo.

Também com a moderação de Maria João Moreira (ESE-PP), realizou-se outra sessão sobre "Património Cultural em Estado de Emergência #3", momento em que a Associação A.L.M.A. STOP discutiu o "STOP – Um exemplo de Património em abandono", comentando a sua ação ao longo dos últimos anos e os efeitos das decisões mais recentes, quer nos músicos e nas bandas, quer na comunidade surgida em torno do STOP.

Esta quarta edição encerrou com a atuação musical da VINTUNA – tuna mista da ESE.

4.5 'GPS'_5



Figura 46 - Imagem gráfica da 5.ª edição do 'GPS' (Imagem criada no âmbito da Unidade Curricular)

No ano em que se assinalam 50 anos do 25 de Abril, seis estudantes do regime pós-laboral de Gestão do Património Cultural, do ano letivo 2023/2024, colaboraram com a Associação Cultural Amigos do Porto e apresentaram em conjunto "Liberdade à Queima-Roupa" sob a coordenação de Rosário Barbosa e Manuela Restivo.

A quinta edição do 'GPS_Gestão do Património Cultural Stories' (com uma conferência, um momento musical e uma mostra expositiva) foi apresentada, pela primeira vez, fora das portas da ESE. Decorreu na Fundação Eng. António de Almeida, Porto, no dia 13 de janeiro de 2024.

Com apresentação e moderação de Rosário Barbosa (ESE-PP), Helder Pacheco (escritor e investigador) proferiu a conferência "O 25 de Abril à moda do Porto", integrada no ciclo de conferências "Zoom Património" programado pela Associação Cultural Amigos do Porto, na qual abordou um longo processo histórico de rebeldias, rebeliões, revoltas e revoluções.

De seguida, teve lugar o momento musical "Acordes da liberdade" protagonizado por um quarteto de trompetes da Academia de Música de Costa Cabral que executou obras de Ricardo Matosinhos e George Frederick Mackey.

Na mostra expositiva "Retalhos da Revolução" conviveram três núcleos nos quais a imagem e o texto propuseram e convocaram diferentes leituras sobre o 25 de Abril de 1974. O primeiro, "Lentes da Revolução", levou-nos às ruas do Porto através de reproduções de fotografias captadas pela lente de dois fotojornalistas – Bruno Neves e Pereira de Sousa. O segundo núcleo, subordinado ao tema "25 Liverdades" (e propositadamente escrito com 'V'), destacou numa pequena mostra bibliográfica vinte e cinco livros, provenientes do fundo documental da Biblioteca da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, que registam o antes, o dia e o pós-25 de Abril de 1974. Por último, "Além do bronze" foi dedicado a medalhas comemorativas, todas elas pertencentes à coleção da Fundação Eng. António de Almeida e nas quais se espelha o valor cultural, o testemunho documental e histórico do 25 de Abril de 1974 pelas mãos de vários artistas.

Conclusões

A Equipa Multissetorial de Prospetiva da RePLAN – Rede de Serviços de Planeamento e Prospetiva da Administração Pública apresentou, recentemente, as megatendências "observáveis no presente e que continuarão a exercer a sua influência durante décadas" (Equipa Multissetorial de Prospetiva da RePLAN, 2024, s.p.). Entre o agravamento das alterações climáticas, a pressão crescente sobre os recursos naturais, a diversificação e mudança dos modelos económicos, as evoluções demográficas divergentes, um mundo mais urbano, um mundo mais digital, a aceleração do desenvolvimento tecnológico, um mundo multipolar e os novos desafios à democracia, é possível inferir sobre a necessidade de (re)pensar a sociedade, de forma sistémica e mais responsável.

Se, na abertura deste capítulo, o quadro teórico constituiu uma base de reflexão, reuniu os conceitos e validou a pertinência e os campos de ação da programação e produção cultural, também o olhar introspetivo sobre a heterogeneidade das cinco edições do 'GPS_Gestão do Património Cultural Stories' contribuiu para o seu reconhecimento, a sua problematização e exemplificação.

"Entendemos cultura no plural, como um conjunto de sistemas simbólicos nos quais estamos inseridos e que nos ajudam a dar um sentido à experiência (pessoal e coletiva) e uma forma humana ao mundo, determinando o horizonte de possibilidades em que nos movemos" (Carta do Porto Santo, 2021, p. 5). Ao reconhecermos, nesta nossa leitura, o papel da cultura, a democratização da cultura, a democracia cultural e a cidadania cultural, está subjacente a importância de quem faz, como e para quem é feita, validando assim o papel da programação e da produção cultural e dos seus profissionais.

Quando falamos de programação e produção cultural, é importante evidenciar que, embora concetualmente recentes, emergem e acompanham lado a lado a própria evolução do campo cultural. Parece-nos, por isso, premente que num cenário prospetivo de expansão da cultura, novas provocações se avizinhem, com novos exercícios, novas amplitudes e novas participações.

Inferimos que a programação e a produção se afirmem e reforcem cada vez mais no setor cultural. E, por isso, queremos continuar a assumir um compromisso que privilegie a acessibilidade, a inclusão, o fomento da diversidade e da sustentabilidade, a democracia e a democratização cultural.

Esta ação profissional poderá então ser também entendida como Gestão Patrimonial na medida em que a Gestão do Património é algo que reclama uma capacidade de definir objetivos e desenhar um projeto como ferramenta e metodologia da ação. A Gestão é algo que se aproxima de uma certa criatividade na procura de alternativas e na inovação, tudo com uma grande sensibilidade de atenção ao exterior e aos processos que ocorrem na sua envolvente contextual. Especificamente no setor cultural, gerir significa possuir uma sensibilidade de compreensão, análise e respeito pelos processos sociais nos quais a cultura mantém sinergias importantes. Gerir cultura é gerir pessoas (indivíduos e coletividades), relações, valores, emoções, sentimentos, formas de expressão diversas, mas também contextos que tornam possíveis os encontros, os diálogos, as experiências, a criatividade, enfim, o crescimento pessoal e coletivo.

Acreditamos no hoje que dá início ao amanhã. Estamos convictos de que o futuro se vai construindo.

É então altura de traçar caminhos futuros, ambicionando a disseminação ética e responsável do conhecimento, o sucesso e o fortalecimento do trabalho, o justo reconhecimento profissional, a implementação de uma teia (in)formal de cumplicidades e parcerias/redes (network), a criação de outras lógicas de cidadania ativa, a participação cívica e as novas formas de envolvimento da comunidade. Eis alguns desafios… Eis algumas oportunidades…

Esta é a realidade viva do Património Cultural. Esta é a realidade viva da programação e produção cultural e, por isso, concluímos relembrando as sapientes palavras de Guilherme d' Oliveira Martins: "O presente das coisas passadas é a memória; o presente das coisas presentes é a vida, e o presente das coisas futuras é a espera" (2020, p. 20).

Referências bibliográficas

Barbosa, R.; & Silva, P. (2022). Um exercício de programação e produção cultural na ESE: Os bastidores de #GPS_GESTÃODOPATRIMÓNIOSTORIES, *Sensos-e*, IX(1), 91-99.

Barros, J. M. & Bezerra, J. H. (org.) (2018). *Gestão cultural e diversidade: Do pensar ao agir*. EDUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Carta do Porto Santo (2021). A *cultura e a promoção da democracia: Para uma cidadania cultural europeia*. https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf

Cibrão, A. C. C. (2017). *Gestão cultural num cluster criativo: uma experiência no gnration* [Relatório de Estágio de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas, Universidade Católica Portuguesa].

Equipa Multissetorial de Prospetiva da RePLAN – Rede de Serviços de Planeamento e Prospetiva da Administração Pública (2024). *Megatendências 2050: O mundo em mudança: Impactos em Portugal: Uma breve introdução.* https://www.planapp.gov.pt/wp-content/uploads/2024/03/RePLAN_BrochuraMegatendencias.pdf

Fernandes, T. (2018). Gestão e produção cultural. In Campos, T. (coord.), *Portal cultural: Formação e qualificação de agentes culturais* (54-71). Associação Movimento Cultural Afoxé Guian Filhos de Oxalá.

Ferreira, C. [et al.]. (2016). *Relatório de Estudo: 5 sentidos: Estudo sobre a rede de programação cultura*l. Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Garcia, J. L. (coord.). (2014). *Mapear os recursos, levantamento da legislação, caracterização dos atores, comparação internacional: Relatório final*. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais; Secretaria de Estado da Cultura.

(2018) Gui@rte: Registo nacional de profissionais do setor das atividades artísticas, culturais e de espetáculo. Inspeção-Geral das Atividades Culturais.

Lisboa Filho, F. F. [et al.]. (2017). *Gestão e produção cultural*. Appris.

Martins, G. d'O. (2020). *Património cultural: Realidade viva*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Martins, L. & Brilhante, M. J. (coord.). (2021). *Criar e produzir II*. Companhia Mascarenhas Martins e Centro de Estudos de Teatro.

Matoso, R. (2013, janeiro 24). *Em louvor da programação cultural irreverente*. https://www.esquerda.net/opiniao/em-louvor-da-programa%C3%A7%C3%A3o-cultural-irreverente/26401

Mota, A. S. P. P. da (2022). *Programação cultural: O caso de estudo da Casa das Artes* [Relatório de Estágio de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas, Universidade Católica Portuguesa].

Pires, P. C. (2016). *Manual de produção das artes do espetáculo* [Projeto de Mestrado em Teatro, especialização em Direção de Cena e Produção, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Pires, P. (2020, junho 12). Programador cultural: Imagens e miragens de uma profissão. *Público*. https://www.publico.pt/2020/06/12/culturaipsilon/noticia/programador-cultural-imagens-miragens-profissao-1920355

Ponte, A. (dir.). (2020). *Mediação cultural: Objetos, modelos e públicos*. Direção Regional de Cultura do Porto.

Rocha, V. (2018). *Introdução à produção cultural*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rodrigues, V. (2020). As produtoras: Produção e gestão cultural em Portugal: Trajetos profissionais (1990-2019). Caleidoscópio.

Sara & André (2019). *Uma breve história da curadoria*. Documenta.

Vieira, R. F. (2015). Programação de teatros municipais: Três estudos de caso no distrito de Aveiro: Cineteatro Alba, Cineteatro de Estarreja e Centro Cultural de Ílhavo [Projeto de Mestrado em Práticas Culturais para Municípios, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

VII. A função do Direito na proteção do Património Cultural

Maria João Moreira[40]

Resumo

O Património Cultural desempenha uma função social e cultural, cuja peculiaridade está no interesse que a comunidade manifesta pela sua tutela. É ao poder público, começando pelo Estado, que cabe essa tutela, por força da Constituição que ganha forma através de uma Lei de Bases. O Estado moderno, pós-liberal, moldou-se como Estado-legislação onde se definiram, sob a forma de textos jurídicos, ações e comportamentos, seguidos, muitas vezes, de sanções. O conteúdo da norma jurídica, nestes direitos novos, como o do Património Cultural, provém de conhecimentos técnicos e científicos que se interligam para melhor conhecer os bens culturais e com vista à sua melhor proteção. Isto implica que a norma jurídica tende a acompanhar a evolução científica e tecnológica que, acaba por instrumentalizar o Direito. E aqui interrogamo-nos: É este o posicionamento do Direito na proteção do Património Cultural? Pretende-se que ele seja um mero instrumento ao serviço da ciência, da técnica e do poder?

Palavras-chave: Património cultural; direito; poder; comunidade; tutela

Abstract

Cultural Heritage plays a social and cultural role, characterised by the interest demonstrated by the community in its protection. It is the responsibility of the public authority, starting with the State, to oversee this protection, as mandated by the Constitution, which is given form through a Framework Law. The modern, post-liberal State has evolved into a State of legislation, where actions and behaviours are defined in the form of legal texts, often accompanied by sanctions. The content of the legal norm in these new rights, such as that pertaining to Cultural Heritage, derives from technical and scientific knowledge that interconnects to enhance the understanding of cultural assets and to ensure their optimal protection. This implies that the legal norm tends to align with scientific and technological advancements, which ultimately instrumentalise the Law. And here we pose the question: Is this the role of the Law in the protection of Cultural Heritage? Is it intended to be merely a tool serving science, technology, and power?

Key-words: Cultural heritage; law; power; community; guardianship

[40] Advogada, assistente convidada da ESE/PP, doutora em Estudos Culturais, investigadora do CEHUM da UMinho e membro do ICOMOS Portugal. Ciencia ID 881A-F7D2-7D23.

Introdução

O ser humano tem vindo a assumir que o desenvolvimento económico e social não se faz com desrespeito pelas próximas gerações e que esta preocupação é um problema de justiça geracional, cabendo ao Direito a função de resolver este problema através de normas jurídicas que reflitam valores de ética. O ser humano encontra-se a fixar do ponto de vista moral um novo "dever ser" (Jonas, 1998), um dever ser que abre caminho à proteção do Património Cultural, de sustentabilidade ambiental e de desenvolvimento económico e social, cujo objetivo é a sua projeção no futuro. Ora, a ética da responsabilidade pelo futuro acaba por desencadear a necessidade de ser definido um modelo de justiça patrimonial através do qual cada indivíduo se possa tornar responsável pela permanência da espécie humana na Terra, entendendo-se aqui por justiça a suprema axiologia da existência humana comunitária, decorrendo daqui uma responsabilidade cruzada entre o Estado e os cidadãos.

A proteção e valorização do Património Cultural dependem do seu conhecimento prévio e a sua preservação está relacionada com a apreensão desse conhecimento, visto enquanto herança cultural que forma a identidade social. Por isso, a preservação patrimonial está relacionada com a permanência da identidade cultural de uma sociedade, da sua história e vivência, adquirindo importância social, cultural e económica, permitindo, em suma, o bem-estar da comunidade.

Dada a dimensão com que crescem os debates acerca do que proteger e para que proteger, surge simultaneamente uma imensa dissonância entre o poder público e o privado e, com isso, a necessidade da existência de um estatuto jurídico próprio e a institucionalização do património cultural como objeto de uma política pública. Para além do já existente corpo legal onde se estabelecem definições jurídicas de património cultural e das formas legais da sua proteção, é ainda necessário incluir, na definição dos critérios de seleção, a efetiva participação social, devendo estabelecer-se com carácter obrigatório a identificação dos grupos sociais envolvidos. Deve, ainda, ser objeto de estudo o grau de envolvimento da comunidade em geral. Pesquisadores de diferentes áreas são necessários para agir com vista à obtenção de um resultado efetivo e auspicioso nesses assuntos.

O Direito surge para dar forma às conceções dominantes acerca do património cultural, permitindo que o poder público, através dele, defina uma política pública setorial e o caminho a seguir na constituição de um espólio que se pretenda geracional. Ao mesmo tempo, cabe ao Direito declarar os efeitos que advém dessa construção hereditária, através da criação de normas jurídicas que definam a participação social na construção e na preservação desse espólio. Por isso, paralelamente aos textos jurídicos que acolhemos na nossa ordem interna por força de Tratados e Convenções internacionais que integram o corpo normativo da tutela dos bens culturais, quer ao nível dos conceitos, quer ao nível das denominações adotadas, foi criada, internamente, uma Lei de Bases que espelha esse corpo normativo internacional adaptando-o à prática e cultura jurídico-legislativa interna. A Lei nº107/2001, de 8 de setembro, regula não só a proteção e valorização dos bens culturais em Portugal, mas também traça as políticas públicas a seguir. Esta Lei de Bases resolve, ainda, as questões de propriedade, assim como determina os valores que justificam a proteção desses bens pelo poder público, uniformizando as discussões estabelecidas acerca do assunto. Por último, define um conjunto de disposições sancionatórias, tipificando comportamentos lesivos à permanência do Património Cultural enquanto herança que define a identidade nacional. Partindo de uma análise e reflexão da Lei de Bases do Património Cultural pretende-se demonstrar que o Direito não pode ser entendido como um instrumento do poder político na definição das suas políticas para o setor, mas deverá ser entendido como um instrumento técnico capaz de criar ferramentas para a proteção efetiva do património cultural, permitindo a concretização da responsabilidade geracional no que ao Património Cultural diz respeito.

1. A classificação enquanto forma legal de proteção

No seguimento da nossa cultura jurídica, a forma legal de proteção dos bens culturais é a Classificação. Com a publicação da Lei de Bases do Património Cultural (LBPC) ocorrida em 2001, surge um outro nível de proteção, a Inventariação. Esta última, por definição, consiste no "levantamento sistemático, atualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais" (LBPC, 2001, artº.19º), cujo objetivo é a identificação dos bens, sendo que a inventariação de bens privados depende, em regra, do consentimento dos proprietários.

Quanto à classificação, por definição é o ato administrativo pelo qual o poder público declara o valor cultural de coisas – móveis e imóveis- inscrevendo-as no respetivo nível de registo, o registo patrimonial de classificação, (LBPC, 2001, artº. 16º). A partir do momento em que ocorre o ato declarativo de classificação, esses bens ficam sujeitos a um regime especial que impõe limitações ao exercício do direito pleno de propriedade, com a finalidade de preservá-los.

Para uma efetiva compreensão acerca da classificação, é necessário identificar, dentro do conceito de Património Cultural, qual o seu objeto e quais os critérios que estão na base da classificação, o procedimento administrativo que leva ao ato final de classificação e quais as entidades envolvidas no procedimento. Desde logo importa referir que a iniciativa do procedimento poderá advir de qualquer pessoa jurídica, pública ou privada, individual ou coletiva, nacional ou estrangeira, desde que com legitimidade nos termos gerais do Direito. Nesta primeira fase que se designa de pré-procedimental, quando cabe a pessoas de direito privado, passa por uma avaliação formal acerca do cumprimento das instruções do pedido, que constam de um formulário próprio disponibilizado pela entidade tutelar. Decorrida esta fase, são chamados os técnicos para aferir da oportunidade do pedido fornecendo um parecer acerca do valor cultural do bem, passando-se à fase em que é declarado aberto o procedimento de classificação, colocando o bem em vias de classificação. Esta decisão traz consequências jurídicas, por isso, obriga à notificação do proprietário, detentor ou possuidor do bem, assim como à notificação do município da área onde se localiza o bem. Paralelamente é publicado este ato com vista a permitir o conhecimento por parte dos interessados diretos ou não. Neste momento do procedimento de classificação ocorre o estudo técnico do bem, para um melhor conhecimento e descrição, que conta com a colaboração daqueles que possam dar informações corretas acerca do mesmo. Em suma, permite-se uma colaboração entre entidade classificadora e os privados, com vista a uma "justa e rápida decisão" (LBPC, 2001, artº. 27º) É ainda neste momento do procedimento, que os critérios de classificação são determinados com base não só na definição jurídica de Património Cultural associada a conceitos discricionários, mas também, em critérios exemplificados pelo legislador expressos no artigo 17º da LBPC. Insere-se neste momento procedimental a determinação da categoria onde se deve inserir o bem, dentro das que estão previstas no artigo 15º da LBPC.

Após a elaboração de uma Proposta Provisória de Classificação, a comunidade é ouvida por força do Direito de Audiência Prévia dos Interessados na medida em que envolve a prática de ato administrativo diretamente aplicável aos particulares, sendo ainda auscultado o Conselho Nacional de Cultura apenas quanto aos bens imóveis, cujo parecer não é vinculativo. Finda esta consulta, cujo carácter é obrigatório, é elaborado um relatório final contendo a proposta de classificação para ser remetida para homologação. Cabe ao Governo ou ao membro do Governo responsável pela área da cultura dar forma, através, respetivamente, de Decreto ou Portaria, dependendo da categoria em que o bem se insere, (interesse nacional ou de interesse público). Por fim a sua publicação em Diário da República, para que os efeitos se produzam em relação a terceiros.

O instituto da classificação é um exemplo de efetiva proteção dos bens culturais, uma vez que limita o direito de propriedade, trazendo restrições a atos de disposição onerosos e às intervenções que os possam modificar, possibilitando a intervenção para a fiscalização e sujeitando a propriedade contígua dos bens

classificados a restrições especiais. Em suma, a classificação afeta o caráter absoluto do direito de propriedade e impõe restrições gerais que incidem sobre um bem determinado e sobre os bens que se encontram na sua envolvente.

O ato de classificação de bens culturais é o "ato administrativo que constitui a certeza jurídica do valor cultural de uma coisa para efeito de submissão desta ao regime jurídico do património cultural e eventualmente a situa nas subcategorias que a lei estabelece para os bens de valor cultural", (Correia, 1996, pp. 329-353) entende-se, então, por classificação uma espécie de servidão atípica, impondo encargos num ou mais prédios em proveito do interesse público e social dos bens culturais.

É através da classificação que o poder público declara o valor cultural de coisas móveis e imóveis, sujeitando-as a um regime especial, imbuído de um interesse público, que impõe limitações ao exercício de outros direitos privados, com a finalidade de preservá-los. Em regra, o interesse público surge sempre como fundamento de toda a intervenção pública, quer a Administração atue em gestão pública ou em gestão privada, ou seja, quer utilize normas de direito público ou de direito privado na sua atividade.

Na verdade, na proteção do património cultural gera-se um aparente conflito, na medida em que a prossecução do interesse público ao património cultural acaba por satisfazer necessidades de índole privada, dado o seu papel social, cultural e económico, cujo objetivo a atingir é o bem-estar da população preconizado pela Constituição portuguesa. Estamos a falar de um interesse difuso ou direito fundamental de terceira geração, definido pela doutrina como "a refracção em cada indivíduo de interesses unitários da comunidade, global e complexivamente considerada" (Canotilho & Moreira, 1993, p. 282); ou "como o interesse, juridicamente reconhecido, de uma pluralidade indeterminada ou indeterminável de sujeitos que, potencialmente, pode incluir todos os participantes da comunidade geral de referência, o ordenamento legal cuja normatividade protege tal tipo de interesse" (Colaço, 1989, pp. 20-21); ou "como os radicados na própria colectividade, deles sendo titular, afinal, uma pluralidade indefinida de sujeitos... reportando-se a bens por natureza indivisíveis e insusceptíveis de apropriação individual" (Lopes do Rego, 1990, p. 203).

No caso do direito do património há uma certa união entre este, e o conceito de "interesse difuso" permitindo que os indivíduos, isoladamente ou em conjunto, utilizem o Direito, neste caso, o recurso à Ação Popular, de forma a obstar atentados lesivos contra o património cultural, conforme dispõem o art.º 52.º, nº 3 da Constituição; Código de Processo nos Tribunais Administrativos e Fiscais e Lei n.º 83/95 sobre participação procedimental e defesa de interesses difusos.

Considerando-se que o poder público é o detentor da tutela de proteção, as suas políticas de preservação devem garantir os valores que demonstram e reconhecem factos memoráveis da história da nação e de civilização, em suma, de cultura. Assim como este poder deve procurar a construção de políticas públicas associadas também à sua promoção, cumprindo-se o princípio constitucional da democratização da cultura através da fruição do património cultural.

2. O princípio da colaboração

O valor intrínseco aos bens classificados é cultural, tendo como objeto de tutela desses bens as referências da nacionalidade, isto é, são valores culturais de interesse público, conforme dispõe o artigo 2º da LBPC.

Os conflitos entre os interesses públicos e os privados, no que toca à promoção e preservação, poderão ser suavizados por meio da intervenção do Direito, através de um conjunto de normas jurídicas que delimitam disputas e discórdias políticas, visando tanto interesses individuais quanto públicos. Assim, a LBPC estabelece um conjunto de normas jurídicas, que determinam vantagens para os particulares, que decorrem da classificação. Com a classificação, a Lei confere um conjunto de direitos especiais aos proprietários de

bens culturais classificados, designadamente, o direito à informação sempre que de um ato público decorram efeitos na sua esfera jurídica; direito a conhecer as políticas setoriais prioritárias em matéria de conservação e valorização do património cultural; direito a ser ouvido na definição das políticas para o setor, assim como de participar na gestão do património cultural, quando coletivamente organizado; direito à justa indemnização quando o seu direito seja limitado pelo ato de classificação; e direito a requerer a expropriação, quando previsto por Lei (LBPC, 2001, artº. 20º). Decorre ainda do artigo 31º/3 da LBPC que, após o registo patrimonial de classificação, os titulares de direitos reais sobre aqueles bens terão acesso a um regime especial de incentivos, apoios e financiamentos, assim como a possibilidade de verem estabelecidos acordos e contratos com vista a dirimir o peso e as limitações que decorrem da classificação, remetendo a LBPC para legislação especial e/ou de desenvolvimento o respetivo regime, determinando a isenção do Imposto Municipal sobre Imóveis em imóveis classificados, como também isenta de Imposto Municipal sobre Transações esses mesmos bens.

De um modo geral, a política de proteção do património cultural assenta no princípio da colaboração entre a Administração e o proprietário de bens culturais, estabelecendo a Lei o princípio da equidade, que se traduz em assegurar "a justa repartição dos encargos, ónus e benefícios decorrentes da aplicação do regime", conforme dispõe o (LBPC, 2001, artº. 6), estabelecendo-se, entre a Administração e os proprietários, um princípio de colaboração que permite harmonizar as suas iniciativas e interesses com os objetivos traçados em matéria de proteção e valorização do património cultural, conferindo-lhes o direito a uma contrapartida técnica e incentivos de ordem financeira (LBPC, 2001. artº 8).

Durante o procedimento de classificação, os bens culturais ficam provisoriamente protegidos por força de uma tutela cautelar, com vista a evitar danos irreparáveis no património cultural, ao que designa a Lei "vias de classificação" (LBPC, 2001, artº. 25), considerando que um bem se encontra em vias de classificação "a partir da notificação ou publicação do acto que determine a abertura do respetivo procedimento", conforme dispõe o nº5 do artigo 25 da LBPC. Assim, enquanto não é declarado o interesse cultural do bem, ele fica abrangido por um regime de proteção especial, em tudo semelhante ao regime legal da classificação.

3. O Direito do Património Cultural

O Património Cultural é um legado sem testamento. Por isso, foi necessário criar um quadro normativo que visasse funcionar como tal. Sucessivamente, foram nascendo mais e mais diplomas legais cujo objeto de proteção assentava no Património Cultural. Em complemento à LBPC surgiram os diplomas de desenvolvimento.

A doutrina diverge, pois há quem entenda que o direito do Património Cultural é um "domínio ou um segmento relativamente especializado do direito do ambiente" (Nabais, 2004, p.52). Este autor defende que o Património Cultural poderia ser uma das componentes do ambiente, no caso, uma componente do património natural e construído. Na verdade, ainda segundo este autor, o que legitima a sua construção enquanto disciplina jurídica autónoma prende-se com a sua "complexidade e extensão". (Nabais, 2004, p.52). Ora, na medida em que o autor define o direito do património como um ramo do direito "estritamente homogéneo" (Nabais, 2004, p.52), está a conceder-lhe a autonomia que este precisa para se impor como direito unitário, apesar da transversalidade que lhe é característico por se tratar de "patrimónios" dentro do Património Cultural. Resta acrescentar, que a sua autonomia ainda lhe advém da nova conceção de cultura, que ultrapassa o âmbito deste artigo.

Assim, pode-se definir o direito do Património Cultural como um direito público, constituído por um conjunto de normas jurídicas e diplomas, também eles jurídicos, que visam regular o regime dos bens culturais, entendidos estes num sentido amplo – móveis, imóveis e representações imateriais-,

independentemente destes bens serem da esfera jurídica pública ou privada, sendo determinante, apenas, que esses bens, tenham ou não valor monetário, sejam produzidos pelo ser humano, ou sejam produto de transformações realizadas pelo ser humano na natureza e passem por um processo de patrimonialização para terem socialmente ou na comunidade, um significado identitário e por isso, um reconhecimento.

4. A busca da realização do Direito

Após uma reflexão acerca do lugar do Direito na proteção do Património Cultural, "é necessário aferir se o Direito se realiza por via de decisões politicamente legítimas fundadas na ciência e dentro da melhor praxis para que as decisões de proteção sejam eficientes economicamente e no respeito pela sustentabilidade" (Moreira, 2023, p.91).

Na atualidade e com os olhos postos nos novos direitos, onde se insere o Direito do Património Cultural, não é possível manter um sistema de normas jurídicas fechadas fora do meio social onde se inserem e sem que essas normas jurídicas reflitam a complexidade da realidade quotidiana que dificilmente se enquadra numa lei positiva (Moreira, 2023). A dinâmica da vivência social não se compadece com a lentidão com que se criam normas jurídicas, por isso, cada vez mais somos confrontados com legislação recente que num curto espaço temporal se torna obsoleta "mostrando-se inadequada a ideia de repetição das situações subjacentes à generalidade e abstração que caracterizam as normas jurídicas. Esta nova realidade demonstra a falência do pensamento jurídico iluminista" (Moreira, 2023, p. 91). Não é ainda possível criar normas que enquadrem realidades e factos juridicamente relevantes, mas que ainda não existem, isto é, não é possível criar normas jurídicas para o futuro incerto e longínquo, mesmo que se trate de proteger realidades presentes e passadas, que se preveja permaneçam no futuro. Isto levaria à instrumentalização do Direito, conduzindo-o à sua divisão. O mesmo efeito pode ocorrer por razões, de eventualidade lógica, técnica ou científica e sob a pressão do tempo, se se reivindicasse, igualmente, uma intervenção do Direito como forma ou expediente de solucionar problemas. Por outras palavras, o sentido da Proteção do Património e da novidade das suas exigências, em razão da sua conservação e valorização com vista à sua fruição presente e permanência futura, pode levar à tentação de induzir a uma inversão, conduzindo à criação de um Património Cultural do Direito.

O sentido do Direito busca-se na sua renovada compreensão. As comunidades humanas, conhecedoras do preço colateral de uma evolução tecnológica e científica que tanto pretenderam e estimularam, esforçam-se cada vez mais por agir de forma a perspetivar o futuro, por fazer uma previsão do sentido da sua atuação presente no futuro e, simultaneamente, tendem a aprender com as ações que ocorreram no passado, evitando repetir os erros (Moreira, 2023). A procura do Direito pode levantar outras questões, isto porque essa busca tende a ser aberta e flexível devido à complexidade das questões e à sua rápida evolução, o que implica um sentido do Direito enquanto tal, num círculo de causa efeito. Isto é, a adequação do Direito às novas ações, cientificamente fundamentadas, tecnicamente adequadas, economicamente eficientes, eticamente sustentadas e politicamente legitimadas, poderá, provavelmente, envolver outros valores supremos exigidos pela sociedade, cuja intenção se resume à concretização da justiça (Moreira, 2023; Gomes, 2008).

Atualmente, a realidade do Direito consiste em garantir as ações, que espelhem soluções que melhor projetam o ser humano e as comunidades no futuro, ou seja, ações que criem soluções, que melhor integrem uma compreensão da realidade atual de justiça e, consequentemente, realizem o Direito, uma vez que este se cumpre na ação de acordo com os princípios, na ação de sujeito ético, mesmo que o problema que determinou essa ação, não tenha obtido toda a resposta que permite eliminá-lo.

Neste quadro, na resposta cultural e humana que é dada aos problemas sociais em potência ou em ato, é o Direito que se realiza em ação, concretiza-se na resolução dos problemas dentro do espaço que lhe pertence. O Direito não procura ocupar lugares que não lhe pertencem e que são de outras áreas do saber e atividades, estas outras áreas são indispensáveis à resolução de problemas, porém não podem pretender transformar o Direito num meio ao serviço dos fins.

O problema da proteção do Património Cultural é um problema de vivência comunitária. Tudo reside em saber qual o lugar do Direito na sua resolução, um lugar ao lado das ciências em geral, que começam por identificar o problema, o lugar ao lado da técnica que produz e coloca à disposição os meios para lhe dar solução, ao lado da economia política que avalia a existência de recursos indispensáveis ao desenvolvimento da ciência e da técnica, com vista a contribuir para a solução, ao lado da ética que, de um modo geral, se responsabiliza pela ação e, por fim, ao lado da política que acima de tudo, escolhe a oportunidade do momento para essa ação?

Procurar o espaço do Direito na proteção do Património Cultural é o desafio destes tempos uma vez que o Património Cultural é constituído por um vasto conjunto de resoluções de problemas que passa pelas questões conceituais, de direito de propriedade privada e limitações a esse direito, por questões urbanísticas, ambientais e económicas. Um desafio que obriga a desconstruir o pensamento jurídico tradicional fundado na norma e na sua lógica silogística, para voltar a construir esse Direito fundamentalmente sobre a interpretação de princípios estruturados na lógica argumentativa.

Conclusões

Importa atentar na característica da irrepetibilidade do património e na necessidade de o proteger, a sua destruição é irremediável. Mas para que a defesa do património possa ocorrer, na sua plenitude, não basta classificar e proteger edifícios e monumentos individualmente considerados. É necessário criar zonas de proteção especial a tais imóveis, é ainda necessário que sejam concebidos e implementados planos de pormenor de salvaguarda, isto é, é necessário a manutenção 'viva' do Património Cultural. Essa manutenção só é possível com a participação ativa da comunidade enquanto atores na missão da salvaguarda e valorização do Património Cultural. Ora, preservar além de servir diretamente o turismo cultural, permite a prossecução da finalidade científica, afastando ações de destruição que ameaçam o Património Cultural e, por isso, garante-se a fidelidade histórica e a sua difusão. As normas jurídicas devem servir como instrumentos de equilíbrio diante dos conflitos incessantes nas questões sobre a preservação do Património Cultural, a fim de que sejam mantidos os debates sobre a proteção dos bens culturais, de forma que os prejuízos possam ser reduzidos, assim como as disputas judiciais se tornem mais justas e coerentes.

O Património Cultural engloba uma diversidade de bens e representações que merecem ser protegidos de forma eficaz. Com esse propósito, surgiu o Direito do Património Cultural. É na Lei de Bases do Património Cultural que se encontra definido o instituto da classificação e da inventariação, sendo o primeiro exemplo de efetiva proteção dos bens culturais, uma vez que limita o direito de propriedade, incluindo restrições à sua alienação e modificações, possibilitando a intervenção para a fiscalização e vistoria, ao mesmo tempo que confere aos privados um conjunto de direitos que se traduzem numa colaboração recíproca e efetiva com o órgão público a quem se confere o poder da salvaguarda.

Na busca pelo papel do Direito na preservação do Património Cultural, é imprescindível debater a essência intrínseca desse direito – o qual está enraizado em nós, uma vez que o Património Cultural é parte integrante da nossa existência atual e permanência futura. Por isso, devemos ter a consciência de que estamos sujeitos a uma realidade futura e incerta, a qual pode se revelar de forma inesperada. Não podemos simplesmente ignorar esse cenário, pois isso implicaria reduzir o Direito a uma mera ferramenta e renunciar à nossa

liberdade, em prol de uma cristalização do Património Cultural com vista à continuidade da vida na Terra sem uma compreensão profunda das implicações que possa ter.

Pelo que abrir novos caminhos para o futuro na proteção do Património Cultural não será tarefa técnico-científica ou política, será sobretudo tarefa para o jurista!

Referências Bibliográficas

Canotilho, J.J. & Moreira, V. (1993). *Constituição da República Portuguesa Anotada*. Coimbra.

Colaço A. (1989). A Tutela dos Interesses Difusos em Direito Administrativo. Almedina.

Correia. J. M. S. (1996) Direito do Património Cultural. Procedimento de Classificação de Bens Culturais. Instituto Nacional de Administração.

Gomes, C. A. (2008). Textos Dispersos de Direito do Património Cultural e de Direito do Urbanismo. AAFDL.

Jonas, H. (1998). *Pour une ethique du futur*. Ed. Rivages.

Lei nº 107/2001, Assembleia da República. (2001). Lei de Bases do Património Cultural. Diário da República, n.º 209/2001, Série I-A, 2001-09-08. https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=844&tabela=leis

Lopes do Rego, C. (1990). A Acção Popular. *Revista do Ministério Público*, BMJ.

Moreira, M. J. (2023). O Caminho de Santiago em Portugal: contributo para uma tutela jurídico-cultural. (Tese de doutoramento, Universidade do Minho).

Nabais, J. C. (2004). Introdução ao Direito do Património Cultural. Almedina.

VIII. Nação e Património Cultural- dois conceitos, uma Defesa

Sérgio Veludo Coelho[41]

Resumo

Este ensaio, uma atualização de um trabalho apresentado em 2012, explora a conexão entre Património Cultural e Defesa Nacional, destacando sua importância face a conflitos como a guerra entre Rússia e Ucrânia. O Património Cultural é central para a identidade de um povo e sua proteção deve integrar a estratégia de segurança nacional, envolvendo não apenas o Estado, mas todos os cidadãos. A destruição de património, especialmente em tempos de conflito, representa um ataque à memória coletiva e coesão social. O ensaio sublinha a necessidade de uma abordagem multidisciplinar, envolvendo setores culturais, educacionais e de defesa, e enfatiza a importância de educar a população, especialmente os jovens, sobre a responsabilidade coletiva na defesa do património. Além disso, aborda a evolução histórica da proteção patrimonial em Portugal e os desafios contemporâneos, defendendo a colaboração entre civis e militares na preservação do Património Cultural em tempos de crise.

Palavras Chave: Património Cultural; Defesa Nacional; Identidade Coletiva; Proteção Patrimonial; Conflitos Armados

Abstract

This essay, an update of a work presented in 2012, explores the connection between Cultural Heritage and National Defence, highlighting its importance in the context of conflicts such as the war between Russia and Ukraine. Cultural Heritage is central to the identity of a people, and its protection should be integrated into the national security strategy, involving not only the state but all citizens. The destruction of heritage, especially in times of conflict, represents an attack on collective memory and social cohesion. The essay underscores the need for a multidisciplinary approach, involving cultural, educational, and defence sectors, and emphasizes the importance of educating the population, especially the youth, about the collective responsibility in heritage defence. Additionally, it addresses the historical evolution of heritage protection in Portugal and contemporary challenges, advocating for collaboration between civilians and the military in preserving Cultural Heritage during times of crisis.

Key-words: Cultural Heritage; National Defence; Collective Identity; Heritage Protection; Armed Conflicts

---

[41] Prof. Adjunto da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, docente do Curso de Gestão do Património Cultural e no Mestrado em Património, Artes e Turismo Cultural; Lic. em Ciências Históricas na Universidade Portucalense; Mestre em História Moderna na FLUP; pós-grad. em História Militar pela Universidade Lusíada de Lisboa; Doutorado em História na Universidade Portucalense com a tese Arsenais Reais de Lisboa e Porto 1800-1814, prémio Defesa Nacional 2010; Investigador do InED e do CITAR/UCP; Auditor de Defesa Nacional; Membro da Comissão Portuguesa de História Militar. Autor de publicações nas áreas da História Militar e Património Cultural. sergiocoelho@ese.ipp.pt. Orcid - https://orcid.org/0000-0002-8145-8827. Ciência ID - 4117-F815-B371

Introdução

Este texto, composto por uma série de reflexões, resulta da atualização do meu Trabalho de Investigação Final (TIF) apresentado em maio de 2012 no Curso de Auditores de Defesa Nacional, que marcou a conclusão deste curso e a minha qualificação como Auditor de Defesa Nacional. Com o convite para contribuir para uma publicação científica da Unidade Técnico-Científica de Estudos Culturais e Sociais da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, decidi submeter o TIF, entretanto atualizado em vários níveis, sobretudo pela relevância do tema no contexto atual.

Entre as atualizações mais significativas está o triste e recente cenário de conflito convencional em larga escala que se desenrola na Europa, mais especificamente a guerra entre a Federação Russa e a Ucrânia. Este conflito não só resgatou a pertinência dos argumentos que apresentei em 2012, como também reforçou a necessidade de um olhar mais atento sobre a conexão entre Património Cultural e Defesa Nacional. No contexto deste ensaio, e partindo da análise desta guerra, torna-se evidente a vulnerabilidade do património ucraniano, que, nas suas diversas formas, se tem transformado em alvo deliberado de ataques militares por parte da Rússia, seja através de bombardeamentos aéreos, terrestres, ou, em menor grau, navais.

Quando em 2012 defendi que o Património Cultural deveria ser considerado como uma componente vital da Defesa Nacional, muitos dos argumentos apresentados pareciam então teóricos e, talvez, distantes de uma realidade europeia de paz relativa. No entanto, a evolução dos conflitos globais e a atual agressão russa contra a Ucrânia justificaram as bases do trabalho que apresentei há mais de uma década. A destruição sistemática e premeditada de Património Cultural Ucraniano não se limita a ser um mero dano colateral das operações militares; antes, representa uma estratégia de aniquilação de identidade, onde a cultura e a história de um povo são atacadas para minar o seu espírito, coesão e resistência.

Este fenómeno não é novo. A destruição cultural tem sido uma arma utilizada em diferentes conflitos ao longo da história com o objetivo de fragilizar o inimigo, apagando a sua memória coletiva. Basta recordar a guerra dos Balcãs na década de 1990, onde monumentos e centros históricos foram deliberadamente destruídos para enfraquecer a identidade cultural das nações afetadas, ou o Médio Oriente, com as ações do Estado Islâmico que visavam não apenas o controlo territorial, mas também o apagamento das heranças culturais milenares da região.

Hoje, a guerra na Ucrânia levanta questões semelhantes, mas com uma intensidade acrescida dada a dimensão e a proximidade geopolítica deste conflito para o resto da Europa. O que estamos a assistir é mais uma vez a utilização do Património Cultural como um alvo estratégico em tempos de guerra, seja para fragilizar a população, eliminar traços históricos e culturais de uma nação ou, eventualmente, reescrever a narrativa histórica a favor do agressor. Como tal, torna-se crucial reavaliar e fortalecer os mecanismos de proteção deste património, tanto em tempos de paz como em tempos de crise.

A intersecção entre Património Cultural e Defesa Nacional é, portanto, mais pertinente do que nunca. A proteção e salvaguarda dos bens culturais devem ser uma prioridade estratégica, não apenas das instituições governamentais, como os ministérios da Defesa e da Cultura, mas também de toda a sociedade civil. A conscientização e envolvimento dos cidadãos na defesa do seu património é uma ferramenta poderosa que deve ser mobilizada, sobretudo através da educação, que desempenha um papel fundamental na formação de uma cidadania consciente e comprometida com a proteção do legado cultural.

Adicionalmente, é essencial que as forças armadas e de segurança de cada país sejam capacitadas para agir de forma eficiente na proteção do Património Cultural em cenários de conflito. A NATO, por exemplo, já desenvolveu manuais operacionais que integram a proteção do Património Cultural nas suas operações

militares, um passo importante que deve ser seguido e adaptado por outras organizações internacionais e forças armadas. A articulação entre setores culturais, educativos, diplomáticos e de defesa deve ser coordenada e estratégica, de forma a garantir que, em cenários de crise, os bens culturais possam ser preservados e defendidos com a mesma eficácia que outros ativos nacionais.

No caso específico de Portugal, a sua história rica e diversificada coloca o país numa posição privilegiada para compreender a importância da proteção do património como parte integrante da sua defesa nacional. Ao longo dos séculos, Portugal enfrentou diferentes ameaças e desafios, e a sua identidade e coesão social foram muitas vezes reforçadas através da preservação e valorização do seu património. Assim, é crucial que o país continue a investir em políticas públicas que promovam a educação patrimonial, bem como na criação de planos de contingência que possam proteger os seus bens culturais, mesmo em situações adversas, como conflitos armados ou desastres naturais.

A ligação entre Património Cultural e Defesa Nacional não é apenas teórica ou conceitual, mas uma necessidade prática que se torna cada vez mais evidente à luz dos conflitos atuais e das novas ameaças globais, como o terrorismo ou as catástrofes ambientais. A preservação do Património Cultural é, em última análise, a preservação da memória, da identidade e da coesão de uma nação, e, por isso, deve ser tratada como um componente vital da segurança e soberania dos Estados.

1. Proposta metodológica

A análise metodológica do ensaio pode ser dividida em várias categorias, abordando a forma como o texto foi construído, as metodologias de pesquisa utilizadas, e a estrutura lógica da argumentação apresentada.

O texto faz um uso extensivo de fontes bibliográficas e documentos normativos, o que pretende uma pesquisa fundamentada. As referências a autores como Kila, Herndon, Machado, Stone, entre outros, são integradas para justificar e contextualizar os argumentos apresentados. A citação de manuais da NATO e da UNESCO também reforça a validade das informações e dá credibilidade às propostas discutidas.

A estrutura do texto segue uma linha e estrutura argumentativa que se pretende clara, começando com uma introdução que estabelece o contexto histórico e atual do tema, passando por uma discussão detalhada dos conceitos de Património Cultural e Defesa Nacional, e culminando em uma análise das interseções entre estes dois campos. A argumentação pretende que se permita que o leitor compreenda a evolução das reflexões e desafios da temática. É utilizada uma análise comparativa ao discutir diferentes cenários históricos e contemporâneos, como a Guerra dos Balcãs, a ameaça do Estado Islâmico, e a guerra atual entre a Rússia e a Ucrânia. Esta comparação é utilizada para ilustrar como o Património Cultural tem sido alvo em diferentes contextos, reforçando a necessidade de protegê-lo como parte da segurança nacional.

O ensaio adota uma abordagem multidisciplinar, reconhecendo a necessidade de integrar diferentes setores, como cultura, educação, defesa e segurança, para proteger o Património Cultural. Esta abordagem é um ponto forte, pois pretende demonstrar uma compreensão profunda da complexidade do tema e a necessidade de colaboração entre diversas áreas de conhecimento. Também se incorpora uma análise normativa ao discutir a legislação portuguesa e internacional relacionada com a proteção do Património Cultural. A referência à Lei 107/2001 e outras normativas sustenta uma atenção às bases legais que suportam a proteção do património, utilizando essa base para argumentar a favor de uma Defesa e Segurança do Património Cultural integrada e legislativamente amparada no plano nacional.

Não será apenas descrito a problemática, mas também se propõem sugestões e soluções, como a necessidade de formação e educação das forças armadas, e a integração de políticas de defesa do Património Cultural

nas estratégias de segurança nacional. Esta reflexão crítica, aliada à proposição de ações concretas, demonstra um compromisso com a aplicação prática das ideias discutidas. A inclusão de exemplos históricos, como a utilização politica do Património durante a II Guerra Mundial, e exemplos contemporâneos, como a guerra na Ucrânia, é eficaz para ilustrar as reflexões do texto. Estes exemplos ajudam a tornar o argumento mais palpável e mostram a relevância contínua do tema ao longo do tempo.

O texto também aborda questões éticas, especialmente em relação à colaboração entre especialistas em Património Cultural e Forças Armadas. A discussão sobre os riscos de instrumentalização do património para fins militares e a necessidade de diretrizes claras é um exemplo de como existe um debate consciente das complexidades e dilemas éticos envolvidos. A conclusão sintetizará os principais pontos discutidos no texto reafirmando a importância da proteção do Património Cultural como parte integrante da segurança nacional. Pretende-se uma ligação eficaz entre as diferentes partes do texto, culminando em uma reflexão que retoma e reforça os argumentos iniciais. Metodologicamente, as linhas de reflexão pretendem-se robustas, combinando uma abordagem teórica sólida com uma análise prática e crítica. A utilização de uma variedade de fontes, a inclusão de análises comparativas e normativas, e a proposta de soluções práticas buscam uma metodologia abrangente e estruturada. A abordagem multidisciplinar e a atenção às questões éticas e legais também pretendem sustentar a argumentação, tornando-o uma reflexão e ponto de partida para futuras investigações mais ambiciosas sobre a interseção entre Património Cultural e Defesa Nacional.

2. Defesa e Segurança do Património Cultural

A nível global vários conflitos de alta ou média densidade têm levado a vários tipos de agressões ao Património Cultural com objetivos estratégicos como o de anular a identidade e herança cultural dos atingidos, chegando ao etnocídio, como foram a Guerra dos Balcãs, na década de 1990, ou o Médio Oriente, com a ameaça do terrorismo em larga escala da Al-Qhaeda, do Estado Islâmico ou a agora iminente guerra aberta entre Israel e o Irão, extrapolação quase inevitável do que já passa em Gaza e no Sul do Líbano (Kila e Herndon, 2014). Mas porquê esta importância do Património Cultural face ao crescente cenário de conflitos em várias escalas e com meios de destruição cada vez mais eficazes? Mas haverá forma de proteger o Património, nas suas diversidades? Existem mecanismos para tal? As legislações dos Estados, das organizações internacionais como a ONU ou a UNESCO (Kila, 2019)? Doutrinas de intervenção ativa como agora sucede com a NATO, que introduziu manuais operacionais para a proteção do Património Cultural em cenários de conflito? Ou estudos que já avançam para reflexões concretas nestes cenários? (Machado, 2018).

Para quem se depara com este contexto complexo neste ensaio, convirá sintetizar que o Património Cultural é, na sua essência, um conceito que nas leis e convenções, se conforma como um conjunto de bens de natureza vária e uma das suas principais atribuições é a capacidade de ser fruído pelos cidadãos, seja num sentido universal, seja integrado num determinado contexto identitário. O Património Cultural configura-se como um elemento central da identidade de um povo, atuando como um fator de coesão. Nesta reflexão, propomos uma visão da Defesa Nacional que transcende a esfera tangível, fundamentada numa obrigação coletiva gerada pela consciência nacional democrática. Essa defesa não é apenas responsabilidade do Estado e das suas instituições, como o Ministério da Defesa, Educação, e Economia, ou entidades como os museus, mas também um dever consciente de todos os cidadãos.

Na sua expressão mais simples, se é que tal é possível dada a complexidade e vastidão do próprio conceito, o Património Cultural, em termos da sua dinâmica, caracteriza-se por uma série de atividades multidisciplinares através das quais o passado se torna legível, interpretável e percetível no presente. A vasta conceptualização e *praxis* sobre o Património Cultural levam a várias questões que continuam a ser

pertinentes até hoje – o que deve ser conservado e o que não? Que memórias materiais e imateriais são de relevância para o substrato identitário de um Povo, Nação ou Estado? Que critérios, que éticas, que deontologias, que leis determinam o destino da produção humana que se chama de cultura?

O Património Cultural é uma das pedras angulares da identidade de um país, refletindo a sua história, valores, tradições e a forma como uma nação se vê a si mesma e é vista pelos outros. Este Património não se limita aos monumentos, obras de arte, tradições e línguas, mas também abrange a memória coletiva, as práticas culturais e os símbolos que conferem sentido e coesão a uma comunidade. Serve como um elo entre o passado, o presente e o futuro de uma nação. Ele molda a identidade coletiva, oferecendo um sentimento de pertença e continuidade. Em tempos de globalização, em que as fronteiras culturais tendem a esbater-se, preservar e valorizar o Património Cultural torna-se essencial para manter a singularidade e a diversidade cultural de um país. Ao salvaguardar os seus elementos culturais, um país garante que as gerações futuras terão acesso ao legado de seus antepassados, permitindo a perpetuação da sua identidade nacional.

A preservação do Património Cultural não deve ser vista isoladamente das questões de defesa e segurança nacional. Num cenário de conflito ou crise, este pode ser um dos alvos mais vulneráveis e valiosos. A destruição ou saque de Património Cultural, como ocorreu em diversos conflitos ao longo da história, não é apenas uma perda material, mas também um ataque direto à identidade e à memória coletiva de uma nação.

Portanto, a defesa do Património Cultural deve ser integrada na estratégia de segurança nacional. A proteção de sítios históricos, museus e outros bens culturais em tempos de paz e de guerra deve ser uma prioridade. Além disso, as Forças Armadas e outras entidades responsáveis pela segurança nacional devem estar preparadas para proteger esses recursos em cenários de conflito (Rush, 2012).

A ligação entre Património Cultural e segurança nacional exige uma abordagem multidisciplinar. Por um lado, é necessário investir em políticas públicas que promovam a educação e a sensibilização da sociedade sobre a importância do Património Cultural. Por outro lado, essas políticas devem ser apoiadas por mecanismos de proteção eficazes que garantam a integridade dos bens culturais, mesmo em situações adversas.

Além disso, a colaboração entre diferentes setores, como o cultural, o educacional, a segurança e defesa ou o diplomático, são fundamentais para a criação de uma estratégia coesa, articulada e eficaz. A preservação do Património Cultural pode também ser uma ferramenta de diplomacia cultural, promovendo a paz e o entendimento entre nações, ao mesmo tempo que fortalece a posição de um país no cenário internacional.

De forma sucinta, dadas as limitações de espaço, o Património Cultural, enquanto elemento identitário, é intrinsecamente ligado à continuidade de um país como Estado e Nação. A sua preservação é uma responsabilidade coletiva que deve ser apoiada por políticas de defesa e segurança nacional. Proteger o Património Cultural não é apenas proteger o passado, mas garantir que as futuras gerações possam continuar a construir a sua identidade coletiva de forma consciente e informada, assegurando, assim, a perenidade da Nação (Stone, 2015).

3. Breve enquadramento cronológico

A evolução do conceito de Património Cultural em Portugal reflete uma crescente valorização e proteção dos elementos que compõem a identidade nacional, de forma material e imaterial. Inicialmente focado no Património construído, este conceito ampliou-se para incluir bens imateriais, naturais e culturais. A prática de proteção patrimonial em Portugal, alinhada com normas internacionais, é moldada por textos jurídicos, como Cartas e Convenções, que se traduzem em legislações internas. Estes documentos definem ações de

defesa e refletem a cultura do país, não apenas enquadrando questões patrimoniais, mas também a própria cultura. (Barranha, 2016).

Hoje em dia e de acordo com a Constituição da República, cabe designadamente ao Estado garantir a defesa e preservação dos valores culturais de interesse histórico ou artístico e a sua promoção, em colaboração com as autarquias locais e outras instituições que se conformem como agentes da cultura. Só com a força da Lei e do Estado, é que muitos casos de atentados ao Património podem ser travados de forma efetiva e legítima, tendo primazia sobre frequentes conflitos de interesses, muitas vezes lesivos do próprio interesse nacional.

E o interesse nacional, pese a redundância sintática, passa pela Defesa Nacional. As reflexões apresentadas apontam para um conceito axial na intersecção entre o Património Cultural e a Defesa Nacional: o princípio da interação dinâmica. Este princípio reconhece que a proteção e preservação do Património Cultural não são apenas uma questão de caráter cultural ou histórico, mas também uma componente crucial da segurança e soberania de uma nação. Este entendimento parte da premissa de que o Património Cultural é um elemento constitutivo da identidade nacional, e, como tal, a sua integridade está diretamente ligada à continuidade e estabilidade do Estado e às formas e mecanismos da sua defesa, seja militar, pelas forças de segurança ou pela ação cidadã. A destruição ou apropriação indevida do Património Cultural pode representar uma ameaça à coesão social e à legitimidade do Estado, especialmente em contextos de conflito, onde a identidade nacional pode ser desafiada. Podemos apontar algumas interações entre Defesa Nacional e defesa do Património Cultural que podem ser entendidas à luz de vários princípios e conceitos. Entre eles, destacam-se alguns conceitos:

Segurança Cultural: Este conceito alarga a definição tradicional de segurança, que costuma focar-se em ameaças físicas ou militares, para incluir a proteção do Património Cultural como uma forma de assegurar a identidade e a coesão social. A segurança cultural pressupõe que um ataque ao Património Cultural é, na verdade, um ataque à própria essência de uma nação (Christensen, 2022).

Soberania Cultural: relacionado com a segurança cultural, o conceito de soberania cultural refere-se ao direito de um povo a proteger e gerir o seu Património Cultural. Este princípio está consagrado em várias convenções internacionais, como a Convenção de Haia de 1954 para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, e sugere que a proteção do Património Cultural é uma expressão da soberania do Estado. Contudo este conceito que aqui remete para um atributo de um Estado, pode ser ultrapassado pela universalidade partilhada da defesa do Património Cultural como defende Francioni (2013).

Memória Coletiva e Identidade Nacional: A proteção do Património Cultural está profundamente enraizada na noção de memória coletiva. O Património Cultural, tangível e intangível, serve como um repositório da história e das experiências de uma nação. A sua preservação é, portanto, essencial para a continuidade da identidade nacional, o que, por sua vez, reforça a necessidade de protegê-lo dentro de uma lógica de Defesa Nacional. Contudo este conceito é passível de debate no sentido se estes fatores são atributos da responsabilidade direta do Estado, da população, ou partilhada (Gkana, 2020).

4. Doutrina e Investigação na Segurança e Defesa do Património Cultural

As organizações internacionais como a NATO, as Nações Unidas ou estudos Académicos têm produzido Manuais ou publicações doutrinais direcionadas à Defesa e Segurança do Património em cenários de crises de vária ordem, conflitos armados ou cenários de catástrofe. A NATO, em colaboração com a organização *Blue Shield International*, da UNESCO, já desenvolveu e implementou uma série de Manuais para a defesa e

proteção do Património Cultural. Podemos aqui enunciar alguns exemplos, que já não possuem certificação reservada. Assim, temos a NATO *Allied Joint Publication (AJP)-3.15 Allied Joint Doctrine for the Protection of Cultural Property*[42] que fornece orientação sobre a proteção de propriedade cultural durante conflitos armados. Este manual descreve a importância de salvaguardar o Património Cultural e fornece orientação prática para planeamento tático, cadeias de comando e pessoal militar sobre como integrar a proteção do Património Culturalem operações militares. Além deste, a NATO desenvolveu outros documentos e diretrizes, incluindo o Manual *Protection of Cultural Property in NATO-led Operations*[43] e a diretriz *NATO Policy for the Protection of Cultural Property*[44].

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) também publicou vários manuais sobre a defesa e proteção do Património Cultural. Destacamos o *Protecting Cultural Property Military Manual UNESCO Blue Shield 246633e.*[45] Este manual fornece orientação sobre como proteger bens culturais durante conflitos armados, incluindo medidas preventivas, medidas de emergência e recuperação pós-conflito. Outro exemplo é o *Manual for activities directed at underwater cultural heritage: guidelines to the Annex of the UNESCO 2001 Convention.*[46] Este manual fornece orientação sobre a proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático, incluindo sítios arqueológicos e naufrágios, que se encontram com frequência em zonas de conflito naval, pirataria ou de instabilidade de soberanias como no Mar da China.

Os estudos de segurança para proteção do Património Cultural são um campo importante e de rápido crescimento que se concentra na proteção de sítios e artefactos vulneráveis a roubo, danos e destruição. Este campo interdisciplinar combina aspetos de arqueologia, história, direito, política e estudos de segurança para desenvolver estratégias e políticas para salvaguardar o Património Cultural. Existem já muitas publicações e recursos disponíveis sobre este tópico. Alguns exemplos de livros relevantes são *The safeguarding of cultural heritage: a beginning of an open-ending story* de Martina Pavlicová ou *The cross-sectoral linkage between cultural heritage and security: how cultural heritage has developed as a security issue?.* de Marie Elizabeth Berg Christensen.

5. Especificidades do caso Português

A interligação entre Defesa Nacional e defesa do Património Culturalpossui complexas implicações práticas. Em Portugal, por exemplo, a produção legislativa nesta área tem procurado criar estruturas legais que permitam a proteção eficaz do Património Cultural. A Lei de Bases do Património Cultural(Lei n.º 107/2001), é um exemplo claro de como a legislação portuguesa reconhece a importância de preservar o Património Culturalcomo parte integrante da identidade nacional.

Adicionalmente, a colaboração entre diferentes entidades, como o Ministério da Cultura e o Ministério da Defesa, reforça a necessidade de uma abordagem integrada que combine as necessidades de proteção cultural com as exigências de Defesa Nacional. As forças armadas, por exemplo, desempenham um papel crucial na proteção de bens culturais em cenários de conflito, seguindo protocolos que asseguram a minimização de danos ao Património.

---

[42] https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5aa10fe1e5274a7bd3417176/doctrine_nato_countering_ied_ajp_3_15.pdf
[43] https://theblueshield.org/wp-content/uploads/2021/12/NATO-SPS-CPP-Outcome-Report.pdf
[44] https://www.cimic-coe.org/resources/iCKLC_2023/Presentations/03-stone-cimic-coe-key-leader-sept-2023.pdf
[45] https://openarchive.icomos.org/id/eprint/1739/
[46] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000220708

A defesa do Património Cultural e a Defesa Nacional estão intrinsecamente ligadas através de conceitos como segurança cultural, soberania cultural, e memória coletiva. Estes princípios estabelecem a base para uma abordagem integrada que reconhece o Património Cultural como uma componente essencial da identidade e continuidade de uma nação. A produção legislativa em Portugal reflete essa interseção, promovendo mecanismos legais e institucionais que protegem o Património Cultural em tempos de paz e conflito, assegurando assim a preservação da identidade nacional.

A produção legislativa nas matérias do Património Cultural em Portugal baseia-se, em termos metodológicos, na investigação e desenvolvimento de conteúdos e materiais de cariz estruturante, estabelecendo relações intrínsecas com a defesa e proteção do Património como fundamento constituinte da nossa cultura e identidade nacional. (Martins, 2020)

A preocupação com o que hoje entendemos como Património Cultural, material e imaterial, tem já raízes profundas na nossa História.

Na Idade Média em Portugal, a defesa do que agora consideramos Património Cultural começou a manifestar-se através de uma abordagem utilitarista focada na edificação, utilização e manutenção do património civil, religioso e militar, especialmente após a Reconquista e a definição das fronteiras terrestres no século XIII. As construções religiosas de origens ibero-célticas, romanas e islâmicas foram adaptadas para o culto cristão, e os materiais dispersos foram reutilizados na construção de novas igrejas e outros edifícios. A legislação régia sublinhava a importância da proteção e reconstrução das fortificações militares, com as ordens militares desempenhando um papel crucial na preservação do património, conforme as doutrinas da época. Além disso, havia uma tendência para conservar a estrutura original dos edifícios, mantendo as suas funções originais. Para uma compreensão aprofundada deste período, destacam-se as obras do Tenente Coronel António Lopes Pires Nunes[47] e do Professor Doutor António Gouveia Monteiro[48], bem como os estudos do falecido Professor Doutor Humberto Baquero Moreno sobre o municipalismo medieval português.[49]

Com o final da Idade Média, o pensamento Renascentista, apoiado pelas classes burguesas emergentes, começou a influenciar as intervenções no património construído, com mecenas privados competindo com a aristocracia e a Igreja. Através do comércio ultramarino e do apoio à Coroa, a burguesia foi progressivamente nobilitada, contribuindo, por exemplo, para uma onda construtiva de fortalezas tanto no Reino como nas possessões ultramarinas.

Na Idade Moderna, destaca-se o decreto de 20 de agosto de 1721, de D. João V, que marcou a importância do Património na cultura e identidade nacional. Durante o século XVIII, a cultura em Portugal enfrentou o conflito entre as ideias Iluministas e a censura pombalina. A Revolução Francesa e os movimentos liberais europeus tiveram um impacto significativo, influenciando a aristocracia e a entrada da Maçonaria em Portugal.

Neste contexto, a preservação do Património, de forma incipiente e não sistematizada nos moldes atuais, focava-se principalmente em edificações civis, religiosas e militares de grande monumentalidade, como em

---

[47] *O Castelo Estratégico Português e a Estratégia do Castelo em Portugal* (Medalha de Prata da Associação Espanhola dos Amigos dos Castelos), *Dicionário de Termos de Arquitectura Militar* (Prémio "Ministro da Defesa" – 1990), *D. João e D. Nuno, Chefes Militares em Fernão Lopes* (Prémio VI Centenário da Batalha de Aljubarrota)

[48] *Os Castelos Portugueses dos Finais da Idade Média Presença, perfil, conservação, vigilância e comando*, *Guerra em Portugal Nos Finais da Idade Média.*

[49] *Os municípios portugueses nos séculos XIIIa XVI. Estudos de História*, *O poder e as autarquias locais no trânsito da Idade Média para a Idade Moderna.*

períodos anteriores. Estas ações, muitas vezes lideradas por engenheiros militares, como Manuel da Maia, refletia o crescente interesse em proteger o valor histórico, artístico, científico e cultural dos monumentos, dentro de um pensamento simbólico de valores nacionais. No entanto, até então, não existia uma legislação específica para a salvaguarda do Património Cultural, que só mais tarde se consolidaria com a criação de estruturas museológicas nacionais.

A Revolução Francesa, ocorrida entre 1789 e 1799, foi crucial tanto para a história política e social da França quanto para o desenvolvimento dos museus e do conceito moderno de Património Cultural. A revolução transformou os bens culturais, antes símbolos de poder monárquico e eclesiástico, em património comum da nação. Um exemplo marcante é a criação do Museu do Louvre em 1793, que se tornou um espaço público onde todos os cidadãos podiam apreciar os tesouros artísticos da nação, refletindo os ideais de igualdade e fraternidade.

A Revolução também institucionalizou a ideia de que o Património Cultural pertence à nação e deve ser preservado para as futuras gerações, com leis como a de 1790, que nacionalizou os bens do clero, e os decretos de 1793, que protegeram monumentos e obras de arte como parte do património nacional. Estas ideias influenciaram políticas culturais em toda a Europa, estabelecendo o modelo de museu público e a responsabilidade estatal pela preservação do Património Cultural.

Em Portugal, após a implantação do Liberalismo entre 1817 e 1834, houve uma evolução legislativa focada na proteção do património construído. Surgiram incentivos ao mecenato privado e intervenções estatais em casos de extrema necessidade, sempre em consonância com as agendas políticas da época. No século XIX, o Romantismo intensificou a ligação entre Património Cultural e identidade nacional, refletindo a valorização do passado e a construção dos Estados-Nação.

O Romantismo, movimento cultural e artístico do século XIX, valorizou intensamente o passado, as tradições e as emoções, buscando inspiração nas raízes históricas e nos monumentos antigos. Essa redescoberta do passado fez com que o Património Cultural passasse a ser visto como um reflexo da alma nacional e um símbolo da identidade única de cada povo.

Durante o "século das nacionalidades", o Património Cultural foi politicamente utilizado para construir e reforçar a identidade dos Estados-Nação em formação. Monumentos, obras de arte e tradições foram selecionados e promovidos como símbolos nacionais, enquanto outros elementos culturais foram ignorados. Esse processo ajudou a legitimar os novos Estados e a promover a coesão social. Exemplos desse fenómeno incluem a Alemanha, onde o Romantismo valorizou mitos germânicos e arquitetura gótica, contribuindo para a unificação do Império Alemão em 1871, e a Itália, onde o interesse renovado por Roma Antiga e Renascimento foi fundamental para a unificação italiana.

Durante o século XIX, o Património Cultural tornou-se um pilar central da identidade nacional, com os bens selecionados como símbolos nacionais a serem protegidos e preservados com nova intensidade. A criação de museus nacionais, como o Louvre, e a implementação das primeiras leis de preservação refletem essa valorização. O conceito de Património Cultural foi ampliado para incluir tanto bens materiais quanto imateriais, como tradições e práticas culturais, reforçando a ideia de uma identidade nacional multifacetada.

Em Portugal, o movimento Romântico despertou um renovado interesse pelo passado e pelas tradições, levando às primeiras iniciativas formais de proteção do Património Cultural. Historiadores, escritores e pensadores como Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós foram fundamentais na defesa e promoção do Património nacional, apesar de seu impacto ainda ser limitado a uma parte da população. Essas ações foram cruciais para o reconhecimento da importância da preservação da herança cultural, que continua até hoje.

O Romantismo, influenciado pelo gosto anglo-saxónico por ruínas e paisagens bucólicas, valorizou o Património natural e sua preservação in situ, mantendo a ligação entre objetos e seu contexto, com uma dimensão plástica, poética e frequentemente nacionalista. Sob D. Maria II e D. Fernando II, houve uma maior coerência nas legislações sobre conservação e restauro de monumentos históricos, embora os conteúdos normativos ainda fossem limitados.

Durante a segunda metade do século XIX, especialmente no período da Regeneração, D. Fernando II impulsionou o restauro de monumentos importantes como as sés de Lisboa e Coimbra, o Mosteiro de Alcobaça, e a Torre de Belém. Em 1880, iniciou-se a inventariação dos monumentos portugueses, culminando na criação de critérios para a sua classificação como monumentos nacionais. Em 1882, foi criada a Comissão dos Monumentos Nacionais, liderada por Possidónio da Silva, que evoluiu para o Conselho Superior dos Monumentos Nacionais em 1897.

Esses esforços resultaram na regulamentação dos bens culturais em 1901, com as primeiras listas de monumentos nacionais publicadas em 1907. A inventariação inicial pela *Real Associação de Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses* foi fundamental para a elaboração dessas listas, que foram oficializadas pelos Governos da I República em 1910.

A Primeira República Portuguesa (1910-1926) trouxe transformações significativas na abordagem ao Património Cultural, promovendo uma visão de património como bem coletivo e essencial para a construção da identidade nacional republicana, inspirada nos ideais da Revolução Francesa. A laicização e secularização dos bens culturais das instituições eclesiásticas resultaram na nacionalização de muitos bens, transferindo ao Estado a responsabilidade pela sua preservação

A Lei de Separação do Estado das Igrejas de 1911 exemplificou essa nova abordagem, desvinculando o património do passado monárquico e clerical. Além disso, a Primeira República valorizou o Património imaterial, documentando e preservando tradições populares, folclore e outras expressões culturais, incorporando-os na identidade nacional.

Apesar das dificuldades internas e da participação na I Guerra Mundial, a Primeira República lançou as bases para a proteção do património, que culminaram na criação da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) em 1929, já sob a Ditadura Militar. A DGEMN centralizou e coordenou a conservação dos monumentos nacionais, marcando a paisagem arquitetónica portuguesa ao longo do século XX e desempenhando um papel crucial na preservação do património até depois do 25 de Abril de 1974.

A extinção da DGEMN em 2007 marcou o fim de uma era na gestão do património nacional, com suas funções redistribuídas entre entidades como o Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) e a Direção-Geral do Património Cultural(DGPC). O legado da DGEMN permanece visível no Património Cultural e arquitetónico português.

Durante o governo de Salazar, foram importantes os Decretos-Lei nº 20985 de 1932, focado no património artístico e arqueológico, e a Lei nº 2032 de 1949, que atribuía competências aos concelhos em questões de Património Cultural.

Após o 25 de abril de 1974, a produção legislativa sobre Património Cultural e natural expandiu-se, abordando temas de forma mais transversal. Destacam-se o Decreto-Lei nº 613/76 sobre reservas naturais e paisagens protegidas, e outros como o Decreto-Lei nº 451/82 e o Decreto-Lei nº 321/83, que regulam as reservas agrícolas e ecológicas nacionais. A legislação continuou a evoluir nas décadas seguintes, incluindo leis como a 15/86 e a 197/2001, continuamente complementadas por novos decretos e portarias.

6. Problemáticas e desafios contemporâneos do Património Cultural.

No decorrer do século XX, e principalmente na sequência de conflitos cada vez mais à escala global e com o surgimento de blocos de cariz marcadamente geoestratégico, verificou-se o estabelecimento e organização de várias convenções, leis e acordos nacionais e internacionais para a defesa, proteção e preservação do Património Cultural, tanto na sua vertente tangível como intangível. Os desafios que se levantavam levaram a que se devesse definir o Património da forma mais objetiva possível, de maneira a que nenhum objeto patrimonial suscetível de ser preservado pudesse ser ignorado ou perdido, mercê da incúria, desconhecimento ou da intenção clara de o destruir. (Rush, 2016)

A defesa, proteção e salvaguarda do Património Culturaltorna-se num exercício constante da interpretação de muitas possibilidades e reflexões em torno do bem patrimonial, com o levantamento das inevitáveis dúvidas sobre os valores e critérios de apreciação das manifestações culturais, ou do que se pode considerar relevante, ou se devem defender e preservar-se os caracteres históricos, artísticos ou culturais, em prejuízo de outros, tais como os definidos como Património vernacular e mesmo agora o natural. Defender e conservar uns bens de acordo com os valores que lhes são atribuídos, levou a uma reflexão sobre o que deveria ser conservado e porquê, ou seja, um amplo problema de seleção. Assim tornou-se de extrema importância a clareza e objetividade das definições e conceções do que são, na realidade, os bens culturais e o que é Património. Consequentemente, o estabelecimento de leis, convenções e outros tipos de legislação tornou-se imperioso, pois estas viriam a ser e a fazer depender a salvaguarda dos bens culturais que de facto integram um interesse significativo para a humanidade, assim como a regulamentação e imposição de condições da atuação e intervenção levadas a cabo sobre esses bens e no Património em geral.(Kila, 2012)
A consciência dos múltiplos problemas e desafios inerentes à defesa e salvaguarda do Património adquiriu, nas últimas décadas, uma cada vez maior importância. A visão inicial, e limitada, focada quase exclusivamente na preservação dos monumentos com maior relevância histórica, desenvolveu e alargou-se gradualmente até às envolventes dos mesmos, como a criação dos centros históricos, e contextos mais complexos. Estes que tratam problemáticas relativas ambientais e da segurança e defesa, mercê de novas ameaças como o terrorismo e o crime organizado, com objetivos muito direcionados, muitos deles diretamente relacionados com os bens culturais, simbolicamente e fisicamente ligados às identidades que se pretendem atingir – veja-se o 11 de Setembro de 2001, nos Estados Unidos, a ameaça do Estado Islâmico, a invasão da Ucrânia pela Federação Russa e todos os potenciais focos de conflito de alta ou baixa densidade que se estendem do Atlântico ao Pacífico (Clack e Dunkley, 2022).

Estas problemáticas têm vindo a levantar uma multiplicidade de diferentes abordagens e do estabelecimento de critérios sobre a defesa e segurança dos bens patrimoniais, assumindo desde há muito a extrema importância das conceptualizações emanadas pelas diversas Cartas, Convenções e Recomendações, fruto do trabalho de vários organismos internacionais de representação europeia ou mundial, assim como a legislação comunitária europeia, estabelecendo um vasto quadro legal a nível internacional e europeu, nos contextos conectados com a defesa, proteção e salvaguarda do Património Cultural. Para Portugal estas molduras legais são completadas pelos textos constitucionais, pelas legislações específicas sobre o Património Cultural. É nesta articulação entre o texturado nacional e o de âmbito global que se define a ligação aos principais objetivos e conceitos estabelecidos pelas documentações internacionais de maior projeção emitidos pelos seguintes organismos, tanto de base nas Nações Unidas como na União Europeia, tais como a UNESCO, o Conselho da Europa ou o ICOMOS. O papel de instituições como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, criada logo após a II Guerra e na sequência desta, em 1945), o Conselho da Europa (organização intergovernamental refletindo já o projeto europeu, fundada em 1949) e a ICOMOS (organização não-governamental, Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios e fundada em 1965), de entre as mais relevantes das muitas a nível mundial. As normas

internacionais, ultrapassando a centena de documentos publicados desde meados do século XX, sobretudo no rescaldo dos grandes conflitos e das grandes viragens políticas e geoestratégicas, são o reflexo do ininterrupto crescimento conceptual do Património Cultural e da sua cada vez maior ligação ao território, aos cidadãos e às sociedades por elas formados, como substrato primacial das identidades nacionais e culturais.(Kila, 2012) As várias orientações e princípios de atuação são demonstrativos do desenvolvimento e da flexibilidade do amplo contexto dos bens patrimoniais ou passíveis da sua patrimonialização, sobressaindo nos últimos anos o reconhecimento dos Patrimónios imateriais, ou intangíveis, eles próprios elementos fundamentais da formação identitária dos Estados, das nações ou dos países, conforme as estruturas sociopolíticas assim se conformaram. A intervenção legal, com enfoque nos quadros territoriais dos bens a defender, proteger e a valorizar, a dinâmica desses elementos ou conjuntos, integrados em vários níveis no espaço físico, ligados por elos sociais, económicos ou culturais, cada vez mais tendem para a obrigatoriedade da democratização da fruição dos bens culturais e patrimoniais, a necessidade da devolução do Património Cultural aos cidadãos e de criar com eles uma nova interação, através da sua participação efetiva, seja espontânea ou organizada (veja-se a importância do associativismo e das Organizações Não Governamentais, ONG, nestas matérias nas diversas tarefas relacionadas com a defesa, salvaguarda e valorização do Património.

7. Defesa, Preservação e Salvaguarda

Nas matérias da salvaguarda e valorização do Património Cultural, as últimas décadas do século XX foram marcadas por um conjunto relevante de preocupações patrimoniais vertidas em documentos orientadores e quadros de expressão normativa que cruzam as escalas internacional e nacional (Tomás, 2008). No caso português a Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, veio substituir a Lei n.º 13/85, de 6 de Julho, a qual, teve uma contribuição limitada para a defesa, preservação e salvaguarda do Património edificado, agravando-se, à época, com a inexistência de um inventário sistemático do Património Cultural, em todas as suas vertentes, à exceção dos levantamentos feitos pela extinta Direção Geral dos *Monumentos Nacionais*. A estes fundos de sistematização e conhecimento do Património Cultural, juntam-se os trabalhos realizados pelo IGESPAR, pelas antigas Direções Regionais de Cultura e suas respetivas dependências, e atualmente o Património CulturalIP que é responsável pelo Património Culturalimóvel e imaterial, a que junta outro novo organismo, os Museus e Monumentos de Portugal EPE que cuidam do Património Culturalmóvel e de alguns monumentos e palácios nacionais. Presentemente outras competências foram entregues às Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional, acompanhando ações sobre património arqueológico, emitindo pareceres e fiscalizando intervenções em zonas de proteção de imóveis classificados ou em vias de classificação. As missões destas instituições são refletidas nos monumentos e similares que lhe cabem proteger, seja na sua posse direta, entenda-se Estado, ou na posse de particulares, sob a força da legislação, como já referimos. Mas acima e mais do que a Lei 107/2001, estará, em nossa perspetiva, o texto da Constituição da República Portuguesa, que nos seus articulados, promove inequivocamente a defesa e salvaguarda do Património, e mais importante, o próprio direito à Cultura.

Os graus de intervenção e proteção são delineados de acordo com o interesse nacional, público ou municipal dos bens a serem sujeitos aos processos de classificação.

A ligação entre o Património Cultural e a defesa e segurança nacionais é um conceito profundamente enraizado na história e na identidade de qualquer nação, incluindo Portugal, ainda que muitas vezes manifestada de maneiras subtis e menos evidentes. Esta relação não se limita apenas à proteção física de monumentos, edifícios históricos ou tradições culturais, mas também se estende à preservação simbólica e psicológica da identidade nacional.

Ao longo da história, o Património Cultural tem servido como um baluarte invisível, reforçando a coesão social e o sentido de pertença dos cidadãos, mesmo em tempos de paz. Ele atua como uma âncora que liga o presente ao passado, assegurando a continuidade de valores e tradições que definem a nação. No entanto, essa função protetora do património muitas vezes não é imediatamente percetível, pois opera no domínio da memória coletiva e da identidade cultural, influenciando a forma como as comunidades percebem e respondem às ameaças, sejam elas externas ou internas.

Por exemplo, a conservação de sítios históricos e a promoção de festividades tradicionais desempenham um papel crucial na manutenção do espírito de resistência e na reafirmação dos valores nacionais em períodos de crise. Estes elementos do Património Cultural, embora aparentemente periféricos, são na verdade fundamentais para a resiliência de uma nação. Eles fornecem um sentido de continuidade e estabilidade, ajudando a mitigar os impactos psicológicos de situações adversas. Assim, mesmo quando não é visível em termos de estratégias militares ou de segurança explícita, a proteção e valorização do Património Cultural são essenciais para a defesa nacional. Elas garantem que, em tempos de desafios e crises, a nação permaneça unida e capaz de resistir a pressões externas, preservando aquilo que é essencial à sua identidade. O Património Cultural funciona como um reservatório de força e resiliência, cuja importância, embora muitas vezes discreta, é profundamente significativa para a segurança e continuidade de qualquer nação, incluindo Portugal. Esta relação não é de criação recente, mas sim um reflexo de uma longa tradição em que o património, tanto material como imaterial, desempenha um papel central na construção e manutenção da coesão social, na formação da identidade nacional e na mobilização em tempos de crise. Ao longo da história, o Património Cultural tem servido como um símbolo tangível e intangível da identidade de um povo. Monumentos, castelos, igrejas, obras de arte, tradições, línguas e costumes representam muito mais do que simples objetos ou práticas; são a materialização da memória coletiva, dos valores partilhados e das experiências históricas que definem uma nação.

Em Portugal, a história rica e multifacetada do país está inscrita nos seus monumentos, palácios, mosteiros e tradições culturais. Estes elementos do património material e imaterial são testemunhos vivos do percurso histórico português, desde a fundação da nacionalidade, passando pelos Descobrimentos, até aos dias de hoje. A preservação destes testemunhos é, por isso, essencial para a continuidade da identidade nacional.

Em tempos de conflito ou crise, o Património Cultural foi muitas vezes utilizado como um fator de mobilização nacional. No passado, mesmo antes do conceito moderno de Património Cultural estar formalmente definido, elementos culturais, históricos e religiosos desempenhavam um papel central na apelação à consciência cívica dos cidadãos. Por exemplo, durante as Guerras Peninsulares, muitos monumentos e símbolos nacionais foram evocados para fortalecer o espírito de resistência contra as invasões estrangeiras.

Esta ligação entre o património e a mobilização nacional pode ser observada em diversos momentos da história portuguesa. No período do Estado Novo, por exemplo, a política cultural do regime utilizou extensivamente o património material, como os monumentos e os eventos históricos, para promover uma ideologia nacionalista e fortalecer o sentimento de unidade e orgulho nacional. A glorificação dos Descobrimentos, a restauração de monumentos históricos e a promoção de tradições populares foram instrumentos usados para reforçar a identidade nacional.

A proteção do Património Cultural em tempos de crise é também uma questão de segurança nacional. O património, sendo um símbolo da identidade e da continuidade histórica de uma nação, torna-se um alvo em tempos de conflito. A destruição de Património Cultural pode ser usada como uma estratégia de guerra para enfraquecer o moral de um povo, apagar a sua memória coletiva e desestabilizar a sociedade.

No contexto da Defesa Nacional, a proteção do Património Cultural envolve a implementação de medidas preventivas e reativas. As forças militares, de segurança e as autoridades civis colaboram na salvaguarda de bens culturais em situações de emergência, seja em conflitos armados, seja em desastres naturais. A criação de protocolos de ação, a formação de profissionais e a cooperação com organismos internacionais, como a UNESCO, são parte integrante destas medidas.

Nos tempos modernos, a ligação entre Património Cultural e segurança continua a ser relevante. As ameaças ao Património Cultural não provêm apenas de conflitos armados, mas também de catástrofes naturais, urbanização descontrolada, vandalismo e, mais recentemente, das alterações climáticas. A proteção do Património Cultural torna-se, assim, uma questão complexa que exige uma abordagem multidisciplinar e coordenada, envolvendo diversos setores da sociedade.

A consciencialização do público sobre a importância do Património Cultural também é fundamental. A educação patrimonial, promovida por escolas, museus e organizações culturais, visa sensibilizar as novas gerações para o valor do património e para a necessidade da sua preservação, não apenas como um legado do passado, mas como um recurso essencial para o futuro.

A ligação entre o Património Cultural e a defesa e segurança nacionais é um conceito que transcende épocas e circunstâncias. Desde tempos remotos, o Património Cultural, material e imaterial, tem sido um alicerce na construção da identidade nacional, na mobilização em tempos de crise e na preservação da memória coletiva. Em Portugal, esta relação continua a ser vital, exigindo um compromisso contínuo para a proteção e valorização do Património Cultural, como parte integrante da segurança e do bem-estar da nação. O Património Cultural não é apenas uma herança do passado, mas um recurso estratégico para a construção de um futuro sustentável e coeso. Nem esta conceptualização é, obviamente, de exclusivo nacional – bastará recordar que durante a II Guerra Mundial, a União Soviética de Estaline, numa altura de profunda crise, com as tropas alemãs às portas de Moscovo e Estalinegrado, Evocou, através de um eficientíssimo aparelho de propaganda, não os revolucionários de 1917, mas sim os generais e combatentes da invasão napoleónica de 1812, sustentados numa memória, então ainda viva, do czarismo e dos símbolos do Património Cultural associados a essa era (e não a Soviética), como a vitória da Batalha de Borodino sobre as tropas Napoleónicas, em 1812, que reforçavam o sentimento de unidade e resistência nacional, não numa base ideológica ainda contestada surdamente em muitos sítios da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, mas no apego da maioria dos seu habitantes àquilo que designavam como Santa Mãe Rússia. Também as democracias ocidentais apelaram ao seu substrato patrimonial para a mobilização dos cidadãos para a Defesa Nacional, em períodos de conflitos armados internos, externos ou de emergência. Veja-se os Estados Unidos, em que apesar da sua relativa juventude como nação, apela ao sentido patriótico mais profundo, em situações de crise profunda, sem obrigatoriamente recorrer de imediato ou exclusivamente à força armada, pelo menos no plano interno – de lembrar que os grandes heróis da cidade de Nova Iorque no 11 de Setembro de 2001 foram os bombeiros, a polícia e os próprios cidadãos, suportados pela forte carga do sentimento de pertença a um local, à cidade, que não é senão um imenso lugar de memória, uma das facetas mais significativas das vertentes interpretativas do Património Cultural.

8. Os desafios da Educação Patrimonial e os quadros Legais

No âmbito da Lei 107/2001 a legislação obriga os diversos níveis de organização (pública) do país a promover a adoção de providências tendo em vista a recuperação de centros históricos e outros conjuntos urbanos, aldeias históricas, paisagens, parques, jardins e outros elementos naturais, edificações de caráter construtivo nas tipologias da arquitetura e em tempos mais recente com forte ênfase nas estruturas industriais, que são elementos fundamentais na paisagem. Temos como exemplo o caso das minas de S.

Pedro da Cova, um verdadeiro problema de defesa, salvaguarda e conservação de um excelente exemplo de Património industrial, outrora com uma forte implantação na população da freguesia, em termos de memórias e do próprio Património construído. Para além da degradação física, soma-se um crescente desvanecimento das memórias mineiras do Concelho de Gondomar. Dentro deste contexto e desta reflexão é fundamental a participação ativa dos cidadãos na defesa do Património Cultural, de forma ativa, como elemento fundamental na preservação da identidade local, um somatório essencial dos caracteres identitários do país.

Por outro lado, o sistema escolar nacional revela uma presença conceptual residual e uma abordagem educativa mínima ao que é o Património Cultural na sua relação com os cidadãos.

Em níveis mais avançados do ensino superior e da prática académica, torna-se mais evidente a evolução das reflexões sobre o Património Cultural, mercê da investigação teórica ou aplicada, cada vez mais profícuas em termos de ciências do Património. Estas são já consideradas como elemento de desenvolvimento teórico-prático autónomo e não mais como uma ciência subsidiária da História, da História da Arte, da Arqueologia ou da Antropologia, entre outras ciências sociais. Na verdade, o Património Cultural pode ser considerado um elemento axial e epistemológico da investigação das áreas das Humanidades, agregador e congregador das disciplinas que trabalham e se desenvolvem com as realizações humanas, ou seja, a cultura.

Conforme afirmava Paulo Manuel de Carvalho Tomás (2008) o Património Cultural, agora coberto por uma extensa e elaborada legislação, tornou-se num recurso económico e, sem qualquer rebuço podemos afirmar, de importância estratégica a nível do Estado. Ainda segundo este investigador, o Património é gerador de múltiplas tarefas, primaciais, no contexto das políticas públicas para a cultura, integradas na investigação e desenvolvimento dos mecanismos de gestão territorial, que tiveram um arranque efetivo na década de 1990 (Tomás, 2008). Cada vez mais é evidente a importância estratégica do Património Cultural nacional como um caminho sustentável para a economia e desenvolvimento das regiões e populações, não sem a implementação de diversos programas apoiados pela União Europeia, com crescentes resultados sociais locais e territoriais. Dentre os vários programas de apoio europeu e nacional destacaram-se o InrterReg III (Sul da Europa), o Programa Operacional da Cultura (POC) os QREN ou os atuais PRR, demonstrando um conjugar de esforços no sentido da solidificação da cultura como motor de desenvolvimento e da criação de emprego, sobretudo através da consciencialização para o empreendedorismo e formação profissional, atualmente com forte representação nas indústrias criativas. Deverá ser um dos desígnios nacionais da tutela e das estruturas governamentais a real e efetiva democratização no acesso ao conhecimento, à cultura e ao Património, pesem os retrocessos gerados pelo rápido agravamento da crise económica e financeira do país. Este cenário, por vezes abordado pelos *media* numa perspetiva catastrófica, não deve ser um óbice a que não se desenvolva e promova uma estratégia nacional para a educação patrimonial, com o objetivo de fortalecer a ligação às iniciativas e ações culturais a nível nacional.

A implementação de políticas integradas nas áreas da educação para a cultura e Património deve ser cuidadosamente planejada e executada, tanto por entidades públicas quanto privadas. Tomás (2008) destaca a importância de tais políticas estarem em sintonia com os conceitos de cidadania e defesa e segurança nacionais, pois estes são princípios fundamentais para estabelecer o Património Cultural como um pilar essencial da cidadania.

Neste contexto, o papel das instituições educativas é crucial. Desde o ensino básico e secundário até ao ensino superior, em universidades e institutos politécnicos, é necessário que o Património Cultural seja integrado de forma consistente nos currículos e nas práticas pedagógicas. Isso implica não apenas a transmissão de conhecimento, mas também o desenvolvimento de uma consciência crítica e ativa sobre a importância do Património Cultural na formação da identidade nacional e no fortalecimento da coesão social.

Além disso, a consolidação e organização de redes de equipamentos culturais, como museus, bibliotecas e centros de interpretação, são fundamentais para garantir o acesso e a valorização do Património Cultural por parte das comunidades. Estas redes devem funcionar em estreita colaboração com as instituições educativas, proporcionando recursos e experiências que complementem e ampliem o ensino formal.

O envolvimento do setor privado, entendido aqui como a participação ativa dos cidadãos, é igualmente essencial neste processo. A colaboração entre o público e o privado pode criar sinergias que potenciam a eficácia das políticas de preservação e valorização do Património Cultural. Cidadãos informados e engajados são mais propensos a defender e proteger o seu Património, percebendo-o como parte integrante da sua identidade e da sua cidadania.

Portanto, a promoção do Património Cultural como um pilar de cidadania depende de uma abordagem multifacetada e colaborativa, onde educação, cultura e segurança convergem para formar cidadãos conscientes e ativos na defesa do seu Património.

9. Identidades Materiais e Imateriais do Património Cultural

Na articulação dos artigos iniciais da lei 107/2001 de 8 de setembro, o Património Cultural é a base identitária de coisas ou ideias que se substanciam como testemunhos das marcas culturais e civilizacionais de uma sociedade com uma Língua, História e compromissos comuns. Como afirma José Duarte Nogueira o Património Cultural, independentemente de ser a tradução de elementos vivos, ou por outro lado do já que deixou de o ser, permanece como substrato da essência identitária registada na História. No enquadramento do tempo o Património sistematiza a *informação relativa ao sentir que as pessoas, isoladamente ou em conjunto, foram exteriorizando*...(Nogueira, 2011).

Como já referido anteriormente o Património Cultural é, na sua essência, um conceito que nas leis e similares, se conforma como um conjunto de bens de natureza vária. Uma das suas principais características é a sua capacidade de ser fruído pelos cidadãos, seja num sentido universal, seja integrado num determinado contexto identitário.

Será uma missão do Estado e seus agentes institucionais, como por exemplo e dentro do âmbito deste ensaio, o Ministério da Defesa e outros órgãos do Governo e tutela, assim como Museus, organizações e associações de âmbito cultural e patrimonial, atuarem sobre o coletivo consciente de todos os cidadãos. Assim se revela a necessidade do conceito da defesa e segurança nacional, alicerçadas na identidade nacional (logo Herança, logo Património Cultural) ser entendida pelos mais novos, seja através do contexto familiar, seja através dos meios formais como as escolas e os agentes culturais. Segundo Nogueira (2011) a identidade cultural é a marca específica da evolução social. A sua defesa é basilar sob pena de se tal não suceder não existirá a sobrevivência social, logo a Nação.

Considere-se a dimensão cultural da identidade coletiva, a qual por sua vez se concretiza em boa parte no que se considera como o Património Cultural. Antes A identidade individual ergue-se sobre as estruturas intelectuais assignadas ao consciente individual, alicerçado em crenças e ideias, comportamentos e modos de ser que tornam cada indivíduo único e irrepetível. Na operação de passagem dos conscientes individuais para os coletivos a identidade cultural assumirá este modelo no plano do conjunto (Nogueira, 2011). Assim a identidade formada e fixada de um grupo advém da soma e integração das identidades individuais no que respeita à expressão coletiva, sendo que a noção de pátria se conforma nestes fatores. A defesa da identidade cultural, enquanto objetivo nacional fundamenta-se como essencial desde que se crie a perceção entre a dimensão do passado tangível e intangível e a dimensão de futuro, no sentido do coletivo, neste caso o povo português, tiver um sentimento de estes que os fatores se projetam para além do presente. (Barranha, 2016)

As sociedades, que se organizam como estruturas complexas, criando através do meio cultural diversas expressões da identidade coletiva não podem deixar de estar na base da coesão entre os indivíduos que compõem o substrato cultural, corporizado através das manifestações patrimoniais. Os catalisadores identitários e a coesão cultural articulam-se, necessariamente, não em esteios de manifestações nacionalistas artificiais, mas na verdadeira conformação de um substrato alicerçado nos fatores históricos endógenos e exógenos. Assim surge a relação biunívoca de identidade e cultura, fluindo entre identidade coletiva para identidade cultural (Nogueira, 2011). A defesa e segurança nacional assentam na necessidade de salvaguarda das populações que formam a Nação e o Estado, sendo que esse fluxo se articula em menos visíveis prioridades como a defesa da identidade material e imaterial desse mesmo Estado.

A Europa, ao longo das últimas décadas foi a fonte produtora e emissora das mais importantes cartas e convenções sobre a proteção do Património Cultural.) e por outro lado o Património Cultural, material e imaterial, foi a arma de arremesso de conflitos de natureza político-étnica como o foram os Balcãs, onde os objetos patrimoniais eram alvos preferenciais de cada adversário, exatamente pelo efeito psicológico sobre as populações.

Na reflexão de Nogueira (2011) o investigador refere que para além da dimensão político-social, o Património Cultural com o seu valor cultural dinâmico, pode tornar-se numa mais-valia económica. Num mau sentido tornar-se-ia em mera mercadoria, mas numa visão positiva é, indiscutivelmente, um fator de desenvolvimento sustentado para as regiões e para o progresso territorial tanto a nível humano como material.

A evolução multidisciplinar e transversal das atuais sociedades humanas, sobretudo após a Conferência do Rio, de 1992, na emergência do que conhecemos como desenvolvimento sustentável, apontam para uma necessidade de rentabilizar o Património Cultural, como elemento de solidificação e sobrevivência das identidades regionais. Como refere Nogueira, existe um paradoxo em vários aspetos da mercantilização (por oposição a rentabilização), porque tanto pela via dos Estados, como pela das ONG, se faz um esforço global nos vários mecanismos de defesa, salvaguarda e valorização da diversidade cultural apresentando-a como uma condição de sobrevivência de determinadas sociedades. De acordo com Nogueira, o descontrolo económico em populações pouco desenvolvidas, alçando-se estas a níveis superiores, mas artificiais, de riqueza material (não acompanhadas necessariamente por uma evolução cultural) e por outro lado, citando Nogueira (2011):

(…) o esforço das sociedades economicamente mais avançadas pela preservação dessa posição através de subterfúgios financeiros, potenciada pela globalização da economia, mostra que a realidade mundial atingiu um novo paradigma: não é mais possível acreditar que todos terão acesso a todo o desenvolvimento, designadamente no plano económico, como se acreditou até à pouco e que fazia, na lógica europeia dominante, postular o seu sistema político e económico como aquele que se destinaria a conduzir o mundo à felicidade, de certa forma emulando o pensamento iluminista setecentista.

Para uma ligação contextual convirá referir algumas questões fundamentais para a realidade portuguesa e para os problemas de sustentabilidade das comunidades nacionais, em que a salvaguarda dos bens culturais poderá vir a sair seriamente afetada, tanto materialmente como no consciente coletivo. Assim, o nosso país, como um estado-nação (dos mais antigos da Europa) baseia a sua unidade numa sólida rede de tradições culturais, conformando elementos identitários bem visíveis e reconhecíveis pela população portuguesa, justificando a homogeneidade que caracteriza a nação portuguesa, em termos de coesão e consequente identidade coletiva (Nogueira, 2011). A salvaguarda e proteção do Património Cultural seriam o que se poderia denominar como uma das filosofias do Estado (embora não das mais prioritárias), com as consequentes obrigações da sociedade, desde da tutela às populações. Estas obrigações passam por vários

esforços e propostas metodológicas de defender o Património Cultural em várias vertentes – desde os bancos da escola, tratando especificamente o Património Cultural como uma das matérias curriculares do ensino básico e secundário (não estando dependente da boa vontade de docentes em relação a estas matérias, nem tão pouco considerando-o como uma matéria acessória da História, até porque as abordagens ao Património são naturalmente transversais pois residem nas artes, na filosofia, na sociologia e mesmo na ciências consideradas exatas), articulando-se com matérias como a cidadania, defesa e segurança.

10. As convergências entre Património Cultural e Defesa Nacional

O conceito estratégico de Defesa Nacional, de 2023 enuncia os valores permanentes da Defesa Nacional e a sua relação com o articulado constitucional e legislativo. Na generalidade afirma-se que a Defesa Nacional tem por objetivo garantir a independência nacional, a integridade do território e a liberdade e a segurança das populações contra qualquer agressão ou ameaça externas. A articulação contextual é simples e clara quanto ao sentido da preservação daquilo que na nossa interpretação é a liberdade democrática do Estado, nas suas várias estruturas, instituições e das populações, tornando possível um cenário de paz concomitante com os interesses nacionais.

O Estado Português deve ser o primeiro a assegurar a segurança e defesa do País, neste contexto valorizando os fatores de identidade nacional, promovendo através de organismos da tutela e de outra natureza, a língua portuguesa, ou se quisermos a lusofonia. Também é referida a importância do conhecimento da nossa História, o respeito pelos nossos símbolos nacionais.

No caso de crises e conflitos armados a primeira missão da defesa da soberania, independência, integridade territorial e das pessoas a bens nacionais cabe às Forças Armadas e às forças de segurança, refletindo situações objetivas e concretas que possam vir a acontecer. Sendo o Estado sendo o espelho do coletivo, este deverá ter uma função de mobilização das populações evocando com propriedade as razões, não só as políticas, mas as que tocam ao consciente coletivo por onde perpassa a identidade e a cultura nacional, e onde as mais importantes referências motivadoras para essa mobilização estarão em grande parte integradas no que é o nosso Património Cultural.

Portugal como Estado soberano tem toda uma identidade profundamente conectada na sua História e na sua simbologia material e imaterial. Estes não devem ser somente defendidos no plano material pela sua delegação nas Forças Armadas e nas forças de segurança, como já referimos. Esta deve ser uma responsabilidade partilhada por todos os cidadãos, através de meios educacionais, de estruturas de valorização cultural e académica e de uma consciencialização metódica e organizada da sociedade nacional para este tipo de desafios. De pouco servirá ter uma estrutura armada e preparada para a defesa territorial se os seus integrantes não tiverem a noção do que estão a defender, nem tão pouco estejam motivados. Mas o contexto presente torna mais evidente uma ameaça concreta baseada em conflitos convencionais a decorrer na própria Europa, o terrorismo global ou localizado, o crime organizado ou ameaças ambientais. No entanto, Portugal, nos seus séculos de História, criou uma abordagem às suas relações com o exterior assente numa forte tradição humanista, que atualmente se caracteriza por uma capacidade de diálogo intercultural, assente em valores constitucionais e democráticos, tanto a nível interno como externo, o que lhe tem possibilitado realizar com êxito as missões internacionais que lhe têm sido destinadas.

Existe a necessidade de articular a política de Defesa Nacional com a educação, envolvendo instituições chave como o Instituto da Defesa Nacional, organismos da Secretaria de Estado da Cultura, departamentos de cultura da administração local e autárquica, e organizações como associações, cooperativas e fundações. O Conceito Estratégico de Defesa Nacional (CDN) publicado em 2023 e que vem atualizar o anterior de

20 anos antes, apresenta 3 diretivas relativas à defesa do Património Cultural e Natural e que transcrevemos abaixo:

3. Objetivos nacionais permanentes

Portugal é uma democracia pluralista, um Estado de direito, parte integrante da comunidade ocidental.

Os portugueses constituem uma antiga nação europeia, com uma forte identidade e uma confiança profunda no seu destino nacional.

No quadro das políticas de segurança e Defesa Nacional estão definidos como objetivos permanentes,

garantir:

• A soberania do Estado, a independência nacional, a integridade do território e os valores fundamentais da ordem constitucional;

• A liberdade e a segurança das populações, bem como os seus bens e a proteção do Património nacional;

• A liberdade de ação dos órgãos de soberania, o regular funcionamento das instituições democráticas e a possibilidade de realização das funções e tarefas essenciais do Estado;

• A manutenção ou o restabelecimento da paz em condições que correspondam aos interesses nacionais;

• O fortalecimento das capacidades de coesão da comunidade nacional, de modo a que possa prevenir ou reagir pelos meios adequados a qualquer agressão ou ameaça externas. (CDN, p.27)

VII. Uma Estratégia Nacional do Estado

A Estratégia de Segurança e Defesa Nacional fundamenta-se na agregação de todas as ações e de todos os elementos com o objetivo final e permanente de proteger a nação portuguesa, garantindo o seu futuro como entidade política livre, independente e soberana.

O conceito estratégico estabelece as grandes orientações e prioridades que o Estado e a sociedade devem realizar em democracia para defender os interesses nacionais, salvaguardar o Património material e imaterial e garantir a construção de um futuro mais próspero, mais seguro e mais justo. (CDN, p.50)

É importante que o Estado integre mais profundamente os conceitos de defesa e segurança nacional com a cultura e o Património, aproveitando a proximidade dessas organizações com as populações a nível local e regional, inclusive para a segurança física dos bens culturais. As conjunturas internacionais têm mostrado que o Património Cultural se torna um alvo preferencial em ataques militares, ações terroristas não convencionais ou desastres ambientais irreversíveis, devido aos efeitos morais que provocam. Acreditamos que populações bem informadas e educadas poderiam complementar eficazmente as missões das forças de segurança na defesa dos bens culturais no território. No entanto, diante dessas ameaças, a preparação não deve limitar-se às capacidades das forças armadas e de segurança, agora profissionais, nem apenas a grupos de cidadãos mobilizados. Os desafios culturais e educacionais da população são cada vez mais urgentes. É crucial reforçar a educação e formação dos jovens em defesa e segurança, especialmente nos currículos do ensino básico e secundário. Estes devem focar-se nas questões relacionadas com o Património Cultural: como, quando e porquê defendê-lo; por que é tão importante conhecer o Património nacional; por que é essencial entender o edifício legislativo que o protege; e por que preservar e defender o Património Cultural é uma obrigação de cidadania. Esses fatores são fundamentais para a soberania do país. Os jovens devem entender e interpretar a importância dos seus fatores identitários (a sua herança) a diferentes escalas, desde o que é a herança cultural do seu núcleo familiar, do seu entorno de desenvolvimento pessoal até à perceção

do que representa o Património Cultural do seu país enquanto cidadãos e parte integrante do Estado, de Direito e Democrático.

Breves conclusões

A Defesa Nacional desempenha um papel crucial na proteção e segurança do Património Cultural em Portugal, refletindo uma abordagem integrada que reconhece o valor estratégico do Património Cultural para a identidade nacional, coesão social e projeção internacional do país. Este papel é particularmente relevante em contextos de emergência, como conflitos armados, desastres naturais, ou outras situações de crise que possam ameaçar a integridade do Património Cultural.

O Património Cultural é considerado, em muitas nações, um componente essencial da segurança nacional. Em Portugal, essa proteção é fundamentada pela sua riqueza histórica, artística e cultural, que é uma fonte de orgulho nacional e um símbolo da identidade coletiva. A destruição ou perda de Património Cultural não apenas priva as futuras gerações de um legado cultural, mas também pode desestabilizar comunidades e enfraquecer a coesão social.

As Forças Armadas de Portugal, no âmbito da Defesa Nacional, têm a responsabilidade de contribuir para a proteção do Património Cultural, especialmente em tempos de conflito ou crise. Este papel inclui a implementação de medidas preventivas, como a salvaguarda de locais de interesse histórico e cultural, a criação de planos de contingência para a proteção de museus, monumentos e arquivos, e a formação de militares em matéria de direito internacional relacionado com a proteção do Património Cultural.

A cooperação com organismos internacionais, como a UNESCO, é também uma vertente fundamental, especialmente na aplicação da Convenção de Haia de 1954, que visa a proteção de bens culturais em caso de conflito armado. Portugal, como signatário desta convenção, tem o dever de proteger o seu património e de colaborar com outros países na salvaguarda de bens culturais.

A proteção do Património Cultural integra-se numa abordagem mais ampla da segurança humana, onde a salvaguarda dos valores culturais é vista como parte do esforço para garantir a segurança, a paz e a estabilidade. A perda de Património Cultural pode ser utilizada como uma arma de guerra, com o objetivo de apagar a identidade e memória de um povo, o que torna a sua proteção uma questão de segurança nacional.

Além disso, a Defesa Nacional, através das suas várias forças, pode ser mobilizada para responder a desastres naturais que ameaçam o Património Cultural, como incêndios, cheias ou sismos. A capacidade de resposta rápida e eficaz das Forças Armadas em situações de emergência é crucial para minimizar os danos ao património.

Outro aspeto relevante é a cooperação entre entidades civis e militares na proteção do Património Cultural. Esta colaboração é essencial para assegurar que, em tempos de paz, existam planos bem estabelecidos para a proteção de bens culturais e que, em tempos de crise, as Forças Armadas possam agir de forma coordenada com outros organismos nacionais e internacionais. Este trabalho conjunto é vital para garantir que as operações militares não coloquem em risco o Património Cultural e que medidas preventivas sejam adotadas.

A Defesa Nacional em Portugal tem um papel fundamental na proteção e segurança do Património Cultural, refletindo uma compreensão da importância estratégica deste património para a identidade e coesão social do país. Através de uma abordagem integrada que envolve medidas preventivas, cooperação internacional e resposta a emergências, as Forças Armadas contribuem para a salvaguarda do legado cultural português, garantindo que este possa ser transmitido às futuras gerações, mesmo em tempos de crise.

Este ensaio, proveniente de um trabalho anterior e referenciado na introdução, foi desenvolvido numa temática que com os últimos se tornou claramente pertinente, ou seja, a relação dinâmica entre Património Culturale Defesa Nacional. Embora a metodologia de trabalho não esteja claramente enunciada, o ensaio tem como objetivo levantar várias problemáticas e abrir as vias para se proporem linhas de investigação mais ambiciosas. Na verdade, compôs-se de várias reflexões no intuito de gerar ou propiciar várias pistas para investigações a curto prazo, dada a sua pertinência pelas piores razões, uma guerra dentro da Europa e mais próxima de Portugal do que se possa julgar, senão vejam-se as constantes notícias da passagem de navios Russos na águas nacionais, obrigando a um acompanhamento atento de meios navais e aéreos nacionais, ou mais esporadicamente a violação do espaço aéreo Português por aeronaves da Federação Russa, obrigando à interceção das mesmas pelos caças F16AM da Base Aérea de Monte Real. Estas situações só demonstram que Portugal não está afastado geograficamente de um potencial escalar da guerra entre a Ucrânia e a Rússia, não só pela pertença de Portugal à NATO mas também pela importância geoestratégica do seu território terrestre e do seu vasto espaço marítimo (dos maiores do mundo). Este nível de ameaça de conflito implica que o espaço geográfico nacional é um alvo, em partes ou no todo. E se assim é, também as componentes que no caso deste ensaio abordei e que conformam o nosso Património Cultural, e Ambiental, são potenciais objetivos estratégicos que podem ser atingidos de várias formas (Rósen, 2023). Não querendo soçobrar para uma visão alarmista, não se pode negar que o contexto internacional atual evolui num quadro de risco de guerra generalizada ou conflitos localizados, mas de alta densidade. E como referi, Portugal, tanto pelos seus compromissos com a NATO, com a União Europeia, com a ONU e pelo facto de ser uma Democracia, está, como outros, sob a ameaça ou perspetiva de conflito. Bastará ser a acionado o ponto 5 dos Estatutos da NATO, em que se um país desta organização for atacado todos os membros devem acorrer em socorro. Falamos em estado de guerra e tudo o que tal implica. E repetindo o que aqui foi escrito várias vezes, a materialidade do Património Cultural nacional torna-se num alvo, direto ou colateral. E reiterando o que também se refletiu neste ensaio, a destruição ou dano sobre o Património Cultural tem profundos efeitos sobre a população civil e mesmo sobre as forças combatentes, afetando a sua moral. Na minha perspetiva, como auditor de Defesa Nacional, a defesa e segurança do País passa por um incremento da consciência de pertença do cidadão à sua terra, cidade, sítio, o que se queira chamar. Não apenas numa visão de utilitarismo para uma eventual mobilização de efetivos para as Forças Armadas e Forças de Segurança, mas igualmente para todos os cidadãos. Esta visão da defesa do Património Cultural deve ser levada aos mais jovens, e à população em geral, dotada de uma metodologia de abordagem dinâmica. A implementação de uma visão nacional que integre a relação entre território, população, cultura e Património é essencial para a defesa e segurança nacional, a nível interno, não se dever resumir às competências das forças armadas e de segurança, mas aos cidadãos em geral e em processos como a formação e ensino destas problemáticas nas escolas. Esta abordagem promoveria a colaboração em rede entre os agentes institucionais de Cultura e Património, ao mesmo tempo que transformaria os cidadãos de simples espetadores em participantes ativos. Mas o envolvimento das Forças Armadas e de Segurança neste processo da defesa do Património Cultural nacional torna-se uma questão sensível e complexa sobre a colaboração entre especialistas em Património Cultural e as referidas forças militares e de segurança. A principal preocupação reside na definição das diretrizes, responsabilidades e restrições que devem orientar essa cooperação, bem como nas questões éticas envolvidas. A colaboração entre estes especialistas e os militares e agentes de segurança é, sem dúvida, um tema controverso, que suscita debates sobre a sua justificação ética e sobre as circunstâncias em que deve ocorrer.

O Professor Peter Stone, *UNESCO Chairholder in Cultural Property Protection and Peace at Newcastle University, UK* e Presidente da organização *The Blue Shield* (UNESCO) e um estudioso respeitado na área, destaca a complexidade inerente a essa relação. Por um lado, a colaboração entre especialistas em Património e as forças armadas pode ser vista como uma necessidade para a proteção de bens culturais em zonas de conflito.

Em cenários de guerra, onde o Património Cultural está em risco iminente de destruição, o apoio militar pode ser crucial para salvaguardar esses bens. Esta proteção pode incluir a criação de zonas de exclusão, a instalação de unidades de segurança dedicadas, ou a realização de operações específicas para prevenir o saque e a destruição.

Por outro lado, essa colaboração pode ser considerada problemática, pois, em muitas situações, pode implicar uma aliança com objetivos militares que vão além da simples proteção do Património. A relação com as forças armadas pode arriscar a instrumentalização do Património Cultural para fins políticos ou militares, o que levanta sérias preocupações éticas. Especialistas em Património podem ser vistos como legitimadores de operações militares, o que pode comprometer a sua imparcialidade e a sua responsabilidade perante a preservação cultural.

As forças militares e de segurança desempenham um papel fundamental na proteção do Património Cultural, especialmente em cenários de conflito onde as ameaças são mais intensas e imediatas (veja-se o caso da guerra entre a Federação Russa e a Ucrânia. O papel dos militares deve ser, idealmente, limitado à proteção física dos bens culturais e à criação de condições que permitam aos especialistas realizar o seu trabalho de salvaguarda e preservação, o que não os isenta de terem especialistas no seu seio com preparação para estas tarefas e que a NATO implementa há já algum tempo, inclusivamente com cursos de formação específica e manuais de procedimentos em teatros de operações e zonas de conflito (Clack e Dunkley, 2022). No entanto, para garantir que esta colaboração seja eticamente justificável, é necessário estabelecer diretrizes claras que delimitem as responsabilidades de cada parte. Estas diretrizes devem assegurar que a proteção do Património Cultural seja a prioridade e que esta não seja instrumentalizada para fins militares. Os militares devem atuar como protetores dos bens culturais, não como agentes que podem influenciar ou manipular o valor cultural para justificar ações bélicas. Além disso, é crucial e referido acima, que as forças armadas recebam formação específica em direito internacional humanitário e em normas de proteção do Património Cultural, para que possam atuar de forma consciente e informada. A colaboração deve ser transparente e sujeita a supervisão, garantindo que os objetivos culturais não sejam subordinados aos interesses militares.

A colaboração entre arqueólogos, historiadores e especialistas em Património Cultural e militares é uma questão que deve ser abordada com grande cuidado e rigor ético. Enquanto a proteção do Património em zonas de conflito pode justificar a intervenção militar, esta deve ser sempre orientada por diretrizes que priorizem a preservação cultural e evitem a instrumentalização do Património para fins militares. Definir claramente os papéis e responsabilidades, assegurar a formação adequada e manter a transparência são passos essenciais para garantir que esta colaboração seja realizada de forma ética e eficaz.

Referências Bibliográficas

Amoêda, R., Lira, S., Pinheiro, C., Pinheiro, F., Pinheiro, J.et al. (2010). *World Heritage and Sustained Development Heritage 2008 Internacional Conference*. Vols. I e II. Ed. Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável. Barcelos.

Barranha, H. (Org.). (2016). *Património Culturalem Portugal: História, Conceitos e Práticas.*: IST Press e ICOMOS-Portugal. Lisboa.~

Christensen, M. E. B. (2022). *The cross-sectoral linkage between cultural heritage and security: how cultural heritage has developed as a security issue?*. International Journal of Heritage Studies, 28(5), 651-663.

Custódio, J. et al. (2010). *100 de anos de Património memória e identidade Portugal 1910 – 2010*. Ed. IGESPAR. Lisboa.

Clack, T., & Dunkley, M. (Eds.). (2022). *Cultural heritage in modern conflict: past, propaganda, parade*. Taylor & Francis.

Francioni, F. (2017). *Beyond state sovereignty: the protection of cultural heritage as a shared interest of humanity. In Globalization and Common Responsibilities of States* (pp. 375-394). Routledge.

Guillaume, M. (2003). *A Política do Património*. Campo das Letras. Porto.

Gkana, A. (2020). *Peoples' Heritage or States' Heritage? Sovereignty in the UNESCO Mechanism for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Braz. J. Int'l L., 17, 40.

Jorge, V. F.. (2000). *Património e Identidade Nacional***.** *In Engenharia Civil,* nº9. Universidade do Minho. Braga.

Machado, R. M. N. A. (2018). *Defesa do Património Culturalem Caso de Conflito Armado* (Dissertação de Mestrado em Museologia). FCSH/UNL. Lisboa.

Martins, G.O. (2020). *Património Cultural: Realidade Viva*. Fundação Francisco Manuel dos Santos. Lisboa.

Pavlicová, M. (2016). *The Safeguarding of Cultural Heritage: A beginning of an open-ending story*. Úvodem 5, 57.

Peralta, E., Anico, M. (2006) *Patrimónios e Identidades Ficções Contemporâneas*. Celta Editora. Oeiras.

Rush, L. W. (Ed.). (2012). *Archaeology, cultural property, and the military* (Vol. 3). Boydell Press.

Rosén, F. (2023). NATO and Cultural Property. PRISM, 10(3), 44-58.

Stone, P. G. (2015). *The challenge of protecting heritage in times of armed conflict*. Museum International, 67(1-4), 40-54.

Kila, J. (2012). *Heritage under siege: military implementation of cultural property protection following the 1954 Hague Convention* (Vol. 1). Brill.

Kila, J. D., & Herndon, C. V. (2014). *Military Involvement in Cultural Property Protection*. Dimuat dalam Tulisan Ilmiah University of Vienna.

Kila, J. D. (2019). *Iconoclasm and cultural heritage destruction during contemporary armed conflicts*. The Palgrave handbook on art crime, 653-683.

Webgrafia

Nogueira, J. Duarte. (2011). *A Protecção do Património Culturalno Século XXI* (aula do Curso de Pós-Graduação em Direito da Cultura e do Património Cultural) Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. (http://www.icjp.pt/sites/default/files/media/598-885.pdf

Tomás, P. M. C. (2008). *Património Culturale estratégias de desenvolvimento em Portugal – balanços e perspectivas* in *Diez años de câmbios en el Mundo, en la Geografia y en las Ciências Sociales, 1999-2008*. Universidade de Barcelona. (http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/289.htm

IX. O Património Cultural e a construção de identidade: que relação?

Ana Isabel Costa[50] e Cristina Maia[51]

Resumo

A importância do Património Cultural encontra-se patente nos atuais documentos curriculares, como um elemento fundamental de identidade, de acesso à memória coletiva e ao desenvolvimento da cidadania. Neste estudo trazemos a Educação Patrimonial como meio para a formação da consciência histórica e para a construção da identidade cultural. Interessa-nos particularmente o Património Cultural no sentido de preservação da memória coletiva, trazendo o passado até ao presente. São apresentados resultados de uma investigação aplicada a uma turma do 1.º Ciclo do Ensino Básico onde foram trabalhadas duas festividades locais e o artesanato do brinquedo tradicional português para analisar o papel do Património Cultural Local na construção da identidade cultural. Na recolha de informação desenvolveu-se uma abordagem qualitativa, recorrendo-se sobretudo à análise de conteúdo. O estudo revelou que o trabalho do Património Cultural tem um papel fundamental na construção da identidade e do sentimento de pertença destes alunos à sua comunidade.

Palavras-chave: Educação patrimonial; Património Cultural; memória; identidade

Abstract

The importance of Cultural Heritage is evident in current curricular documents as a fundamental element of identity, access to collective memory, and the development of citizenship. In this study, we present Heritage Education as a means for the formation of historical consciousness and the construction of cultural identity. We are particularly interested in Cultural Heritage in terms of preserving collective memory, bringing the past into the present. Results from research conducted with a class in the 1st Cycle of Basic Education are presented, where two local festivities and the craftsmanship of traditional Portuguese toys were explored to analyse the role of Local Cultural Heritage in the construction of cultural identity. A qualitative approach was employed for data collection, primarily involving content analysis. The study revealed that work with Cultural Heritage plays a crucial role in the construction of identity and the sense of belonging of these students to their community.

---

[50] Mestre em Ensino do 1.º CEB e de Português e de HGP do 2.º CEB (2023), mestre em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1.º CEB (2013) e licenciada em Educação Básica (2011). Professora contratada pelo Ministério da Educação e de AEC pelo município do Porto.

[51] Professora Coordenadora da ESEIPP, é Doutora em História (2011), Mestre em História Moderna(1996), licenciada em História (1990) e profissionalizada (Ramo Educacional, 1992) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora Integrada do CITCEM (FLUP) e investigadora colaboradora do InED (ESEIPP) e, ainda, membro integrado da International Society for History Didactics da Universidade de Augsburg, Alemanha. É autora, coautora e coordenadora de obras dedicadas ao ensino da História, nomeadamente manuais escolares da Porto Editora e Areal Editores; tem desenvolvido investigação no campo da Educação Histórica, Educação Patrimonial e História da Educação, com a participação em variados congressos, cursos e seminários relacionados com a História e Património. Ciência ID A31B-2518-BFFD.

Key-words: Heritage education; cultural heritage; memory; identity

Introdução

O presente estudo tem como finalidade analisar o papel do Património Cultural Local na construção da identidade cultural de crianças do 1.º Ciclo do Ensino Básico (CEB), onde a Educação Patrimonial é tomada como abordagem metodológico-didática para a formação de uma consciência sobre o passado. A intencionalidade deste estudo recaiu em dois grandes propósitos: o desenvolvimento da identidade cultural e do sentimento de pertença a uma comunidade, não desvalorizando a importância que a História tem na compreensão do Outro numa necessária ponte com a cidadania, indo assim ao encontro de ideias de autores como Solé & Barca (2023).

Neste sentido, a Educação Patrimonial é importante para o desenvolvimento cívico e crítico das crianças e o contacto das crianças com o seu património produz aprendizagens significativas (Barca, 2003), uma vez que o trabalho em torno de "elementos patrimoniais relevantes, de proximidade, são um excelente ponto de partida para o despertar de uma consciência em torno do passado" (Marques, 2020, p. 18).

1. O Património Cultural e a formação da identidade cultural

Segundo a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), a preservação deste património permite a valorização da diversidade cultural, e, simultaneamente, contribui para a aproximação social e a sustentabilidade. Neste sentido, pactuamos com a ideia de que o "património surge, nesta lógica, como primeiro recurso de compromisso democrático em prol da dignidade da pessoa humana, da diversidade cultural e do desenvolvimento durável" (Martins, 2011, p. 28).

Concorda-se também que conhecer o Património Cultural Imaterial implica o desenvolvimento de valores humanos, como o respeito e a diferença. A par desta legislação internacional, a Lei portuguesa n.º 107/2001 (2001, p. 5808) configura-nos uma premissa importante, a de destacar os "valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade", reconhecendo que o Património Cultural integra conceitos de identidade e memória coletiva. Estes dois conceitos são elementos que, alicerçados na defesa do património, permitem a aproximação entre indivíduos e comunidades, porquanto o "património tem uma história" (Barca & Pinto, 2014, p. 7) e é alvo de vários estudos historiográficos. No património encontramos vestígios históricos que materializam o passado. Discorda-se da ideia de conhecer o património apenas para compreender os factos históricos, pois, antes pelo contrário, e como se pretende demonstrar, o património e os valores estão intrinsecamente ligados, por representarem um legado de gerações anteriores, que se pretende preservar (Almeida & Solé, 2016).

A consciencialização do valor do Património Cultural, quer material quer imaterial, evidencia a importância de o preservar e de estudar e conhecer, entrando, assim, a área da Educação Patrimonial, cujo trabalho permite às crianças uma visão mais alargada do mundo e o desenvolvimento de competências como o respeito pela diferença, o conhecimento de tradições, usos e costumes de uma comunidade, privilegiando-se a "democratização da cultura" (Lei n.º 107, 2001, p. 5808) e o desenvolvimento da identidade cultural. Melhor dizendo, o património tem "uma função social importante que é simultaneamente coletiva e individual" (Almeida & Solé, 2016, p. 538). A partir do seu património, as crianças transformam o conhecimento adquirido numa competência mais individual, lembrando que a formação da identidade está

sujeita a "uma estrutura pessoal, afectiva e cognitiva que é progressiva e continuamente (re)construída pelos sujeitos" (Fortuna, 1995, p. 3).

Preservar o património e estudá-lo em contexto escolar são dois objetivos referenciados pelos atuais documentos curriculares, o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória (PASEO, 2017) e as Aprendizagens Essenciais (AE, 2018), cujo destaque nos remete para questões amplamente direcionadas para a Cidadania, visto que "favorece a construção de uma identidade multifacetada, numa perspectiva crítica e actuante" (Barca, 2003, p. 103), numa clara referência à participação cívica. Ressalva-se esta afirmação para um dos pilares da educação, definidos pela UNESCO, o saber ser e o saber estar, pois a Educação e o ensino da História trabalham para a formação de cidadãos críticos e intervenientes.

Nesses dois documentos, encontramos algumas referências que pretendemos destacar. No PASEO, a área de competência Sensibilidade Estética e Artística descreve o seu significado e salienta que os alunos devem "valorizar o papel das várias formas de expressão artística e do património material e imaterial na vida e na cultura das comunidades" (Martins et al., 2017, p. 28), o que demonstra a primazia na valorização patrimonial e na sua conservação. Já nas AE, na área curricular de Estudo do Meio do 2.º ano do 1.º CEB, os alunos devem "reconhecer as múltiplas pertenças de cada pessoa a diferentes grupos e comunidades" (DGE, 2018, p. 5), um objetivo circunscrito à identidade cultural e à diversidade social.

No 1.º CEB, a Educação Patrimonial apresenta-se como uma abordagem transversal no currículo (Maia & Ribeiro, 2018), e os alunos devem ser capazes de "valorizar a sua identidade e raízes, respeitando o território e o seu ordenamento, outros povos e outras culturas, reconhecendo a diversidade como fonte de aprendizagem para todos" (DGE, 2018, p. 2), trabalho a desenvolver na área curricular de Estudo do Meio, atendendo que esta engloba as Ciências Humanas e Sociais e as Ciências Físicas e Naturais. Este descritor de desempenho, das AE de Estudo do Meio do 1.º CEB, remete-nos para o conceito de memória coletiva, que deve ser rigorosamente estruturado e pensado, pois, e em virtude da facilidade no acesso à informação, surge "o risco de alienar estes jovens das memórias colectivas que lhes estão mais próximas" (Barca, 2003, p. 97).

Segundo Cuenca e Martín (2014, cit. por Pinto, 2022, p. 283), a Educação Patrimonial define-se com uma abordagem metodológica que é responsável por desenvolver propostas didáticas, com carácter investigativo, e o desenho dos conteúdos, objetivos e atividades devem propiciar a construção de valores identitários, promovendo o respeito intercultural, com vista à formação de uma cidadania socialmente comprometida. O desenvolvimento de aprendizagens significativas ocorre se os alunos contactarem com as várias fontes, que lhes são próximas, e se as interpretarem, nos contextos sociais, económicos, temporais e espaciais a que se circunscrevem.

A respeito da abordagem da Educação Patrimonial, destacam-se alguns autores que explicitam esta temática, usando o património local como ferramenta de estudo. Por exemplo, Henriques, Ferreira & Gomes (2022) desenvolveram uma investigação que consistiu na construção de guiões de visitas de estudo em torno do património. Nesta utilização do património local junto dos alunos foram realizadas visitas de estudos organizadas em torno de uma metodologia ativa de aprendizagem, a aprendizagem baseada em problemas. Este estudo concluiu que existe uma relação entre escola, património e território, uma vez que a flexibilidade e a autonomia curricular, dada às escolas, permite aos professores selecionar, mensurar e verificar os objetivos, as competências e o trabalho que se deve desenvolver com as suas turmas e, como tal, o recurso aos meios materiais e imateriais é uma forma de desenvolver uma prática de ensino mais diversificada e inovadora. Esta investigação permitiu refletir que o trabalho colaborativo e articulado, em estreito diálogo com as Aprendizagens Essenciais, e realizado no âmbito das visitas de estudo, fez com que os alunos interagissem com o seu meio, conhecendo a realidade envolvente e que, porventura, "não

conhecem verdadeiramente, que não relacionam nem com o passado nem com as vivências atuais, que podem não estar habituados a questionar" (Henriques, Ferreira & Gomes, 2022, p. 272).

Outro recente estudo a destacar é o de Pinto (2022), um estudo descritivo com uma amostra significativa de alunos do ensino básico e secundário e alguns professores. Neste trabalho, os alunos tiveram de realizar uma série de tarefas escritas em vários momentos de um percurso, observando e interpretando várias fontes patrimoniais, com vista a compreender-se como é que eles interpretam a evidência de um sítio histórico. A exploração de tais fontes, situadas no meio próximo da escola, através de atividades enriquecedoras, "podem proporcionar a compreensão, pelos alunos, da evidência que dá sentido ao passado" (Pinto, 2022, p. 299) e se, ademais, os professores privilegiarem, nos seus métodos de ensino, atividades e materiais motivadores, pode-se instigar os alunos a interpretar as fontes em estudo e a complexificar as inferências que retiram das suas aprendizagens.

2. Desenho do estudo

O estudo foi implementado numa escola do concelho de Ermesinde, com uma amostra de 24 alunos do 2º ano (7-8 anos) do 1.º CEB e foi desenhado a partir da definição da seguinte questão de investigação: *Qual a relevância do Património Cultural local na construção da identidade cultural dos alunos do 1.º CEB?*. Para isso, foram traçados os seguintes objetivos de investigação: averiguar sobre as potencialidades da Educação Patrimonial como meio para a formação de consciência histórica e a construção da identidade cultural; analisar a importância da pesquisa do Património Cultural local na construção de sentimento de pertença a uma comunidade. Este estudo foi realizado no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES), do Mestrado em Ensino do 1.º CEB e de Português e História e Geografia de Portugal no 2.º CEB.

O desenho deste estudo emergiu do interesse pelo trabalho do Património Cultural Local como fonte a privilegiar para a construção da identidade cultural, sobretudo pela acessibilidade a uma diversidade de fontes patrimoniais relevantes para o trabalho em sala de aula, fontes essas que pretendíamos mobilizar para o desenvolvimento da identidade cultural através do desenho de sessões onde se privilegiasse a abordagem metodológica de Educação Patrimonial. Ademais, a faixa etária dos alunos – 7-8 anos – é a idade prioritária "na definição dos alicerces de um pensamento histórico emergente" (Marques, 2020, p. 14), pois os alunos, através da exploração de fontes, analisam e compreendem as informações históricas, atestando, assim, que a História não é algo longínquo, existindo um diálogo entre passado e presente.

O estudo seguiu uma abordagem metodológica qualitativa, tendo-se recorrido às técnicas de análise de conteúdo (Bardin, 1977). A sequência do trabalho desenvolvido encontra-se apresentado no seguinte esquema:

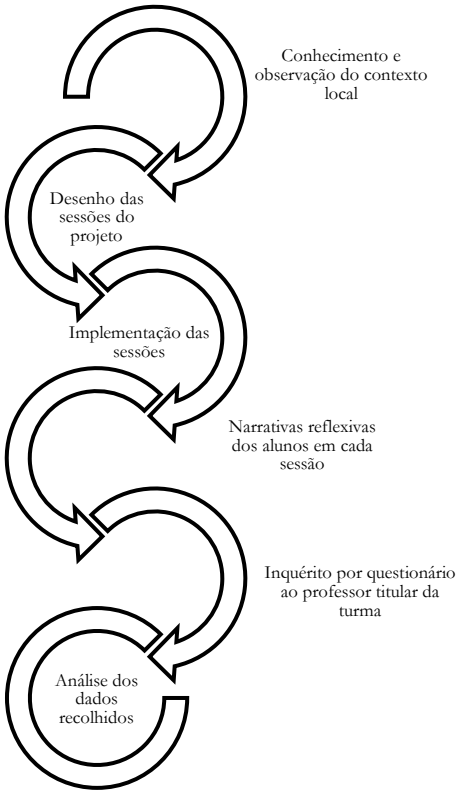


Figura 47 - A sequência da investigação

(Fonte: autoras)

Segundo Bogdan & Biklen (1999), o professor-investigador desenvolve uma investigação qualitativa quando se insere no seu contexto natural, utilizando ferramentas próprias, como os registos nas grelhas de observação direta. Por isso, na PES, foram privilegiadas as notas de campo nessas grelhas de observação e as fotografias. Assim, para a recolha de dados utilizaram-se os seguintes instrumentos de investigação:

- grelhas de observação direta e fotografias relativas ao trabalho realizado em aula nas sessões desenhadas para o efeito;

- narrativas reflexivas dos alunos no final de cada sessão de trabalho;

- um inquérito por questionário ao professor titular da turma.

Este último instrumento de recolha de dados, que consistiu na elaboração de um conjunto de questões dirigidas especificamente às conceções do docente titular quanto ao trabalho em torno do património no contexto escolar, teve como interesse a recolha de opiniões, conhecimentos e valores sobre a sua opinião pessoal e o seu meio (Quivy & Campenhoudt, 1998), com enfoque no Património Cultural Imaterial Local.

Verificou-se ser pertinente reunir informação sobre o trabalho do património na educação dos alunos junto de quem ensina, através de questões claras e objetivas que fossem pensadas e registadas pelo professor. A recolha dos dados do inquérito por questionário mostrou-nos que as respostas se resumem à importância do conhecimento do passado para melhor compreender o presente e da continuidade das tradições para manter o seu legado nas gerações futuras. Estes dados puderam assim demonstrar a relação entre o trabalho efetuado ao longo do estudo e aquilo que o professor titular conhece sobre a Educação Patrimonial.

Para a análise da estrutura e da qualidade das narrativas reflexivas dos alunos utilizaram-se as categorias de análise da Taxonomia SOLO (Biggs & Collis, 1982), que propõe quatro tipologias para avaliar a estrutura e a profundidade das aprendizagens: pré-estrutural, uni-estrutural e multiestrutural, relacional e abstração expandida. Por sua vez, a análise do inquérito por questionário ao professor titular da turma foi feita à luz das tipologias de consciência histórica de Rüsen (2004, 2005), o qual distingue quatro tipologias: tradicional, exemplar, crítica e ontogenética.

3. Procedimentos

O desenvolvimento do estudo alicerçou-se numa intencionalidade pedagógica marcada na construção de planificações pedagógico-didáticas, onde o trabalho sobre o Património Cultural local teve prioridade como fonte e a Educação Patrimonial como método. Os alunos participaram em várias atividades, desenvolvendo a capacidade investigativa sobre o património da sua localidade, interrogando-se sobre os registos do passado, e a capacidade inferencial ao justificar o significado desses mesmos registos (Chapman, 2021). Tal processo implicou o envolvimento dos alunos na análise de vários tipos de informações que, por sua vez, levassem à construção de conhecimento (Martins et al., 2017).

A utilização de várias expressões patrimoniais imateriais locais, como o Enterro do João, o artesanato do Brinquedo Tradicional Português e a Festa das Rosas, tinham como objetivo dar oportunidade aos alunos de conhecer o seu Património local. A partir desse conhecimento, os alunos trabalharam a formação da identidade cultural.

Segundo Jorge (2000), a formação de cada cidadão passa também pelo desenvolvimento da consciência histórica em torno dos seus recursos históricos, e, com isso, aceder à continuidade histórica, conceito este que fundamenta a necessidade de defendermos a nossa identidade. Como tal, foram desenvolvidas várias estratégias pedagógicas que possibilitassem a exploração desse património, numa ótica de Educação Patrimonial, onde esteve muito presente o desenvolvimento da capacidade de interpretação dos alunos. Recorreu-se a suportes audiovisuais, fichas de trabalho, jogos didáticos, manipulação de objetos, leitura e escuta de textos, ao longo das quatro sessões de trabalho.

O desenho das atividades divide-se em quatro sessões de trabalho, conforme sumária descrição na tabela apresentada. Nestes quadros faz-se referência à abordagem metodológica usada e recursos educativos como textos ou vídeos. O trabalho dos alunos foi, predominantemente, realizado em grupos.

Sessão 1 **2.º ano / 90 minutos**	**Atividades:** **Enterro do João (tradição local)**	**Recursos educativos/Abordagens metodológicas**
Motivação	Leitura do poema "Vem aí o Carnaval" de João Pedro Mésseder. Definição do tema do poema.	Texto poético
Desenvolvimento	Marcação da data da festividade no calendário. Desafios associados à leitura do poema. Leitura de fonte (notícia local) e organização de respostas. Registo de ideias prévias sobre a festividade local. Visualização de vídeo com recriação fotográfica da procissão do "Enterro do João". Demarcação do percurso no mapa da localidade e respetivos pontos de partida e de chegada. Organização sequencial das partes definidoras da procissão.	Educação Patrimonial pelo trabalho de festividade local Atividades sequenciais do "familiar para o desconhecido" (Carvalho & Freitas, 2010, p. 35): as atividades planeadas foram das mais gerais - o Carnaval - às mais concretas e desconhecidas pelos alunos

		Aprendizagem cooperativa
Consolidação	Escrita de um texto síntese.	
Sessão 2 (continuação) 2.º ano / 90 minutos	**Enterro do João (tradição local)**	**Recursos educativos/Abordagens metodológicas**
Motivação	Visualização do vídeo motivador: chegada do "João" (personagem da festividade local) à estação de comboio. Definição do tema do vídeo.	Vídeo motivador
Desenvolvimento	Ideias prévias sobre a festividade local e sua importância para a localidade. Construção do mapa de Portugal em formato puzzle com imagens do Património Imaterial: interpretação do mapa e do conceito património. Recriação do "João" a partir da expressão plástica. Leitura de um texto (de autoria própria) sobre a destruição do património local: reflexão em grupo. Interpretação do cartaz da festa e organização de respostas.	Educação Patrimonial pelo trabalho do conceito de Património Cultural local e consciencialização da importância da sua preservação como ato de cidadania Aprendizagem cooperativa
Consolidação	Organização das ideias-chave desenvolvidas na aula.	
Sessão 3 2.º ano / 90 minutos	**Artesanato Brinquedo Tradicional Português (artesanato local)**	**Recursos educativos/Abordagens metodológicas**
Motivação	Escuta da canção "Sou teu amigo, sim" do filme Toy Story. Exploração do assunto da canção.	Canção do repertório musical dos alunos
Desenvolvimento	Sinalização da localidade no mapa de Portugal. Manipulação do trajeto até à oficina local no Google Maps. Visualização de vídeo da oficina local: organização de respostas. Entrada de um boneco de madeira: leitura do capítulo II d' "As Aventuras de Pinóquio" de Carlo Collodi (com exercícios de leitura). Representação plástica do boneco de madeira e do boneco das ilustrações da história. Manipulação e apresentação dos bonecos tradicionais trazidos para a aula e preenchimento de grelha informativa: construção de texto em grupo. Recriação individual de venda de um brinquedo tradicional e movimentação desses brinquedos ao som da "Sinfonia dos Brinquedos" de Mozart.	Educação Patrimonial pela manipulação dos brinquedos tradicionais Aprendizagem cooperativa
Consolidação	Reflexão, em grupo, da expressão "brinquedos com história".	Notícia da imprensa local
Sessão 4 2.º ano / 90 minutos	**Festa das Rosas (romaria local)**	**Recursos educativos/Abordagens metodológicas**
Motivação	Leitura da lenda "Milagre das Rosas". Exploração do assunto da lenda.	Lenda
Desenvolvimento	Recorte e colagem dos elementos principais da lenda: rosas e rainha Santa Isabel num "altar" recriado na sala. Leitura da biografia de Santa Rita, santa padroeira local: escrita de texto síntese. Comparação entre a lenda e a Santa Rita: identificação de provérbios ilustrativos das histórias.	Educação patrimonial através da literatura oral e tradicional Aprendizagem cooperativa

	Visualização do vídeo local sobre a Festa das Rosas: organização de respostas. Quiz sobre informação do vídeo.	
Consolidação	Reflexão, em grupo, da importância desta festa para Ermesinde.	

Figura 48 - Divisão das atividades por diferentes momentos e recursos (sessão 1-4) /metodologias privilegiadas

(Fonte: autoras)

As experiências de aprendizagem desenvolvidas circunscreveram-se no Domínio da Sociedade das AE de Estudo do Meio do 1.º CEB (DGE, 2018), pois trouxemos o Património Cultural como elemento de interconexão cultural (Pinto, 2012), com o potencial identitário de uma sociedade e numa relação dialógica com a identidade cultural. Por outras palavras, os conceitos de património e identidade andam interligados e concorrem no mesmo sentido, estando sujeitos a processos de revisão e renovação. O património identifica uma localidade e distingue-a das demais. Daí que a partir deste trabalho, os alunos sejam capazes de "assumir atitudes e valores que promovam uma participação cívica de forma responsável, solidária e crítica" (DGE, 2018, p. 2).

Após cada sessão de trabalho, os alunos elaboraram uma narrativa reflexiva em torno das aprendizagens decorrentes do trabalho desenvolvido. Por fim, como referido, foi administrado um inquérito por questionário ao professor titular da turma para conhecer as suas conceções e a importância que dava ao estudo do Património Cultural local no contexto de ensino da história local como estímulo ao desenvolvimento de conceitos como identidade e sentimento de pertença.

O trabalho desenvolvido com os alunos apoiou-se em todas estas referências teóricas e em diferentes intenções didáticas, muito em particular a Educação Patrimonial.

A Educação Patrimonial comporta uma dimensão didática e, por isso, está ligada à educação e ao ensino. Esta abordagem metodológica é motivo de estudo por parte de investigadores como Solé & Barca (2023), Facal (2015), Gil (2015) e Pinto (2012), que já demonstraram as potencialidades do uso das fontes históricas para a construção de aprendizagens significativas no domínio da consciência histórica quando a metodologia usada é a Educação Patrimonial. Os alunos, no contacto direto com as fontes / evidências, apropriam-se da sua herança cultural e desenvolvem o sentimento de pertença à comunidade (Marques, 2023).

Pinto (2012) diz-nos que a Educação Patrimonial não é comummente utilizada, devido à sua dimensão multifacetada e ao escasso conhecimento desta metodologia, nas escolas para o desenvolvimento do pensamento histórico dos alunos. Privilegiam-se os textos de autor ou as fontes iconográficas, e superficialmente as fontes primárias, para o estudo da História. Os professores podem selecionar um determinado assunto e tratá-lo na história local, privilegiando uma fonte histórica mais pertinente e significativa para as crianças, promovendo experiências enriquecedoras e significativas. Este trabalho já pode ser iniciado com faixas etárias mais novas.

Solé & Barca (2023) explicitam que os atuais documentos curriculares, as AE (2018), demonstram, no caso do 1.º CEB, uma seleção criteriosa de assuntos, mais significativos para a aprendizagem dos alunos. E, na área de Estudo do Meio, os temas vão além da história local e nacional, centrando-se no desenvolvimento de competências essenciais à vida em sociedade, como respeito, diferença, diversidade e responsabilidade.

Facal (2015) explica que a Educação Patrimonial permite a construção de uma identidade cívica e participativa na sociedade, que se forma ao longo do tempo, pois não é exclusiva no trabalho realizado nas escolas. Por isso mesmo, os conceitos de identidade, educação e cidadania estão emparelhados. E, ademais, no caso do património imaterial este autor refere que "as pessoas constroem a sua identidade individual e

social em diálogo com o contexto em que vivem e no qual os fatores imateriais têm, normalmente, mais influência do que os materiais" (Facal, 2015, p. 59).

Gil (2015) reforça a ligação inerente entre o Património e a formação da identidade cultural, nos valores de cidadania que lhe estão associados. Refere que nos podemos referir a várias identidades, mas que a identidade cultural é a mais profunda, porque a cultura é base da nossa identidade. O património não serve para firmar a nossa individualidade de maneira egocêntrica e despótica, mas para formar valores positivos.

4. Apresentação e discussão dos resultados

Nas duas primeiras sessões de trabalho verificou-se pela exploração, em plenário, das fontes patrimoniais a trabalhar, que os alunos não associavam o Património Cultural Imaterial como fazendo parte da sua identidade, uma vez que ligavam fontes patrimoniais apenas a património edificado, como por exemplo castelos ou palácios. Ou seja, os alunos reconheciam que o passado histórico apenas se estudava a partir de Património Cultural Material. Ressalva-se que a localidade onde se inseriam estes alunos não contempla grandes monumentos, nem tem marcas patrimoniais materiais de acontecimentos da História de Portugal e, por isso, as crianças precisavam de construir a sua identidade cultural pelo contacto com a singularidade do seu Património Cultural presente em festividades e tradições. Assim, logo na primeira sessão de trabalho, percebeu-se que havia um certo desconhecimento do Património Cultural Local, não tendo ainda estas crianças experienciado algum tipo de trabalho de Educação Patrimonial na escola e, anteriormente, no jardim de infância.

Progressivamente, à medida que foram decorrendo as várias sessões de trabalho, verificou-se que as crianças foram associando essas festividades e tradições como algo que fazia parte da sua vida naquela comunidade e que apreciavam. Após as duas primeiras sessões de trabalho, na leitura do cartaz do desfile de Carnaval, que se encontrava à porta da escola, os alunos identificaram, imediatamente, as palavras "João", "velório", "julgamento" e "queima", mostrando-se satisfeitos por as conseguirem associar à tradição do Enterro do João como algo que já lhes era familiar e que fazia parte da sua localidade. Após o desfile, frisaram novamente que "Já compreendo por que aparece um boneco grande".

Na primeira e na segunda sessão de trabalho, e conhecendo de uma forma geral a maneira como se festeja o Carnaval com os disfarces, um desfile e alguma folia, mas particularmente o Enterro do João, os alunos conseguiram identificar e relacionar a informação do cartaz do Carnaval de Ermesinde com o que aprenderam:



Figura 49 - Cartaz do festejo do Carnaval de Ermesinde, com a informação da participação das escolas do concelho no desfile
Fonte: https://www.jornalnovoregional.pt/wp-content/uploads/2023/02/Cartaz_Carnaval_Ermesinde-768x1086.jpg)

A própria personagem foi a mais realçada pelos alunos como sendo algo muito concreto e peculiar da sua localidade porque como disse um dos alunos: "O João é um boneco e faz parte da festa tradicional que só se realiza em Ermesinde".



Figura 50- Figura do João que os alunos tiveram a facilidade em reconhecer na leitura do cartaz

(Fonte: página do Facebook da Junta Freguesia de Ermesinde)

Logo na primeira sessão de trabalho, fomos compreendendo que a Educação Patrimonial tem um papel fundamental na construção da identidade e de sentimento de pertença destes alunos à sua comunidade, pois eles conseguiram entender a importância da festividade local depois de terem trabalhado expressões como "tradicional" e "local" aquando da abordagem didática daquele património. Na segunda sessão, em que se incluiu momentos de recolha de ideias prévias, os alunos citaram dados sobre o desfile, a sua organização e importância, conseguindo-se, desta forma, verificar a produção de aprendizagens sobre o Património Imaterial Local.

Duas das atividades exemplificativas, desenvolvidas em torno da Educação Patrimonial, foram a leitura de uma notícia local e o registo do percurso do "João" num mapa da cidade de Ermesinde:

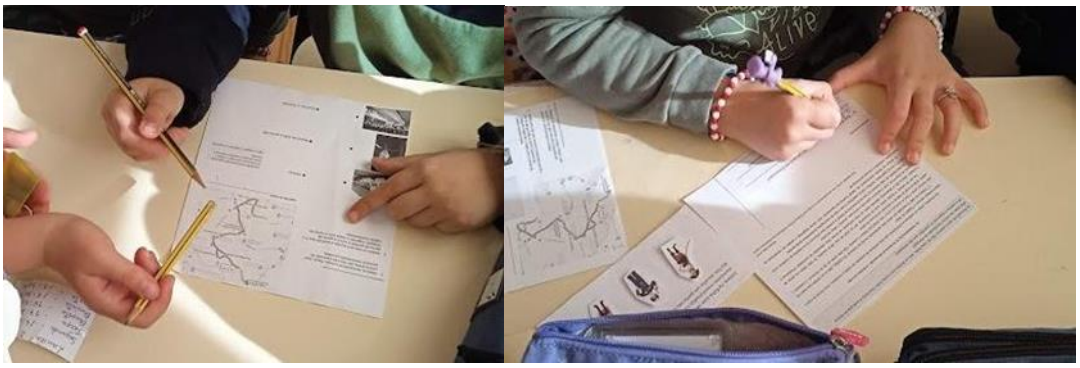


Figura 51 - Atividades realizadas pelos alunos em torno do mapa e de uma notícia local

(Fonte: fotografias de autoria própria)

Nas duas situações, os alunos trabalharam em grupo e leram, analisaram e responderam às solicitações efetuadas. A notícia dava conta do formato do desfile e de como este está associado à cidade de Ermesinde, enquanto o mapa permitiu aos alunos localizarem o contexto espacial do desfile, privilegiando, assim, o trabalho da noção do espaço.

Na terceira sessão de trabalho, relacionada com o Brinquedo Tradicional Português, e com a recolha de brinquedos antigos de casa, os alunos explicaram aos seus colegas a funcionalidade de cada brinquedo, mencionando situações como: "Este brinquedo foi a minha avó que comprou e estava guardado há muito tempo em casa." ou "O brinquedo estava no armário para não se estragar, porque é muito antigo e para o meu irmão brincar um dia com ele". Os alunos, no manuseamento de brinquedos antigos, relacionaram estes objetos com a importância identitária que têm para a sua localidade e frisaram que estes são influentes para a região e têm valor histórico, pois alguns foram capazes de dizer que esses tipos de brinquedos só são construídos na sua cidade e distinguem-se dos brinquedos que se vendem nas grandes superfícies comerciais.

A visualização de uma reportagem local sobre uma oficina de artesanato da localidade com o lema "De geração em geração, mas sempre tradicional", bem como a consolidação dos conhecimentos através de uma reflexão síntese com base no tema "Brinquedos com história" ajudaram a construir aprendizagens em torno de conceitos de memória e identidade, já que os alunos comparavam os brinquedos trazidos para a aula com as atividades que realizaram em grupo. Isto é, os alunos ganharam consciência da importância que esses brinquedos tradicionais têm na sua comunidade, chegando mesmo a ser trabalhada a forma do seu fabrico em Ermesinde:



Figura 52 - Brinquedos tradicionais levados pelos alunos e usados para demonstração do valor e da sua importância enquanto património local

(Fonte: fotografias de autoria própria)

Na última sessão, houve um diálogo sobre as duas festividades locais trabalhadas, pois ambas se relacionavam com festejos específicos de Ermesinde. Os alunos compreenderam, com facilidade, o motivo e a história associados à Festa das Rosas, que sendo de cariz religioso, inclui vários aspetos simbólicos, como as velas e as rosas.

A construção de um altar na sala e, particularmente, a comparação com uma lenda tradicional ajudaram a compreender e a transformar este conhecimento em algo muito particular: as vidas de Santa Rita e da Rainha Santa Isabel têm importância histórica. São parte da nossa identidade e singularidade. Na leitura da lenda e da biografia das personalidades indicadas, os alunos demonstraram uma enorme atenção, ficando surpreendidos com a excentricidade dessas histórias. Muitas perguntas advieram depois destas interpretações, como "Como é que apareceu a rosa?", "Isso aconteceu de verdade?".

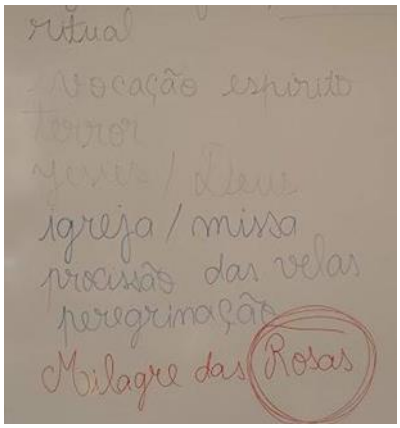


Figura 53 - Ideias e informações mencionadas pelos alunos e registadas no quadro sobre a lenda e a biografia

(Fonte: fotografia de autoria própria)



Figura 54 - "Altar" construído pelos alunos, usando a rosa como um dos símbolos mais importantes da Festa das Rosas

(Fonte: fotografia de autoria própria)

Em todas as sessões, os alunos reconheceram o valor simbólico e transgeracional do património aprendido, valorizando a importância que este tem para a consciencialização da sua identidade. Foi o trabalho desse património que permitiu compreender a singularidade da sua identidade cultural e o sentimento de pertença à comunidade. A notícia e a reportagem local, a exploração de um mapa de Ermesinde, o manuseamento de brinquedos tradicionais, o conhecimento de uma lenda e de uma biografia foram algumas das atividades que espoletaram o trabalho em torno deste Património Cultural.

A pesquisa desenvolvida pelos alunos sobre o seu Património Cultural local permitiu-lhes compreender as características culturais da sociedade em que se inserem, isto é, aprimorar a devida consciência patrimonial, pois em todas atividades trabalhadas pelos alunos, eles desenvolveram noções de tempo e de espaço e compreenderam a continuidade e a evolução do Património Cultural. A construção de aprendizagens com fontes e recursos apelativos e diversificados, que pertencem ao nosso quotidiano, inclusive com a exploração do Google Maps, ajudaram a dar lugar a um trabalho atento e de grande valor exploratório para os alunos.

Como já foi referenciado, após o final das duas primeiras sessões de trabalho (que trabalharam a mesma temática) e no final da terceira e quarta sessão de trabalho, os alunos elaboraram uma narrativa reflexiva em torno das aprendizagens decorrentes do trabalho desenvolvido, tendo-se analisado, portanto, três conjuntos de narrativas reflexivas. Estas foram analisadas a partir da Taxonomia SOLO de Biggs & Collis (1982), um modelo que permite a categorização das ideias dos alunos em diferentes níveis de compreensão do

conhecimento histórico, a saber: pré-estrutural, uni-estrutural, multi-estrutural, relacional e abstração expandida. Estas categorias pertencem a uma hierarquia, pois vão do pensamento mais fechado a um pensamento mais abstrato. Na primeira categoria, os alunos respondem às questões de uma forma simples e com pouca ou nenhuma relevância; na segunda categoria, os alunos demonstram um argumento válido, de maneira independente e sem relação com outros conhecimentos; na terceira categoria, os alunos apontam várias explicações, mas sem qualquer ligação entre si; na quarta categoria, os vários conhecimentos espelhados nas respostas dos alunos mostram uma conexão entre si; na última categoria, as respostas mostram um nível mais abstrato e generalista, ou seja, mais complexo.

A análise das narrativas reflexivas produzidas pelos alunos permitiu concluir sobre a estrutura e a profundidade das aprendizagens dos alunos. Esta análise revelou-nos que os alunos demonstraram um nível de compreensão simples e linear da informação que analisaram, apresentando respostas diretas, situadas assim nas categorias de pensamento pré-estrutural ou uni-estrutural. Não nos podemos esquecer que trabalhamos com crianças do 1.º CEB que ainda têm muito a desenvolver de competências de expressão escrita e, portanto, a sua capacidade de expressão ainda é, por vezes, elementar. No entanto, as suas respostas revelam o desenvolvimento da ideia de identidade cultural, uma vez que as conclusões que produzem mostram a importância que o Património Cultural local tem para cada um deles.

As questões da narrativa reflexiva foram as seguintes: Este Património é importante para Ermesinde? Porquê? ou Sentes orgulho ou felicidade em ter este Património em Ermesinde? Porquê?.

No final das duas primeiras sessões, em que se havia trabalhado a festividade local "Enterro do João", conseguimos categorizar as respostas dos alunos da seguinte forma:

Questões: *Este Património é importante para Ermesinde? Porquê? Sentes orgulho ou felicidade em ter este Património em Ermesinde? Porquê?*		
Categorias	**Exemplos de respostas dadas pelos alunos**	**Número de respostas**
Pré-estrutural	"O João não é um homem de verdade; é um boneco de palha." "O Enterro do João é importante para Ermesinde."	8
Uni-estrutural	"O Enterro do João é uma festa que se realiza no Carnaval."; "O Enterro do João começa num desfile, e ele chegou de comboio a acaba no rio Leça."	16

Figura 55 - Categorização das respostas sobre o Enterro do João

(Fonte: autoras)

As respostas dos alunos centraram-se, particularmente, nestas categorias, porque, no primeiro caso, os alunos responderam de forma redundante, repetindo e confirmando apenas em que consiste o "Enterro do João". No segundo caso, as respostas são fundamentadas em situações que suscitaram bastante interesse, como a queima do João, pois os alunos questionaram: "Porque é que o João é queimado numa fogueira? Ele não é de verdade, pois não?". Logo, existe claramente uma analogia a algum tipo de referência temporal ou histórica ao evento, porque, claramente, os alunos mencionaram um dos marcos mais marcantes do desfile do João, pela simbologia e pela exclamação que provoca ao ser conhecido e visualizado. Perceberam que é o momento final da festa e motiva as pessoas a conhecer e a participar nesta tradição.

Dois alunos conseguiram concluir, oralmente, que, com o acordo uníssono da turma, "Se não existisse o Enterro do João, não havia Carnaval em Ermesinde." e "O Enterro do João é uma festa tradicional, que só se festeja em Ermesinde. A personagem João pertence a uma história". Estas ocorrências ressalvam

conceitos importantes como a continuidade em História, como a preservação do património, a memória coletiva e o tempo histórico, porque uma festa não se realiza sem a outra.

Em ambas as questões, os alunos apresentaram respostas que evidenciam um conhecimento do desfile, dos momentos que o compõem e da sua especificidade local. É possível atestar, igualmente, pelas respostas que os alunos dão uma maior importância ao "João" pela excentricidade que o define.

Em relação à terceira sessão sobre o artesanato do Brinquedo Tradicional Português, as respostas recaem essencialmente nas duas primeiras categorias da Taxonomia de SOLO, mas dois alunos conseguiram comparar a informação com outras situações aprendidas, complexificando o seu pensamento, conforme exemplos apresentados:

Questões: *Este Património é importante para Ermesinde? Porquê? Sentes orgulho ou felicidade em ter este Património em Ermesinde? Porquê?*		
Categorias	**Exemplos de respostas dadas pelos alunos**	**Número de respostas**
Pré-estrutural	"O brinquedo tradicional é feito de madeira."; "Os bonecos tradicionais são importantes para Ermesinde."; "O Pinóquio é um boneco de madeira."	16
Uni-estrutural	"O boneco português é uma tradição e o Pinóquio de madeira foi feito à mão, com máquinas antigas."	4
Multi-estrutural	"Aprendemos que o Pinóquio é um boneco de madeira e tradicional, como os nossos brinquedos. Os brinquedos tradicionais são melhores e bem construídos."	1
Relacional	"O boneco português é de Ermesinde e é importante. E é nosso. Os brinquedos de madeira servem para as crianças brincarem e elas ficam felizes."	1

Figura 56 - Categorização das respostas sobre o artesanato do Brinquedo Tradicional Português

(Fonte: autoras)

Novamente se verifica a repetição da informação nas duas primeiras categorias da Taxonomia de SOLO, revalidando com um "sim" que o património é importante e é tradicional. Nas duas últimas categorias, dois alunos conseguiram complexificar os seus conhecimentos ao compará-los com a história escutada e ao privilegiar conceitos como a associação entre a tradição e a qualidade superior do brinquedo, bem como o passado, a pertença e a empatia com o património.

Em suma, as respostas dos alunos indicam alguns aspetos mais emotivos, por se interligarem a conceitos como felicidade, antiguidade e brincadeira. Nestas respostas é atribuído um significado pessoal, alegando uma permanência e continuidade do património. Verifica-se, também, que os alunos aumentaram a preocupação de justificar as suas respostas, não se cingindo apenas a resposta de Sim ou Não.

Relativamente à última sessão, a respeito da Festa das Rosas, um dos alunos fez imediatamente um comentário que nos atestou o sucesso do trabalho que estava a ser desenvolvido: "A festa das Rosas é parecida com o Enterro do João, porque é uma festa local". Esta comparação deu-nos azo a entender que a compreensão do tradicional e da pertença estava a ser atingido. Além disso, no dia desta última sessão, várias pessoas na rua levavam velas e rosas na mão e os alunos trouxeram essas observações e informações para a sala de aula, apresentando os seus conhecimentos prévios. Nesta sessão, as respostas dos alunos encontram-se divididas da seguinte forma:

Questões: *Este Património é importante para Ermesinde? Porquê? Sentes orgulho ou felicidade em ter este Património em Ermesinde? Porquê?*		
Categorias	**Exemplos de respostas dadas pelos alunos**	**Número de respostas**
Pré-estrutural	"A Festa das Rosas é uma festa tradicional."; "Esta festa acontece no dia 22 de maio em Ermesinde, no santuário de Santa Rita."	12
Uni-estrutural	"A Festa das Rosas é em Ermesinde. Todos levam rosas por causa da Santa Rita. A Festa das Rosas tem esse nome, porque a Santa Rita pediu a um familiar que fosse buscar uma rosa ao jardim e ele disse que estava tudo cheio de neve, mas quando chegou lá só havia uma rosa."	3
Multi-estrutural	"A Festa das Rosas é uma festa local, com velas e rosas. A Santa Rita foi uma pessoa importante. E temos de ir à festa, porque tem muito valor para a cidade."	2
Relacional	"A Festa das Rosas acontece no mesmo dia. A Santa Rita foi uma pessoa importante para a cidade. A Santa Rita e a Santa Isabel são parecidas e são da nossa história. A rosa é uma flor importante e bonita."	4

Figura 57 - Categorização das respostas sobre a Festa das Rosas

(Fonte: autoras)

A totalidade dos alunos conseguiu associar a festa à biografia da Santa Rita, mencionando-o nas suas respostas. Contudo, as respostas foram na sua maioria muito simples, apresentando informação pouco aprofundada. Ainda assim, é de ressalvar que, em todos os casos, os alunos referiram o nome da cidade, privilegiando a localização no espaço e no tempo nas suas respostas. Contudo, os alunos que produziram respostas que se situaram nas duas últimas categorias da Taxonomia de SOLO, acrescentaram detalhes à informação, relacionando-a com os objetos que estão associados à festa e à preservação da tradição, assim como uma analogia com outros contextos históricos, que ajudam a relacionar a história local com a história nacional.

É percetível que as respostas dos alunos, na última sessão, foram mais complexas do que nas sessões anteriores e com um estilo comparativo entre duas histórias, interligadas pela simbologia. Verifica-se, por isso, que houve o registo de informação com um significado pessoal e social, remetendo para o local e o nacional através da lenda.

Findo este processo de averiguação das respostas dos alunos, importa agora uma análise das respostas dadas pelo professor titular de turma ao inquérito por questionário, que foram examinadas pelas categorias de consciência histórica definidas por Rüsen (2004, 2005), a recordar: tradicional, exemplar, crítica e ontogenética. Em relação ao nível tradicional, trata-se de uma consciência histórica onde permanecem os princípios e modelos que produzem a ordem, considerando que as tradições são indispensáveis para a orientação. Já na consciência histórica exemplar prevalecem as regras e os exemplos como uma lição e são consideradas essenciais para a orientação. O desenvolvimento de uma consciência histórica crítica promove as experiências e as circunstâncias atuais de modo a serem interpretadas de forma alternativa, onde se desconstroem significados e se trabalha no sentido de os sujeitos serem capazes de moldar culturalmente o seu tempo e o dos outros. Por fim, a consciência histórica ontogenética vê o presente como uma emergência de transição dinâmica entre o passado e o futuro e a identidade consolida-se através da alteridade, afirmando-se nas interações com os outros que têm pontos de vista e valores diferentes.

A análise do inquérito por questionário ao professor titular da turma revelou um modelo de trabalho de formação da consciência histórica que ia variando entre a consciência histórica tradicional e a consciência histórica exemplar que este desenvolvia nos seus alunos. A análise destes dados vem confirmar os resultados de outros estudos sobre o tipo de consciência histórica que ainda continua a ser muito promovida pelos

professores, revelando mais uma vez a importância de insistirmos na necessidade de desenvolver um trabalho que permita o desenvolvimento de níveis de consciência histórica mais elaborados e relevantes para a formação do indivíduo. Nelas estão bem patentes a ideia de que a aprendizagem consiste na preservação das tradições que se mantêm imutáveis na sociedade e que o passado orienta e explica o presente, conforme podemos atestar nos exemplos que se seguem.

Questões	Respostas
Considera que a área de Estudo do Meio potencializa o desenvolvimento da identidade cultural?	"Sim, quando abordamos as tradições, símbolos, costumes e valores locais/nacionais."
A relação entre a história e o meio local permite o desenvolvimento do sentimento de pertença à localidade?	"Naturalmente que sim, pois, estas atividades promovem a conexão entre as pessoas e a sua localidade."
De que forma se pode trabalhar a formação da identidade cultural dos alunos?	"Através do passado próximo familiar, porque considero fundamental saber de onde vimos: a nossa origem."
No contexto escolar, como sensibiliza os alunos para a importância do Património Imaterial?	"Nas danças, festas, músicas, saberes e em diálogos de transmissão e troca de conhecimentos."
O que entende por identidade cultural e qual é a sua relação com o Património? E qual é o impacto na formação do indivíduo?	"É a identificação de um povo. Participando em vários eventos/associações: ranchos folclóricos, coros tradicionais, coros litúrgicos, cantares de janeiras, espetáculos musicais, ... Sentir que se pertence a um ou mais grupos, que se faz parte de um coletivo. Naturalmente que tem impacto: trabalha-se, entre outras coisas, a tolerância e a solidariedade."

Figura 58 - Categorização das respostas do professor titular por questões

(Fonte: autoras)

A presença do modelo de consciência histórica tradicional está bem visível pelo relato de continuidade das práticas e valores tradicionais ao longo do tempo, a ideia de que a memória das origens possibilita a construção das formas de vida atuais e, portanto, a conceção de que a identidade do indivíduo é construída por meio de padrões culturais já estabelecidos, pois existem tradições, símbolos, costumes e valores locais/nacionais que justificam o passado. Já a tipologia de consciência histórica exemplar também está bem presente na forma como utiliza o património. Este utilizado para compreender "a nossa origem", referindo-se a "danças, festas, músicas, saberes e em diálogos de transmissão e troca de conhecimentos" como forma de abordagem da identidade cultural.

Considerações finais

O desenvolvimento deste estudo permitiu averiguar que a Educação Patrimonial tem repercussões muito importantes e positivas para a formação do indivíduo, através do trabalho da memória coletiva, da identidade cultural e da consciência histórica. Através da análise de várias fontes, os alunos desenvolveram a capacidade de conhecer e compreender o seu Património Cultural local. Certo é que trabalhamos com crianças ainda de tenra idade e, por isso, também as suas narrativas reflexivas não tinham um nível de expressão escrita mais maturada, mas não deixaram de evidenciar um conhecimento do património estudado, com uma progressiva complexidade de respostas, face ao trabalho com diferentes tipos de fontes. Também concluímos que o facto de ser Património Cultural local auxiliou na compreensão do seu valor e importância, facto notório no interesse que as crianças demonstraram no tratamento deste património por se tratar da sua localidade. Isto demonstra que, independentemente da idade, o trabalho mais precoce em torno do património ajuda os alunos a construírem um conhecimento mais aprofundado e crítico da História.

Na resposta à nossa questão de investigação, *Qual a relevância do Património Cultural local na construção da identidade cultural dos alunos do 1.º CEB?*, concluímos que os alunos conseguiram compreender que um conhecimento mais profícuo do seu património permite-os consciencializar para a história local e para a importância de cada indivíduo na participação e envolvimento na sua cidade. A ligação entre o que os alunos aprendem e o que têm ao seu redor dá-lhes motivos mais significativos para compreenderem a História e sentirem-se parte dela. Se, no início do estudo, os alunos tinham escassas ideias sobre a celebração do Carnaval na sua cidade ou da festa religiosa, após a exploração de fontes, eles demonstraram um ganho de consciência histórica e de compreensão do meio local, fazendo-se valer o apelo à memória coletiva. Por isso, é tão importante que o ensino das Ciências Humanas e Sociais também se aproprie da Educação Patrimonial, facto já comprovado nos estudos das investigadoras Solé (2015) e Pinto (2012), que demonstram a relevância da Educação Patrimonial na aprendizagem da História.

As respostas ao inquérito por questionário do professor titular de turma mostram que, na sua sala de aula, o trabalho diz respeito aos níveis de consciência histórica mais elementar, como a tradicional e a exemplar, sendo, contudo, importante estimular o trabalho de formação de consciência histórica de níveis crítico e ontogenético. Conclusões mais perentórias acerca da importância destes últimos dois níveis de consciência histórica seriam mais facilmente validados, consideramos nós, se se tratasse de um estudo na área da História, com anos de escolaridade mais avançados.

Em conclusão, e circunscrevendo esta reflexão em torno do estudo efetuado (atendendo ao tempo e à pequena amostra utilizada), o trabalho do Património Cultural no contexto escolar mostrou-se positivo uma vez que os alunos foram capazes de associar o património que tem na sua localidade àquilo que lhes pertence. Também compreenderam a necessidade de o preservar e de compreender a sua importância para a sua comunidade.

Referências bibliográficas

Almeida, É., & Solé, G. (2016). Aprender história através da exploração do património local como recurso didático: Uma experiência em educação patrimonial com alunos do 5.º ano de escolaridade. In R. Facal (Ed.), *Livro de actas del VII Simpósio Internacional de Ciencias Sociales, educación y futuro. Investigaciones en Didática e las Ciencias Sociales* (pp. 534-551). Red 14-Universidade de Santiago de Compostela.

Barca, I. (2003). Museus e identidades. In I. Barca (Ed.), *Educação histórica e museus: Actas das Jornadas Internacionais de Educação Histórica 2* (pp. 97-104). Centro de Investigação em Educação do Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho.

Barca, I., & Pinto, H. (2014). Um percurso na cidade de Guimarães, Património da Humanidade: Concepções de alunos e professores. *Cultura Histórica & Patrimônio*, 2(2), 5-29.

Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Biggs, J., & Collis, K. (1982). Evaluating the quality of learning: The SOLO taxonomy. Academic Press.

Bogdan, R., & Biklen, S. (1999). Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos. Porto Editora.

Chapman, A. (2021). Construindo a compreensão e o pensamento histórico através do ensino explícito de raciocínio histórico. In L. Alves & M. Gago (Eds.), *Diálogo(s), Epistemologia(s) e Educação Histórica: Um primeiro olhar* (pp. 21-35). CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

DGE- Direção-Geral da Educação. (2018). Aprendizagens essenciais de Estudo do Meio do 1.º ciclo do ensino básico. DGE.

Facal, R. (2015). Educación patrimonial y construcción de identidades democráticas. In R. Facal, I. Barca, G. Solé, H. Pinto, R. F. Lopez, T. Martínéz, & M. Sabaté (Eds.), *Educação histórica e educação patrimonial - novos desafios* (pp. 59-61). Centro de Investigação em Educação (CIEd), Instituto de Educação, Universidade do Minho.

Fortuna, J. (1995). Por entre as ruínas da cidade: O património e a memória na construção das identidades sociais. *Oficina do CES*, 61, 1-35.

Gil, T. (2015). La educación patrimonial y la construcción de identidades. In R. Facal, I. Barca, G. Solé, H. Pinto, R. F. Lopez, T. Martínéz, & M. Sabaté (Eds.), *Educação histórica e educação patrimonial - novos desafios* (pp. 61-64). Centro de Investigação em Educação (CIEd), Instituto de Educação, Universidade do Minho.

Henriques, R., Ferreira, S., & Gomes, S. (2022). Problematizar local, pensar global: Diálogos curriculares com o património. In A. Semedo & H. Pinto (Eds.), *Educação patrimonial em ação: Tecendo relações entre museus, escolas e territórios* (pp. 251-274). Editora Caleidoscópio.

Jorge, V. (2000). Património e identidade nacional. *Engenharia Civil*, 9, 5-12.

Lei nº 107/2001, Assembleia da República. (2001). Lei de Bases do Património Cultural. Diário da República, n.º 209/2001, Série I-A, 2001-09-08. https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=844&tabela=leis

Maia, C., & Ribeiro, C. (2018, May). *Educação patrimonial e a formação de professores na Escola Superior de Educação do Porto*. Comunicação apresentada no VIII Simpósio Internacional de Didáctica de las Ciencias Sociales en el Ámbito Iberoamericano, Valparaíso, Chile.

Marques, G. (2020). Educação histórica nas primeiras idades: Quadro epistemológico e conceptual. *CEM – Revista do CITCEM*, 12, 13-25.

Marques, G. (2023). Educar para o património histórico na educação básica: Experiências pedagógicas e recursos didáticos. In F. Jorge, J. Belo, & M. Ribeiro (Coords.), *Património, educação e cultura: Convergências e novas perspetivas* (pp. 115-134). Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Martins, G. (2011). Portugal: Memória, património e cidadania. In M. Amante (Ed.), *Identidade nacional, entre o discurso e a prática* (pp. 23-30). CEPESE / Fronteira do Caos.

Martins, G., Gomes, C., Brocardo, J., Pedroso, J., Camilo, J., Silva, L., Encarnação, M., Horta, M., Calçada, M., Nery, R., & Rodrigues, S. (2017). *Perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória.* Ministério da Educação, Direção-Geral da Educação.

Pinto, H. (2012). Educação histórica e patrimonial: Conceções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente. (Tese de Doutoramento, Universidade do Minho).

Pinto, H. (2022). A relação entre escola, comunidade e o papel da educação patrimonial. In A. Semedo & H. Pinto (Eds.), *Educação patrimonial em ação: Tecendo relações entre museus, escolas e territórios* (pp. 275-301). Editora Caleidoscópio.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.

Rüsen, J. (2004). Historical consciousness: Narrative structure, moral function, and ontogenetic development. In P. Seixas (Ed.), *Theorizing historical consciousness* (pp. 63-85). University of Toronto Press.

Rüsen, J. (2005). Historical narration: Foundation, types, reason. In *History, narration, interpretation, orientation* (pp. 9-19). Berghahn Books.

Solé, G. (2015). Introdução. In R. Facal, I. Barca, G. Solé, H. Pinto, R. F. Lopez, T. Martínéz, & M. Sabaté (Eds.), *Educação histórica e educação patrimonial - novos desafios* (pp. 56-58). Centro de Investigação em Educação (CIEd), Instituto de Educação, Universidade do Minho.

Solé, G., & Barca, I. (2023). As ciências sociais e o ensino da história em Portugal: Perspectiva e desafios atuais. In I. Bellatti, C. Fuentes, P. Miralles, & L. Sánchez (Eds.), *Las ciencias sociales y su didáctica: Pensamiento histórico y educación democrática. Homenaje a Joaquín Prats Cuevas* (pp. 269-280). Ediciones OCTAEDRO, S.L.

UNESCO. (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* https://unescoportugal.mne.gov.pt/images/Comunica%C3%A7%C3%A3o/convencao_para_a_salvaguarda_do_patrimonio_imaterial.pdf

X. Amadeo: apontamentos sobre viagens e cidades "do mais avançado pintor português"

Maria de Fátima Lambert[52]

Resumo

O caso Amadeo Souza-Cardoso (1887-1918), singular no panorama artístico português das primeiras décadas do século XX, é analisado numa perspetiva georreferenciada, cujo epicentro se fidelizou em Paris. Apresentam-se reflexões que pretendem contribuir para elucidar sobre o impacto da viagem e a sedução da cidade na definição da identidade estética do pintor português que Almada Negreiros considerou ser a grande descoberta de Portugal na Europa do século XX. Analisar, pois, os trajetos empreendidos pelo pintor amarantino, fora do território de origem, pode equacionar os périplos e as linguagens que se traduziram na diversidade compulsiva das criações realizadas entre 1906 e 1918. Tomaram-se como fundamento as mitificações subsumidas em definições (selecionadas) de cidade, enlaçando-as às tessituras estrangeiras que Amadeo iniciou ainda durante a monarquia (1906) e se prolongaram nas entranhas da 1.ª Guerra Mundial (1916). A sua obra vasta é polissémica e multimorfa, ultrapassando, ainda que tardiamente, a invisibilidade que ser português na historiografia da arte ocidental. As suas raízes natais sobrevieram per se no fascínio modernista, justificando uma identidade consolidada na permanência além-Pirenéus. O ímpeto das viagens foi um denominador comum da geração de Orpheu, quando o 'escol' quis posicionar-se numa Europa prospetiva, longe do nacional atávico. Amadeo sabia que na viagem residia a mais profícua formação, e para boa consecução dos seus projetos artísticos. O salto da lebre projetou-o na cidade-luz, proporcionando-lhe incursões de lazer e de aprendizagem que alimentaram a sua porosidade iconográfica.

Palavras-chave: Amadeo Souza-Cardoso; Modernismo; cidade; identidade estética

Abstract

The case of Amadeo Souza-Cardoso, unique in the Portuguese artistic panorama of the first decades of the 20th century, is analyzed from a georeferenced perspective, whose epicentre was located in Paris. Reflections are presented that aim to contribute to elucidating the impact of the journey and the seduction of the city in defining the aesthetic identity of the Portuguese painter that Almada Negreiros considered to be Portugal's great discovery in 20th century Europe. Analyzing, therefore, the paths taken by the Amarante painter, outside his territory of origin, can equate the journeys and languages that translated into the compulsive diversity of the creations made between 1906 and 1918. The mythifications subsumed in definitions (selected) were taken as a basis) of the city, linking them to the foreign fabrics that Amadeo initiated during the monarchy (1906) and that extended into the depths of the 1st World War (1916). His vast work is polysemic and multimorphic, overcoming, albeit belatedly, the invisibility of being Portuguese

[52] Professora-Coordenadora da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, coordenadora da Licenciatura em Gestão do Património Cultural e do Mestrado em Património, Artes e Turismo Cultural. Doutoramento em Filosofia pela Faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa. Curadora. Investigadora integrada do InED. Ciencia ID 6214-5A1E-93AE.

in the historiography of Western art. Its native roots survived per se in the modernist fascination, justifying an identity consolidated in its permanence beyond the Pyrenees. The impetus for travel was a common denominator of the *Orpheu* generation, when the 'chosen' wanted to position themselves in a prospective Europe, far from the atavistic national. Amadeo knew that the most fruitful training lay in travel, and for the successful achievement of his artistic projects. The hare's leap projected him into the city of light, providing him with leisure and learning opportunities that fed his iconographic porosity.

Key-words: Amadeo Souza-Cardoso; Modernism; city; aesthetical identity

[arte moderna é aristocrática, Fernando Pessoa *dixit*]

As três dimensões das coisas não são altura, largura e espessura. Essa é apenas a forma como as três dimensões nos aparecem nas coisas espaciadas à vista. As três dimensões são assim: supondo um observador colocado em A,

B

C D

A F

temos que ele verá tudo em volta de três percepções:

AB = a linha do objecto até ele.

CD = a linha de lado a lado do objecto.

EF = a linha de alto a baixo do objecto

(Pessoa, 1993b, p.146).

0. Preâmbulo

Sabe-se quanto o impulso para a viagem toma distintas proporções e consequências, de acordo com a intencionalidade que lhe assiste. Ao pensarem-se no contexto identitário da/para criação artística, prevalece um consenso – quase unânime – quanto à irrevogabilidade, à inevitabilidade de terem existido, de se imaginarem ou de se concretizarem, nos fios de tempo de artistas e poetas. Se as deambulações mentais subsistem além do expectável, as deslocações efetivas impregnam-se de expectativas, quanto de imprevisibilidade. Assim, se ponderam e equacionam as viagens de Amadeo de Souza-Cardoso, no panorama modernista português, projetando-se para um mundo europeu que oscilava entre a idealização e o delusório real. Apontam-se, portanto, as coincidências e as especificidades dos seus itinerários europeus que contribuem para a respetiva/plausível georreferenciação vivencial estética e pictórica.

Lembre-se que na 2ª metade do século XIX e primeiras décadas de XX, as viagens de formação artística eram, com frequência, custeadas pelas bolsas da Academia de Belas Artes, sob égide dos prémios atribuídos (caso de Roma, p.ex.) e/ou pelas famílias dos artistas em devir[53]. Amadeo Souza Cardoso viajou subsidiado

[53] Em outros casos, e na senda de séculos anteriores, empreendiam-se as viagens de Grand-Tour(s), esse culminar de uma formação pessoal, mais frequente em Inglaterra, França e Alemanha, com poucos casos em Portugal.

pela família direta, asseguradas as permanências em Paris ao longo de quase uma década. Usufruiu de condições favoráveis para que o seu percurso se desenvolvesse e lograsse uma carreira que se augurava de excelência e sucesso.

A formação humanista de Amadeo, à semelhança de Almada Negreiros, firmava-se numa adolescência que privilegiara o convívio e interesse por autores e artistas a espicaçar-lhe a superação intelectual. Amarante não lhe inibiu o ímpeto do caminho ansiado e encetado, para alcançar conhecimentos, que Amadeo requeria por evidência. Como situar Amadeo, o "provinciano e burguês" a galgar a Europa vanguardista, na parametrização de Fernando Pessoa ao afirmar que a Arte moderna era aristocrática, uma convicção implícita em *Provincianismo português* (1928) e n' *O Caso Mental Português* (1932), entre outros textos.

Pessoa enunciou as três tipologias (civilizacionais) identificadas na sociedade portuguesa na sua relação à ideia de progresso.

O que chamei campónio sente violentamente a artificialidade do progresso; por isso se sente mal nele e com ele, e intimamente o detesta. (…)

No pólo oposto, o citadino não sente a artificialidade do progresso. Para ele é como se fosse natural.... Por isso o não ama nem desama: é-lhe indiferente. Viveu sempre (física ou mentalmente) em grandes cidades; viu nascer, mudar e passar (real ou idealmente) as modas e a novidade das invenções (…)

Situado mentalmente entre os dois, o provinciano sente, sim, a artificialidade do progresso, mas por isso mesmo o ama. (…) O amor às grandes cidades, às novas modas, às «últimas novidades», é o característico distintivo do provinciano (Pessoa, 1980, p.165).

As tipologias pessoanas não remetiam para uma condição socio-financeira, uma ascendência familiar, nem mesmo para uma instrução ou localização de origem – meio citadino, rural ou província. O fato de se nascer e ser criado numa vila, cidade grande ou menor, não necessariamente qualificava o indivíduo numa ou outra camada/tipologia. A radicação e a geografia seriam mais mentais do que efetivas, cabendo ser transpostas ou não: dependia do indivíduo. No caso do pintor amarantino, e à luz de Fernando Pessoa, não seria o provinciano, embora pudesse haver a tentação simplificada de, assim, se entender. Muito menos o campónio e, por outro lado, não lhe convinha o citadino – pelo menos nos primeiros anos de juventude amadurecida. Pessoa ajuizava, todavia, que a maioria da humanidade civilizada era composta por provincianos. A salvaguarda da lucidez estaria no fato de haver de existir "nas nações deveras civilizadas, o escol escapa, porém, em grande parte, e por sua mesma natureza, ao provincianismo. A tragédia mental de Portugal presente é que, como veremos, o nosso escol é estruturalmente provinciano" (Pessoa, 1980, p.165). Amadeo inscrever-se-ia na terceira camada, a superior, designada por escol, a contrastar com as anteriores, que implicava possuir a capacidade de saber criticar através de e com as suas próprias ideias.

Importa, porém, notar que essas ideias próprias podem não ser fundamentais. O indivíduo do escol pode, por exemplo, aceitar inteiramente uma doutrina alheia; aceita-a, porém, criticamente, e, quando a defende, defende-a com argumentos seus — os que o levaram a aceitá-la e não, como fará o mental da classe média, com os argumentos originais dos criadores ou expositores dessas doutrinas (Pessoa, 1980, p.165).

Amadeo situava-se, pois, nessa elite que também ele nomeava, e não carecendo que a grande maioria da população nela se incluísse, ideias em que era igualmente acompanhado por reflexões de Almada e, de algum modo, implícitas a reflexões constantes na *Arte de ser português* de Teixeira de Pascoaes – quanto aos defeitos e qualidades dos portugueses.

Em que moldes conviveram em Amadeo as diferentes sensibilidades, condições e situações, aparentemente antagónicas ou disruptivas? A saber: a saudade versus urgência da atualidade; as suas origens numa cidade de província [e respetiva família] versus sedução e ambição pelos destinos civilizados que almejava; os livros

e autores quietos versus artistas e amigos de tantas nacionalidades; a nostalgia da paisagem amarantina versus o fascínio pelas cidades grandes e, sobretudo a sedução [ambivalência] pela megalópole - Paris.

À semelhança das estéticas diferenciadas que acolheu, contribuindo para a unidade organizada da criação, através de um fio condutor singular, o ímpeto de Amadeo organizou-se num sedentarismo nómada, onde convergia a comunhão identitária de geografias que conciliou e enalteceu. As viagens, as permanências seriam um privilégio, facilitado pelas circunstâncias familiares. Mas a aristocracia pregnante era efetivamente a do intelecto. A Arte moderna é aristocrática, afirmou Fernando Pessoa.

As viagens e as cidades em Amadeo foram fuga e regresso, aventura e duração de uma vida breve, assistidas por leituras de referência díspar: Santo Agostinho, Henri Bergson, Chateaubriand, Balzac, Irmãos Goncourt, Alphonse Daudet, Baudelaire, J-K-Huysmans, Nietzsche, Charles Maurras, Octave Mirbeau, Paul Claudel, Apollinaire, Max Jacob, Wenceslau de Moraes, os diletos Camilo de Castelo-Branco e Manuel Laranjeira, Herbert Spencer, Leon Tolstoi, Taine, Émile Zola, Blaise Cendras, Cervantes, Oliveira Martins, António Nobre, Montaigne entre outros autores, cujos livros foram catalogados na própria biblioteca, atualmente dividida entre Amarante e a Fundação Calouste Gulbenkian.

A amplitude dos escritos que o motivaram ou seduziram, contrariou ou legitimou, comprovam, afinal, Deleuze, pois "on écrit toujours pour donner la vie, pour libérer la vie là où elle est emprisonnée, pour tracer des lignes de fuite (1990, p. 192). Parafraseando o filósofo francês, convicta que Amadeo desenhou/pintou sempre para dar vida, para libertar a [sua] vida, d'onde estava prisioneira, para traçar as linhas de fuga.

Amadeo de Souza-Cardoso foi um instaurador de práticas iconográficas e discursivas, um instaurador de viso-[verbico]-discursividade, parafraseando Michel Foucault (2009). A sua pessoalidade única afirmou-se em poucas décadas, carregando uma lucidez [mais-do-que-órfica] determinadora quer na *praxis*, quer na *poesis*. A sua pessoalidade não significaria nem a ausência, nem o afastamento (arredar) de convivialidade e interação com os amigos diletos (destacando-se, desde muito jovem a admiração por Manuel Laranjeira que conheceu em 1902, através de António Carneiro) e a família (em particular, o "Tio Chico"). Todos contribuíram para a sua instauração estética, assimilados pela auto-singularidade autoral que auspiciava tão cônscio desígnio.

1. Amadeo e as viagens para a cidade

"As viagens são, então, são o grande livro do artista. São-lhe necessárias como a Bíblia e o latim para um padre. O alimento moral do artista está no livro do mundo" (Souza-Cardoso, cit. Damásio, 2018, p.65).

Desde cedo Amadeo se apercebeu, como mencionado na *Carta à Mãe*, em junho de 1907, que devia abrir "o livro do mundo", decidindo-se por iniciar o primeiro grande capítulo dinâmico em "Paris [que] era o centro do mundo" (Damásio, 2018, p. 208). Considerava que as viagens eram uma exigência: "Ora, em todos os livros é preciso virar de folha; este virar de folha equivale a uma viagem" (Damásio, 2018, p.235).

A primeira folha, a página inaugural a atingir foi a cidade clamada por todos. Para que outros destinos seguissem, Amadeo S.C. pesquisou, mediante leituras relacionadas sobre a história de países, literatura de viagem e guias, tal como referido por Luís Pimenta de Castro (2018) referiu no 1º volume de Amadeo, Vida e Obra. Entre os títulos consultados pelo pintor, destacam-se: "*La Holande ilustrée*, da Livraria Larousse; *Notes sur l' Angleterre e Voyage en Italie – Naples et Rome*, de H. Taine; *Itália – Elucidário do Viajante*, de António Alves Mendes da Silva Ribeiro; *Espagnols et Portugais chez eux*, de M. Quillardet; *I – Itinéraire de Paris à Jerusalém* e *II – Itinéraire de Paris à Jerusalém*, de F. de Chateaubriand" (Damásio, 2018, p. 234).

Assinale-se que, ao tempo das vanguardas históricas, onde se localiza a vida de Amadeo S.C., o conceito de cidade afigurava-se da maior urgência, sob tutelas disciplinares concomitantes, plasmando reflexões

históricas da antropologia cultural, sociologia, literatura e estética, denotando os dinamismos científicos e tecnológicos. A cidade converteu-se num dos motivos iconográficos pregnantes, pela recorrência representacional advinda dos pintores impressionistas franceses, casos de Camille Pissarro, Jean Bazille, Edgar Degas ou Claude Monet. Assumia-se como o ponto de convergência espácio-temporal, captando a essência do que passava nesse movimento cativado para que persistisse na duração. A cidade manifestava-se sob figurações múltiplas em temáticas explícitas e/ou subjacentes; evocações diretas em tomadas de vista dos Boulevards parisienses da Belle-Époque, tópicos arquitetónicos denotativos do progresso, eventos de convívio social e/ou intimista, retratos, avançando consoante os artistas para visualizações mais literais ou fantasistas. Com o advento da modernidade futurista, por exemplo, o tema da cidade permitiu a mais direta assunção dos princípios difundidos por F.T. Marinetti no seu *Manifesto Futurista* (1908), consolidado na pintura de Umberto Boccioni ou Carlo Carrà e, ainda que de forma diversa, nas epifanias metafísicas de Giorgio de Chiricco.

Numa certa perspetiva, as convocações da cidade patentes nos testemunhos de Amadeo S.C oscilam entre o fascínio de teor impressionista (estético) e a concreção modernista em termos de atuação. As cidades não se presentificam realisticamente como tema na sua pintura, antes surgem indícios e vestígios de progresso a demonstrar o seu impacto e sedução – colagens de marcas de produtos e siglas. A ideia de cidade [mais do que de país] conformou-se a partir da incorporação mental de conhecimento por intermediação subjetiva, articulados aos dados mais objetivos. A cidade convertia-se em algo "imaginário", tantas as efabulações que lhes eram adicionadas. Paris era um "lugar imaginário", digno de figurar no guia que Alberto Manguel e Gianni Guadalupi estabeleceram. Amadeo, em certa perspetiva, acompanhava as ideias expressas por D.H. Lawrence em *Sea and Sardinia* (1921): "Sentimos uma necessidade absoluta de nos movermos, mais, de nos movermos numa direção específica. Uma dupla necessidade, portanto; de nos pormos a caminho e de sabermos para onde" (Lawrence, cit. Theroux, 2012, p. 15).

Numa perspetiva mais lata, como se viajava nos inícios europeus do séc. XX, o que destinavam as viagens aos artistas? Que cidades previam, que périplos circulavam na senda da civilidade artística? Quais os graus de errância, sedentarismo ou nomadismo dirigido poderiam ser medidos, não à quilometragem, mas pela permanência e travessia?

No caso Amadeo, as viagens conduziram a cidades que se traduziram em durações ou demoras, acordadas às circunstâncias, oportunidades e intenções; às atividades e situações propiciadas no decurso da sua carreira. Seguiu a tradição das deslocações, à semelhança de artistas portugueses de gerações anteriores, que haviam rumado a Paris e Itália, com intuito de ampliar ou aprofundar a formação artística, de se entranharem (ou não) na Europa. Após Sousa Pinto, Carlos Reis, Silva Porto ou Marques de Oliveira, os naturalistas em devir impressionista; depois de Aurélia e Sofia de Souza na Académie Julien, Amadeo radicou-se (e demorou-se) em Paris, na senda de Manuel Jardim, Manuel Bentes e Eduardo Viana (1905), no tempo de Emmérico Nunes (1906). Antecipou-se a Mário Sá-Carneiro (1911/1912), aos humoristas[54] Francis Smith (1907), Stuart de Carvalhais (1912-1913), Cristiano Cruz (1917, I Grande Guerra), José Pacheko (1911) e aos ativistas do futurismo: Guilherme de Santa-Rita (1910) e Almada Negreiros (1919). O magnetismo persistiria durante as décadas seguintes, capital das artes destituída apenas na década de 1960, quando os bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian optaram por Londres, Munique ou Berlim.

Amadeo iniciou os estudos em Amarante, Penafiel e Porto, a que seguiu a frequência do liceu em Coimbra. Depois, pensara formar-se em arquitetura na Academia de Belas-Artes, mas não vislumbrou em Lisboa, as

[54] Os 'Salões Humoristas" realizaram-se entre 1912 e 1926, em Lisboa e no Porto, dando a conhecer os 'novos' artistas que avançaram para o Modernismo.

caraterísticas que satisfizessem os seus intentos. Assim, na véspera dos 19 anos, destinou-se a Paris para cumprir suas formação e ambições. Na cidade-luz Amadeo foi escolhendo os ateliês, nunca tendo formalizado a candidatura à École de Beaux-Arts. A sua aprendizagem foi aferida por uma estratégia notável, propiciada pela capacidade em se relacionar com as pessoas em geral e privilegiando o conhecimento de artistas e intelectuais em pressentia uma excelência que contribuiria para a sua evolução pessoal e artística. A cidade escolhida seria palco de adesão a grupos onde as nacionalidades confluíam, destacando-se os europeus e alguns americanos e brasileiros. Foi um caso de verdadeiro cosmopolitismo, cultivado pela integridade e lucidez, precocemente amadurecido e com um nítido sentido pragmático. Estava a proceder para além de proclamações *'Ultimatum e Manifesto'* quando, alguns protagonistas se quedavam em parcas ações. O ímpeto e o compromisso, em prol da assunção modernista, não esmoreceram, projetando-se em atitudes verdadeiramente 'empreendedor[ist]as'.

A convicção de Almada Negreiros pronunciada em 1916, quanto ao carisma de Amadeo, firmou-se para além do texto de apresentação da exposição da Liga Naval (Palácio de Calhariz). Almada foi assertivo, elucidado pela produção desenvolvida, à data, em pouco mais de 10 anos. Certamente que foi "a primeira descoberta de Portugal no século XX". Essa descoberta, quase uma epifania, desocultara-se em Paris, coadjuvado pela energia da cidade, não bastasse o ímpeto do Artista amarantino. Os dinamismos ajustavam-se.

2. Amadeo: as ideias sobre cidade

Thierry Paquot (2007a) destacou a intensidade dom que, ao tempo da modernidade, a cidade energizava; como revigorava e alimentava quem sofria de spleen: "Uma ligeira depressão, rápido um banho de cidade. Uma certa lassidão? O próprio movimento dos transeuntes acorda-vos e dinamiza-vos." A cidade adquiria dons benfazejos, não só curava, como era profilática e "suplemento alimentar" para os inquietos que pretendiam alcançar notoriedade consistente. Contudo, em alguns provocaria efeitos secundários, contraproducentes e nocivos aos auspícios traçados. Ora, os efeitos secundários também podem agregar dinâmicas empolgadas, aparentemente difíceis de gerir no vaivém que suscitava nos primórdios das vanguardas.

Lewis Mumford (2012) salientou que a história se faz com as cidades e que estas, por sua vez, derivam da história. Enquanto vasos comunicantes, a história e as cidades resultam das vidas das pessoas que as habitam ou que as assomam. Os artistas transpõem fronteiras quando se convertem em património transnacional, nem sempre durante a sua vida terrena. Na história, musealizam-se e/ou patrimonializam-se autores e obras, consoante as idiossincrasias no fio de tempo georreferenciado. Amadeo habita, atualmente, a História da Arte internacional, ainda que a sua obra tardasse a ser investigada e equacionada, mesmo nos núcleos de investigação especializada. Apesar das exposições internacionais em que participou, designadamente no famoso *Armory Show* (1913, Chicago e NYC), e da proximidade aos círculos mais relevantes da época, mediante os contatos estabelecidos durante as suas estadias e viagens, a morte prematura atrasou em demasia a sua incorporação no escol legitimado historicamente. Nele se reúne um assentamento, quase veloz, em lugares definidos numa geografia que tem Paris e Amarante como núcleos. Ao pensar o panorama português do séc. XX, as passagens de adquirem uma carga simbólica suplementar. Efetivamente, as histórias das cidades são vidas e as histórias de vida são histórias de cidades, parafraseando David Lessault e Christophe Imbert (2015).

Cidades europeias como Paris, Roma, Berlim ou Viena viram o número de habitantes aumentar, à medida que os artistas afluíam, ainda que, por relação à população local, a percentagem não fosse muito grande. O que poderia não ser relevante, atendendo aos índices validados por aqueles estudiosos para definir

quantitativamente a categorização de cidade, não tanto a indexação de 'metrópole', ao observar que um dos denominadores, uma das exigências residiria no número acrescentado de população residente, portanto calculando a densidade de valor acrescentado. Confirmava-se a evidência de que alguns indivíduos – em termos intelectuais e artísticos – fizeram/fazem a diferença identitária de uma cidade, elevando a noção de consonância (pela discrepância também) entre identidade singular e coletividade. No livro autobiográfico de Stefan Zweig *O Mundo de Ontem – recordações de um europeu*, aferido às vivências e reflexões no período finissecular e até à 1.ª Guerra Mundial, o autor explicita a idiossincrasia da cidade-luz, no capítulo intitulado "Paris: a cidade da eterna juventude". Não sem comparar, por certo, Viena a Paris, preterindo Berlim, onde não resplandeceria idêntico glamour. A desilusão, ao visitar a metrópole alemã fora intensa, na ausência de um sentido urbano que buscava. Os aspetos destacados, poder-se-iam aplicar, quase diretamente, à forma como Amadeo encarou e reverberou a cidade.

Ao pensar a cidade, vê-se uma cidade. Cada pessoa a vê, interioriza e estabelece mediante imagens mentais, realçando, focando-se no que identificou. O que ressalta advém, é decorrente da receção singular do indivíduo. Como assinalou Kevin Lynch, a intensidade da vivência extraída por cada um - mediante a sua imersão na cidade - conduz a singularidade vivificada e capaz, fruto da rotina e na diferença que lhe sobrevém: "Embora a vida no caos exterior da cidade moderna esteja longe de ser impossível, a mesma acção diária poderia adquirir um novo significado quando levada a cabo numa estrutura mais viva" (Lynch, 1999, p.15). Cada pessoa se solicita (a si mesma) e elabora imagens da cidade, isolando excertos, sem prejuízo de elaborar (um)a imagem da cidade enquanto todo: "…a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores" (Lynch, 1999, p.16).

A noção de escala e/ou a noção de grandeza de um local dependem da referência, da perceção de espaço que se assume. Se alguém viveu sempre numa vila ou cidade pequena, onde as distâncias são apercebidas por relação ao tempo de percorrer os caminhos, quando se transpõe para uma metrópole, a aferição espaço/tempo altera-se, assim como a sensação de tamanho da pessoa relativamente aos equipamentos arquitetónicos e urbanos. A ideia de grandeza perpassava na escrita dos manifestos, exaltando o mergulho nesse amálgama de pessoas que foram plasmadas com o maior turbilhão na pintura futurista, basta evocar-se *Il resveglio della città [La città che sale]* de Umberto Boccioni (1910-1911) que se reveria na partitura/registo sonoro de Luigi Russolo (1913). A sobreposição de movimentos (indetetáveis até então, porventura) que dinamiza indivíduos e ideais de progresso alegórico, reverbera (ainda que se diferenciando) na Procissão de Corpus Christi, ainda que glose igualmente a multidão. No caso da pintura de Amadeo a multidão organiza-se, de acordo com o evento que está a celebrar, numa massificação individuado, onde cada figura tem, por assim dizer, uma identidade. Evidentemente a procissão aconteceu em Amarante e está-se perante parâmetros díspares, em termos de indexação morfológica e semântica. A dimensão humanizadora e cultural de uma cidade menor contrapõe-se à grande escala e cosmopolitismo, nem sempre positivo, nem edificante da metrópole. Mas, todavia, "mesmo na sua forma mais confusa e corrompida, revela certas conquistas na difusão da cultura humana, os quais apenas existiam em tempos anteriores, quando todas as formas mais elevadas eram um monopólio da cidadela e do templo" (Mumford, 2012, p.888). A obra pintada e desenhada por Amadeo, à primeira vista (apreciação) não privilegia um dimensionamento cinematográfico imediato, todavia subjaz nos "diálogos", na concatenação perante a contemplação das telas que se sucedem através de narrativas visuais sucessivas e díspares. Por outro lado, a dimensão ecfrástica subsiste – num paralelismo – plasmado em excertos de sua correspondência, sobretudo na que era dirigida à Mãe, ao Tio Chico, a Lucie Pecetto, interlocutores de suas convicções e objetivos, com quem partilhava alguma 'espuma dos dias'.

3. Geografia utopista da cidade - Amadeo

Nós, os que dedicamos à Arte com amor, não viajamos com intuito de passear; quando passamos dum outro ponto os nossos conhecimentos avolumam como um rio que toma affluentes. Estas coisas não serão sérias para muita gente, mas para mim são de capital importância (Amadeo, cit. Damásio, 2018, p.235).

Os locais inscritos em mapas [possíveis] das viagens e cidades de Amadeo, situam-se em níveis diferenciados e tiveram repercussão distintiva na sua biografia. Os termos múltiplos em que Amadeo se refere aos locais, suscitam que se evoque uma série de autores e teóricos, uns rodearam-no, outros embora vindos de tempos diferentes foram referências comprovadas na sua biblioteca, outros ainda, detetei-os pois as suas argumentações e extrapolações se acertam com a interpretação levantada relativamente às viagens e cidades de Amadeo. Verificam-se afinidades eletivas e delongas nas elucubrações sobre as perceções vivenciais (estéticas) que as cidades lhe causaram ou sugeriram. Na correspondência percebe-se a divisão entre a fidelidade psicoafectiva a Manhufe, tanto como a adesão entranhada em Paris, assentes num cenário/veduta onde a transitoriedade controlada se demorava nas viagens foi essencial.

A noção das coisas fora de si, tinha-as cada um adentro

Todos viviam na vida dos restantes

E a maneira de sentir estava no modo de se viver (Pessoa/Coelho Pacheco, 1984).

Cruzando-se meditações específicas sobre aceções de cidade, selecionadas na escrita de portugueses contemporâneos de Amadeo, sobretudo Fernando Pessoa [Álvaro de Campos e Bernardo Soares], Almada Negreiros e Teixeira de Pascoaes, e no confronto a autores diletos no seu ideário (e biblioteca): Henri Bergson e Santo Agostinho, verifica-se que contribuíram para as morfologias plasmadas nas reduções iconográficas do meio ambiente – real ou abstrato – que o pintor concebeu. Não descurando os atravessamentos aos parceiros europeus que integravam o projeto inconcluso de *Corporation Nouvelle*, idealizado por Robert e Sonia Delaunay, quando da sua permanência em Vila do Conde, durante 1916 (que adiante se voltará a abordar). A associação cultural incluía os portugueses e autores de diferentes nacionalidades, como se constata ao acompanhar a leitura de *Correspondance de quatre artistes portugais*, volume organizado por Paulo Ferreira (1972).

Os nomes de artistas e autores circulavam num perímetro que era constituído por uma elite personalizada, adstrita à ideia de Arte Superior a que Fernando Pessoa se referia e de que tinham noção os intelectuais associados ao grupo de Orpheu, à semelhança do que ocorria nas grandes capitais europeias. Em palavras de Amadeo, cabia a consciência de que a única atuação/ condição de relevância era autoral e criativa: "a arte é a única forma de vida superior, só para certos espíritos, inacessíveis à burguesia" (Amadeo, cit. Freitas, 2016, p. 181).

O equacionamento distintivo perpassava na Europa, apercebendo-se quanto artistas de diferentes nacionalidades perfilhavam convicções e assumiam comportamentos societais em prol de um elitismo intelectual. Quando Zweig visitou as grandes capitais europeias, realçou a naturalidade com que a vida fluía em Paris, numa atmosfera que considerava (entre 1900 e 1910) "leve e alada de serenidade" (Zweig, 2017, p.32). O austríaco surpreendeu-se por poetas franceses, como Paul Valéry, conhecerem a sua obra. Na sua Viena natal, em termos intelectuais, Paris dominava. A sedução que a cidade exercia sobre os jovens estrangeiros era orgânica, não impositiva, pelo que se deduz: "…sabia que qualquer jovem que aí tivesse vivido um ano, transportava consigo ao longo de toda a vida, uma incomparável recordação de felicidade" (Zweig, 2017, p.156). O *modus vivendi* do estrangeiro que se deixava absorver por Paris, não se comparava ao proporcionado em qualquer outra cidade. Pois, não havia constrangimentos ou normas excessivamente

restritivas: "podia-se falar, pensar, rir, ralhar como se quisesse, cada um vivia como lhe aprazia, sociável ou solitário, gastador ou poupado no luxo ou na boémia, havia espaço para qualquer excentricidade e tudo era possível" (Zweig, 2017, p.158). Eis, o que seduziu Amadeo, distintamente plasmado na célebre fotografia que retrata o *tableau-vivant,* em que o seu círculo recriou os Borrachos de Goya. Paris era o placo de todos os possíveis. O impulso criador articulava ao prazer e à boémia, à deriva estética. Em tempos de mudança, a *flânerie* baudelairiana perpetuava-se, apropriando-se perante o fascínio metamórfico e ativista de quem percorria a cidade: "Em todas as metrópoles desse mundo "moderno" que se industrializa, coloniza, suscita as migrações e os exílios voluntários, o cidadão faze-se descobridor, explorador, conquistador" (Paquot, 2007b). O *flâneur* fazia uma imersão na cidade reconhecendo-a. Amadeo radicou-se em Paris; usufruiu da permanência, alimentou-se da a cidade nestes termos e em todos os mais que achou. O estado de *flânerie* repercutiu em Amadeo no prazer civilizador, sendo *per se* uma lição constante. Tudo se disponibilizou perante si, desde que se soubesse reconhecer a sua pregnância: os livros, a música, os espetáculos, os museus, e sobretudo as pessoas. É curioso, entrecruzar rotinas na cidade, a transcender origens e radicações. Confrontando o testemunho de Zweig e excertos da correspondência de Amadeo detetam-se, portanto, afinidades – Zeitgeist *dixit*. As outras cidades europeias que visitou foram palco de permanências mais breves, cidades de passagem para Amadeo, ainda que lhe instigando experiências e conformidades e que proporcionaram motivações estéticas subsequentes. O pintor português não foi, certamente, um passeante melancólico à la Baudelaire, ainda que pela leitura de algumas cartas tal perpasse. A sua nostalgia reservava-se sempre para Amarante, em termos identitários, diferenciando-se do seu conterrâneo Teixeira de Pascoaes : "A saudade não é uma dor, é uma mágoa, uma melancolia" (Amadeo, cit. Freitas, 2016, p.89)[55]. A sua postura na experiência da cidade, eivada de uma nostalgia ativa que promoveu, originou pinturas onde as duas geografias se sobrepunham, numa assunção para além da apreensão do real, coordenando os eixos: "A minha vida não é nada de contemplação, ao contrário tudo o que há de mais real, mais de facto" (Amadeo, cit. Pamplona, 1983, p.57). A forma de apreender o espaço urbano envolvente difere (Simmel, 2013), consoante se trata de uma vila, de uma pequena cidade ou de uma maior dimensão. Essa distinção inscreve-se nos sentidos do olfato e da visão. Nas primeiras, dominando a perceção dos cheiros e odores, na segunda os dados que se obtém do ver. Enquanto numa cidade menor as relações socias se fundamentam nos contatos diretos e na conversa, nas cidades grandes dominam as impressões visuais, como refletiu Ferdinand Tönnies (2010), alertando para as diferenças entre comunidade e sociedade.

4. Amadeo na cidade

Na capital francesa, percebe-se que Amadeo experimentou, maravilhado e eufórico, uma assunção vivencial, quiçá análoga à de Walter Benjamin, impulsionado a divagar numa Paris convertida em paisagem, cumprindo o privilégio da visão. Não foi um devorador inconsequente de paisagens e episódios vividos numa aceção consumista: "Cada artista, que o é, tem em si qualquer coisa de inconfundível, que só lhe pertence e a ninguém mais" (Amadeo, cit. Freitas, 2016, p.133). A cidade adquirira, no último quartel do séc. XIX, uma estrutura urbanística povoada de grandes armazéns e boulevards que surtiam o maior deleite a quem passeasse – apurando o carisma cenográfico ideal para o *flâneur* (Benjamin, 1939, p.8). A cidade como objeto artístico, apontado por Simmel (1903), deveria ser compreendia como totalidade: "tanto a cidade histórica,

[55] A noção de saudade, em Pascoaes, está intimamente associada à noção de alma lusíada (unificadora de culturas e raças ancestrais) e implica a vontade de agir — sobretudo espiritual — sobre a situação vivida. Almada Negreiros, por sua vez, criticava o Saudosismo enquanto sinónimo de retrocedimento, estagnação, obsolescência na ausência de Acão e dinamismo realizador na nacionalidade.

como a metrópole moderna, na sua plenitude, constitui-se em categoria alegórica da sociedade mais ampla. Compreende-se deste modo a validade da opção de Simmel pela cidade como obra de arte" (Ducret, 1989).

A arte tal como a sinto é um produto emotivo da natureza. A natureza fonte da vida, da sensibilidade, da cor, da profundidade, da sensibilidade, da acção mental, do poder emotivo, etc (Amadeo, cit. Freitas, 2016, p.181).

A cidade perfilava-se como incentivo, explícito dinamismo e progresso, tanto como arrastando melancolia, *spleen* e nostalgia. Uniam-se momentos anímicos sequenciais, no conflito societário proclamado, enquanto, em termos vivenciais, o Zeitgeist se configurava a partir de experiências singulares salvaguardando, todavia, os denominadores comuns que são exatamente as pessoas, agindo na sua condição de sujeitos: "…a imagem não é uma substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito" (Agamben, 2007, p. 51).

A imagem concebida (a sua pluralidade) dependeria da perspetiva do observador, de quem se deixava absorver e absorvia o meio ambiente. Identidade, estrutura e significado são as três componentes enunciadas por Lynch (1999) que direcionam a análise da imagem proporcionada pelo meio ambiente. Todavia, não são o garante de que os seus conteúdos sejam idênticos, análogos ou afins, de acordo com quem assim procede. Pois o estabelecimento, a organização e "o desenvolvimento da imagem é um processo duplo entre observador e observado, é possível reforçar a imagem quer através de projectos simbólicos, quer através do exercício contínuo do receptor, quer através da remodelação do ambiente de cada um" (Lynch, 1999, p.21).

As imagens que os observadores/passeantes retêm, elaboradas a partir de sua imersão no *Umwelt* – consoante a sua *Erlebnis* e mediante a *Einfhulung* prevalecente, são explicitadas pela sua identidade e estrutura mental, subsumida ao termo imaginabilidade proposto por Lynch (1999, p.20). As imagens mentais expressavam-se em palavras e imagens mais do que por elas se traduziam, eis o que se constata ao abordar a obra conjunta de Amadeo Souza Cardoso: "O descritivo provou a insuficiência do cérebro, a inventiva existência da ideia. Ser compreendido de uma élite e detestado da multidão pois que a multidão detesta que lhe façam sentir a sua incapacidade mental" (Freitas, 2016, p.160). Do proliferar das imagens sobrepostas, na arquitetura urbana, prevalecia uma espécie de imagética-arquitetura concetual que reunia a funcionalidade argumentativa do fruidor-citadino. À semelhança do escritor austríaco, Amadeo foi "ter com pintores e poetas que, no meio desta cidade plena de alegria e de temperamento, viviam cada um no seu silêncio criativo como numa ilha solitária votada ao trabalho" (Zweig, 2017, p.165).

Amadeo não viveu apenas *uma* Paris-cidade: nela sobrepôs versões diferenciadas da metrópole. Concebeu ao longo da sua permanência uma cidade-todo, fruto da interseção iconográfica e pictórica implantada pelos ideários simultâneos no seu pensamento (que não exclusivamente na cronologia): impressionista, pontilhista, cubista, futurista, expressionista e abstrata, antecipando – a meu ver – incursão [proto]dadaísta. Assim, o pintor português converteu para si, a cidade de Paris numa substância estética, conciliada entre o primado identitário e a indexação mítico-simbólica (que presidia na elite intelectual da época?). A sua cidade é vivida, palco e cenário experienciais, onde privilegia a extração estética, acertando-se à conceção que George Simmel inaugurara: a cidade estética. Lembrando o livrinho sobre as três cidades antigas eleitas pelo filósofo alemão: Roma, Florença e Veneza, cabe indagar que atributos, por analogia, Amadeo atribuiria a Paris. Em *The Metropolis and Mental Life* (1900/rev.1950), debruçou-se sobre duas emblemáticas cidades [metrópoles] europeias no início do século XX: Berlim e Viena, não considerando Paris. Mas o que refletiu aplica-se à capital francesa, destacando que os problemas mais graves da vida moderna se relacionavam com a dificuldade sentida pelo indivíduo singular, para equilibrar e "preservar a autonomia e a individualidade da sua existência, perante as forças sociais avassaladoras, a herança histórica, a cultura externa e a técnica da vida" (Simmel, 1950, p. 409). Este pensamento aproxima-se, significativamente, das reflexões desenvolvidas por Almada Negreiros, ao contrapor os conceitos de individualidade e de coletividade (Lambert, 1997).

Será que a assertividade psicossociológica e sociológica da metrópole predominaria sobre a dimensão estética das cidades antigas…que Paris foi – neste alinhamento filosófico – a de Amadeo? Mas não seria Manhufe a cidade que continha o mundo num mapa intangível? Amadeo respondia ao chamamento, não do desconhecido e estranho, mas às possibilidades inúmeras de se inventar, nesse lugar carregado de forças e energias e onde as decisões eram concretizáveis:

Os primeiros passantes nas ruas das cidades a que se chega...

E o som especial que o correr das horas tem nas viagens...

Os ónibus ou os eléctricos ou os automóveis...

O novo aspecto das ruas de novas terras (Pessoa, 1993a, p.15).

5. Amadeo – itinerário e moradas

As variantes estilísticas foram assimiladas, mentalmente elaboradas consoante os seus desígnios convergindo numa poética singular pois heterogénea, eclética. Abria a sua janela sobre a cidade, plasmando em imagem a força pictural do poema *Fenêtres* de Apollinaire, a partir da pintura [homónima] simultaneísta de Delaunay. Nela projetava, por certo, lembranças de recantos idealizados da serra do Marão ou dos terrenos familiares. Viveu as cidades tanto na realidade quanto através do seu imaginário, onde as evidências do passado histórico confluíam e determinavam atualidade. À semelhança das suas pinturas houve que apropriar-se da multiplicidade, da heterogeneidade que cada uma das cidades que concedia, assim formatando a individualidade extrema que anunciou, proclamou na famosa entrevista ao Jornal de Coimbra em 1916. Se foram traçados num diagrama, os trajetos entre as cidades onde Amadeo se deslocou, veem-se linhas que indicam afinidade aos 15 desenhos, elaborados entre 1913-1915 e mostrados nas exposições de 1973 de Lisboa e Porto. Nestes desenhos parecem projetar-se as considerações de Simmel, quando enfatiza a cidade como corpus estético, onde do mais remoto até ao recente se adiciona a busca pela beleza, atingindo a unidade, convergindo na capacidade de harmonizar o "sem-sentido", resultado da "vontade consciente" (Simmel, 2009, p.23-24).

Amadeo revelou as linguagens plásticas pelas quais viajou, dando a ver as marcas de cada etapa em pinturas exemplares, como se fossem fachadas de casas que diferem na mesma rua de uma cidade. No todo, está-se perante a história composta pela memória adicionada (sobreposta e interseccionada) de frontarias, telhados ou portões…percebendo-se, quase em simultâneo, quanto o tempo se movimenta pela diferença de gostos e tendências que afetam as pessoas nos seus respetivos eixos de sensibilidade-conhecimento…tempo versus espaço. Pois, a marca mais profunda do humano: "…consiste em extrair da multiplicidade original das coisas e das representações uma união comum na alma" (Simmel, 2009, p.24). A confluência consolida-se na Arte que o sujeito-artista concede, advertindo que "a importância de cada obra de arte cresceria na medida em que a multiplicidade das suas condições, do seu material, da sua problemática, seja mais diversa e a unidade em que ela é capaz de prendê-la seja mais estreita, mais forte, mais homogénea." (Idem) Imagina-se a cartografia mental, ativadora do ato artístico, correndo paralelamente aos traçados e itinerários, aos trajetos, roteiros e viagens que, neste caso, Amadeo empreendeu.

Durante os cerca de oito anos de Paris, o artista residiu – e teve ateliê - em vários locais, mudando de casa com relativa frequência, resposta a um chamamento que, afinal, era tão fortemente sedentário como intrínseco e estabilizador de identidade:

Boulevard du Montparnasse, 150 (1906)

Rue Henri Barbusse 33, antiga Rue Denfert Rochereau (1907)

Estúdio na Rue Cité Falguière, 14 (1907)

Rue de Fleurus, 27 (1909)

Rue du Colonel Combes, 3 (1911)

Estúdio na Rue Ernest Bresson, 20 (1913/1914)

Rue Boulard, 38 - Villa Louvat (1914)

Estúdio na Rue de Fleurus, 27 (1918) [56]

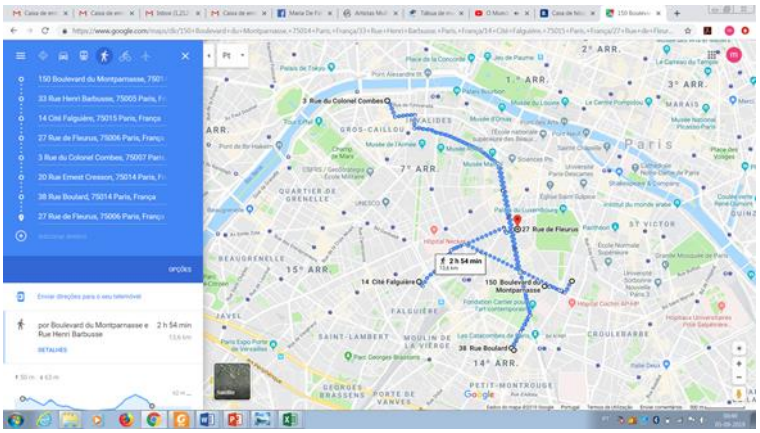


Figura 59 – Itinerário

(fonte: autora)

As mudanças de residência e estúdio foram, por vezes, asseguradas por Lucie, quando Amadeo se encontrava em Manhufe. Durante a estadia forçada em Portugal, não desistia de voltar a fixar-se em Paris, acreditando que a guerra acabaria em breve… o que afinal não aconteceria: "As horas que contêm a forma / decorreram na casa do sonho" (Benjamin, 1992, p. 38).

As tomadas de vista sobre a cidade, real e imaginada, não ocuparam diretamente os seus desenhos ou pinturas. O contato com a cidade não era objeto de tema, mas de vivência identitária. Numa cidade de grande dimensão circunscreveu-se a zonas algo delimitadas, na vizinhança de colegas e amigos, talvez insistindo na força das imagens mentais (vividas) que acarinhava, fomentadas por essas fortes personalidades. Pois e afinal, segundo Zweig, nunca se acede ao que exista de mais recôndito numa cidade somente através dos livros, por se muito passear, mas sobretudo no conhecimento dos seus melhores representantes, das pessoas que nela se destacam. (Zweig, p.164) Aceder à cidade ultrapassa a materialidade, a reificação instalada, carece de uma imersão que é mediada em moldes intersubjetivos: "Paris, a cidade que torna maiores os corações" (Zweig, p. 177).

6. Outros locais para Amadeo – ainda as viagens

Amadeo apercebeu-se, através do contato com artistas alemães, russos e suíços, que além de Paris existiam cidades onde era prioritário expor, donde a estratégia traçada para mostrar o álbum *XX Dessins* na Alemanha,

[56] A listagem apresentada foi elaborada a partir de Pamplona, Fernando (1983). Damásio, Luís (2018); Freitas, Helena de (2016).

acompanhando o surto de adesão que era dedicado às novas linguagens visuais. Por certo no país onde surgira o Expressionismo, a Abstração Lírica avançara, assim como o Dadaísmo, para além de outras ramificações.

Nunca teve oportunidade de conhecer nenhuma das cidades alemãs onde Otto Freundlich conseguiu que a obra circulasse, nunca se tendo obtido comprovação ou registo da passagem do artista em nenhuma dessas exposições" (Freitas, 2016, p.192). Certamente que uma das mais relevantes foi o *Erster Deutscher Herbstsalon* – Galeria Der Sturm em Berlim, realizado entre setembro e novembro de 1913. A sua obra mostrou-se na Escola das Artes em Hamburgo (Freitas, 2016, p.191) e no ano seguinte, o álbum *XX Dessins* voltaria a ser apresentado em Colónia, sabendo-se que havia intenção de itinerância a Leipzig.

A amizade, a hospitalidade e a rede de contatos de Amadeo, atravessava o oceano Atlântico, aproximando-se, logo em 1913, de Walter Pach – organizador do *Armory Show* (1913 – Chicago, Nova Iorque e Boston), quem contribuiu decisivamente para a sua divulgação nos Estados Unidos. O pintor português participou no certame com 8 obras: *Marine*, *Chateau Fort*, *Le Prince et la meute*, *Avant la Corrida*, *Return from the chase*, *Saut du Lapin*, *Landscape* e *Fisherman* (Freitas, 2016, p.185.) Apenas uma das pinturas não foi vendida. Amadeo estava ciente da importância do mercado americano, como se deduz pela sua correspondência, pois "os quadros que vão para lá, valorizam-se extraordinariamente" (Amadeo, cit. Freitas, 2006, p.491). Amadeo nunca foi aos Estados Unidos, mas as suas obras sim e três pinturas foram adquiridas.

Atendendo às cidades onde viveu e que visitou, a lista é significativa. Percebe-se que as visitas foram deliberadas, entre necessidade cultural/estética e interesse societário conjeturado. Amadeo deslocou-se, a partir de Paris nos itinerários de ida e volta a Portugal, algumas vezes quase sem etapas, na maioria usufruindo da deslocação para conhecer vários locais. Iniciou esses périplos em 1907, primeiro ano em que viveu em Paris. Por então, tinha intenção que o Tio Chico o acompanhasse num itinerário pela Bélgica e Holanda, o que não se concretizou[57].

Empreendeu viagens de lazer – em França e Espanha, obtendo sempre matéria-prima para o desenvolvimento de obra e pensamento. Fê-lo, acompanhando o que as situações lhe propiciavam. Para uma lista completa das cidades de passagem, falta ter a certeza a alguns destinos que tenham – ou não - sido atingidos. (Freitas, 2016) Eis a Lista de cidades e regiões europeias visitadas, por referência das datas:

1903-1905 – Deslocação e permanência em Coimbra, onde frequentou o Liceu.

1905-1906 – Deslocação e permanência em Lisboa, onde frequentou a Escola de Belas-Artes, concluindo o 1º ano.

1906 – Em novembro, viaja de comboio de Vila Meã para o Porto, seguindo para Paris de barco, passando antes por Barcelona.

1907 – Périplo de automóvel (cerca 240kms), entre julho e outubro, fica em Pont-l'Abbée e visita Brest, Vitré, Quimper, Mont Saint-Michel, Rouen e, provavelmente, a ilha de Jersey (Freitas, 2016, p. 63).

[57] Cf. Carta de Amadeo ao irmão António onde se lê: "Espero brevemente o Tio Chico que me vem visitar. Iremos decerto depois para a Bélgica e Holanda; sabes onde é?" (Pimenta de Castro, vol. I., p. 235).

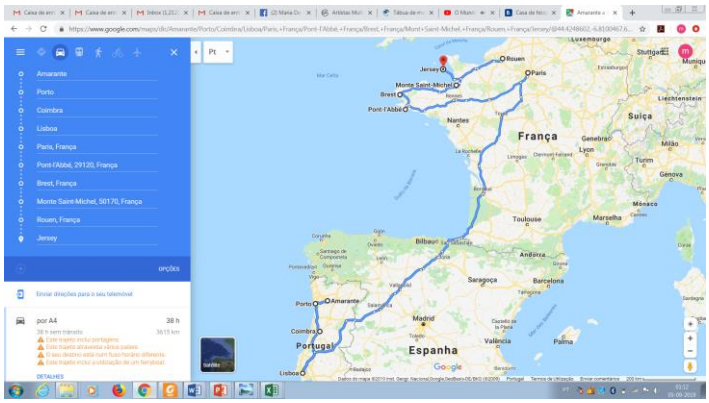


Figura 60 – Itinerário
(fonte: autora)

1908 – No regresso a Paris, depois do Natal de 1907 em Manhufe, passa em Salamanca; por Madrid onde permanece alguns dias, fazendo uma visita fundamental ao Museo do Prado; segue depois para Toledo, Ávila e Burgos, donde se dirige a Paris (Freitas, 2016, p.77).

1909 – Férias de Verão na Povoa de Varzim. (Freitas, 2016, p.110)

1910 – Viagem de comboio a Bruxelas (com Lucie Pecetto) onde permanece durante três meses, visitando o Musée des Beaux-Arts, onde "descobre" e lhe causam grande impacto que os Primitivos flamengos (Freitas, 2016, p.121-122); viagem de comboio a Baiona, Pireneus; Chartres; Barcelona (Freitas, 2016, p.122-123).

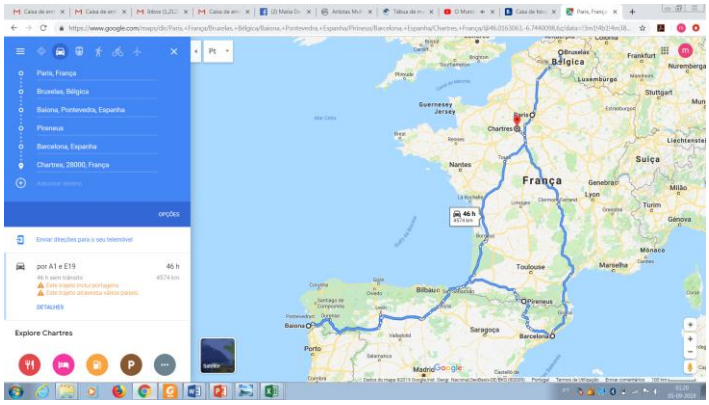


Figura 61 – Itinerário
(fonte: autora)

1910 – Férias em Espinho, Aveiro, Ovar e depois segue para o Porto (Freitas, 2016, p.131) descrita em carta dirigida a Lucie Pecetto.

1910 – Viagem de Lisboa para Paris foi feita em barco a vapor alemão por causa da Revolução Republicana de 5 de outubro (Freitas, 2016, p.133)

1911 – Férias de Verão em Manhufe, tendo passado por Madrid (Freitas, 2016, p.144)

1912 - Férias de Verão em Pont-l'Abbée (com Lucie Pecetto), visitando Concarneau, Castelo de Keriolet (registos fotográficos) (Freitas, 2016, p.161).

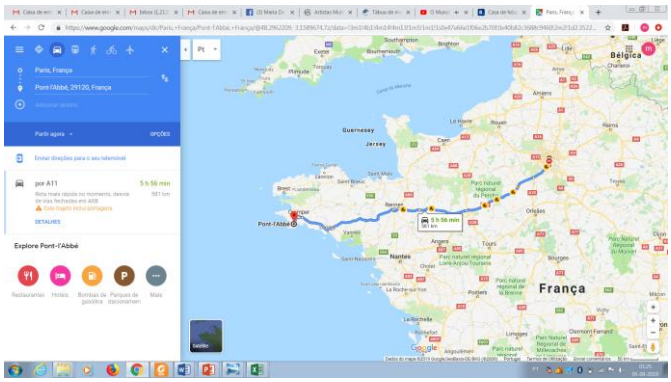


Figura 62 – Itinerário
(fonte: autora)

1912 – Viagem no Natal para Manhufe, regressando em março de 1913 a Paris (Idem, p.176)

1913 – Deslocações a Lisboa, antes do regresso a Paris após estadia prolongada em Portugal (Freitas, 2016, p.177)

1913 - Férias com Lucie nos Pirineus franceses; tinha intenção de visitar Itália, mas não se comprova que tenha acontecido (Freitas, 2016, p.192).

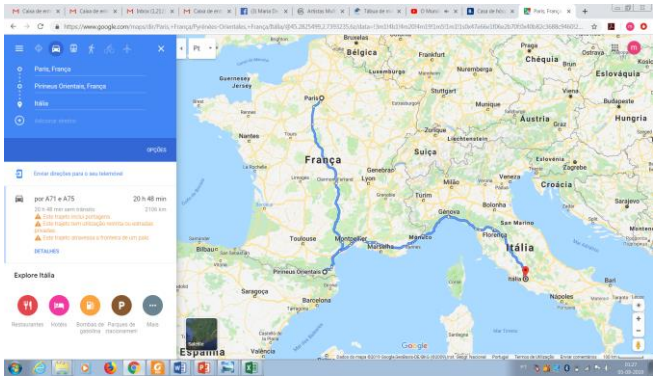


Figura 63 – Itinerário
(fonte: autora)

1913 – Viaja em outubro para Manhufe. (Freitas, 2016, p.192)

1914 – Férias em Portugal, passando primeiro por Rocamadour (perto de Toulouse), Lourdes e Barcelona, onde se demora durante algum tempo, e é surpreendido com a notícia da 1ª GG. Freitas, 2016, p.209)

1915 – Permanece em Manhufe com Lucie; visita o casal Delaunay em Vila do Conde.

1916 – Sediado em Amarante, desloca-se a Vila do Conde, Póvoa de Varzim, Espinho; expõe no Porto e em Lisboa.

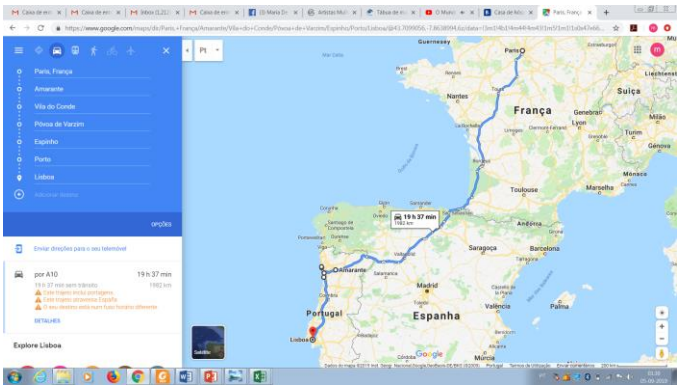


Figura 64 – Itinerário
(fonte: autora)

1917 – Mantém-se o exílio em Amarante.

1918 - Circula entre Amarante, Porto, Granja e morre em Espinho.

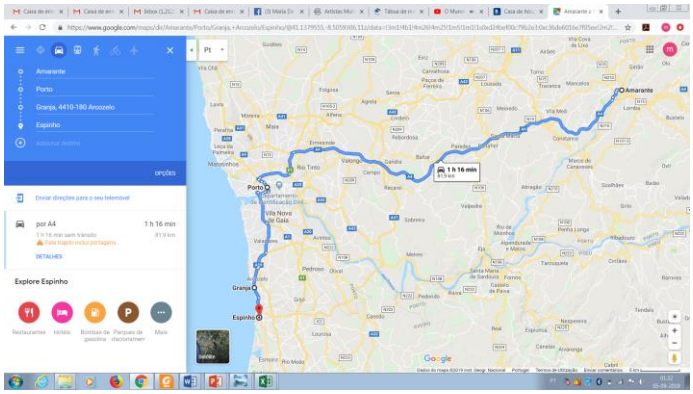


Figura 65 – Itinerário
(fonte: autora)

"La production et surtout l'échange supposèrent dès lors l'existence d'un lieu, la ville et son marché, et celle d'une organisation des hommes, la cité, communauté de ceux qui vivent en ville" (Pinson, Stébé & Marchal, 2009, p. 41-89).

A efetividade e a factualidade assim como a ideia/ conceito de uma cidade é vertida em plantas e mapas que cumprem funcionalidades históricas e de tempo presente. Permite dar imagem ao confronto com os modelos efetivos de modo a proporcionar um acesso mais fácil e direto para quem habita ou a visita se organizar e conviver. Mas nem todos os mapas respeitam os mesmos tópicos geográficos e as curvas da topografia. Trabalham, alguns nos territórios mentais e imaginários, fundados na lógica das emoções e das imagens.

7. O outro transiberiano de Amadeo

A consciência de um mapa com as cidades de Amadeo é uma empresa "transiberiana", trajeto entre pontos volumetrizados onde pessoas e paisagens são vistas comuns e detalhes imprescindíveis. A demora em se deslocar de um ponto a outro é o instante que o artista sabia pensar com a mestria e o impulso da "proatividade", do seu "empreendedorismo" agindo quer sobre a carreira, quer sobre a sua obra.

O artista português foi um precursor, pois soube constituir e gerir, o que hoje se designa por "rede cultural". A mestria e estratégia com que soube gerir as suas deslocações dentro e para fora de Paris, abrindo a sua

obra e personalidade até cidades não vividas presencialmente. Foi-lhe possível pela sua capacidade dialogal aos pares e demais protagonistas atingir um circuito internacional de arte. Fê-lo com uma lógica precisa e ativadora de cumplicidades psicoafetivas, mas sem prejuízo do profissionalismo exigido, nomeadamente numa época em que também se transformavam, alinhavam e/ou consolidavam as caraterísticas de profissões mediadoras para as artes. Amadeo soube assumir o papel de curador/comissário, assessor de imprensa, produtor de conteúdos para divulgação, produtor e montador de exposições. Geriu a difusão do que se nomearia (numa certa aceção) por "livro de artista", o álbum *XX Dessins. 12 Dessins, Legende de Saint-Jean l' Hospitalier*. A opção por estes formatos, os Álbuns realizados por recurso a diferentes técnicas artísticas, era igualmente relevante e atualizada pois permitia uma mais fácil circulação e também alargava o próprio mercado de público mais interessado. A ideia decorria, nomeadamente, do impacto que o livro de artista em formato de harmónio - *Prose du Transibérien de la petite Jeanne de France*, havia obtido em 1913, ilustrado por Sonia Delaunay, a partir de poema de Blaise Cendrars. Por outro lado, tinha uma consciência muito lúcida para atingir o público, concebendo "la propagande artistique", um plano estratégico para divulgação da exposição de 1916, quer no Porto, quer em Lisboa. Nomeadamente, de salientar a sua preocupação em elaborar listas e fichas de obras e disponibilizar materiais gráficos – assumindo mesmo os respetivos conteúdos; enviar convites personalizados e mesmo chegar a fotografar as suas próprias pinturas, para incluir no "folheto"[58]. Ou seja, todos os aspetos relativos à pré-produção, produção e pós-produção, estariam sob controlo e tendo noção nítida do que devia ser exigido. Amadeo interiorizou os procedimentos que sabia serem usados nos certames e galerias onde a sua obra viajava, mesmo quando não se deslocava aos locais. O fato de ter interlocutores verdadeiramente profissionais alimentou a sua antecipação e visionarismo para a melhor gestão da sua obra artística.

A conjugação e/ou convergência para ideais comuns, associando artistas de várias nacionalidades foi uma prática nas vanguardas de início de século, olhando uma Europa que se abria, ainda que eivada de estereótipos e preconceitos que a mentalidade da época não detetava. Apesar da Corporation Nouvelle – Nord-Sud-Est-Oeust não ter concretizado a programação prevista, é surpreendente a atualidade da missão e programa que abarcava (Silva, 2016, p. 23). Curiosamente, esta ideia dos 4 pontos cardeais seria desenvolvida na poesia e teatro de Almada Negreiros. O eixo Nord-Sud deu título à parisiense revista literária (16 nºs publicados entre março de 1917 e outubro de 1918) dirigida pelo poeta francês Pierre Reverdy, na qual, aliás publicaram autores do círculo de Amadeo como Max Jacob e Apollinaire. Acerca das diferenças constatadas entre o Norte e o Sul da Europa, Amadeo referia:

Nós ibéricos, temos mais que qualquer outro povo da Europa o nervo da resistência. Pelos tempos fora ninguém como nós recebeu golpes mais rudes da mão do destino, e poucos como nós os atravessaram. Os povos do Norte não têm a chispa intermitente, formam-se, organisam-se, unem-se methodicamente e a sua acção é lenta e calculada, produto de razão e não de genio" (Amadeo cit. Pamplona, 1983, p.67).

Da conjugação de disparidades e oposicionalidades de caráter e atuação, surgiria a riqueza a convergir nos projetos comuns, como se constata ao atender às grandes amizades e, por exemplo, o extremo interesse de Amadeo, pelos Russos e Alemães. No todo da coletividade- usando o pensamento de Almada – há que identificar a individualidade que se enquadra no Todo, sem nele se dissolver. A associação artística Corporation Nouvelle tinha como principais dinamizadores Amadeo e o Casal Delaunay, contando com Almada Negreiros, Eduardo Viana, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire e Vladimir Baranoff Rossiné. As

[58] "No verão de 2011 foi encontrado na casa de Manhufe um espólio do pintor, contendo rascunhos da descrição dos quadros seleccionados com as dimensões e títulos, bem como o estudo final do catálogo e dos folhetos que foram publicados para a 1ª exposição, a que Amadeo deu o nome de Abstraccionismo" (Damásio, 2018, p.526 e ss).

atividades acertavam-se aos quatro pontos cardeais num eixo que ia de Lisboa a Barcelona e a Cristina (atual Oslo) e Estocolmo. Foi uma conversa privilegiada, esta a que Amadeo se associou, para além da atuação anterior que soube impulsionar a solo ou em *Diálogo de Vanguardas*, parafraseando o título da exposição comissariada por Helena Freitas em 2007 para a Fundação Calouste Gulbenkian.

Considerando o conjunto de 15 desenhos (1913-1915) mostrado na Galeria São Mamede (Lisboa) e na Galeria Alvarez (Porto) em 1973, nos pequenos esquissos vislumbram-se linhas de plantas topográficas concetuais, plasmadas num dinamismo barroco que o cubo-futurismo e a abstração sobrepuseram, reconverteram e potenciaram – e termos de estrutura austera. Seriam partícipes de uma Arqueologia do sujeito, arqueologia do artista Amadeo – parafraseando Paul Ricoeur em Da interpretação: ensaio sobre Freud, através do fluxo registado (fora do eu invisível) de viagens e locais onde viveu e concebeu as suas obras.

Não cabem num único mapa os trajetos e as cidades de Amadeo, acordado às referências validadas pelos estudos desenvolvidas ao longo de muitas décadas, a que se acrescentaram novas pesquisas, por acesso a documentação inédita tratada de forma sistematizada já neste século XXI.

Em carta dirigida à Mãe, assina nos seguintes termos: "o caminheiro do seu filho…" As referências aos meios de locomoção são frequentes, manifestando quanto lhe determinam ou condicionam a perceção. A vivência do atravessamento do espaço depende do meio de transporte e domina intensamente o que vê. Não o que é visto, o que se vê, mas o que estaria para ser visto. Entre 1906 e 1916, o pintor percorreu a Europa de comboio, de automóvel e por barco. Alguns trajetos eram recorrentes, identificando-se cidades e regiões de preferência, onde as estadas se repetiam. Em Portugal, as deslocações a Lisboa ocorrem com frequência sobretudo em 1916, localizando-se mais a Norte, o fluxo das viagens privilegiando Espinho, Porto, Vila do Conde (no período de residência do casal Delaunay), para além de Amarante. Como se depreende, desde a fase de residência em Lisboa, por altura da frequência da Academia de Belas-Artes, Lisboa não era suficiente: "É sem dúvida uma cidade interessante, mas apesar de ser um porto de primeira grandeza, falta-lhe o trafego comercial, que é a grande beleza dos portos de mar. [… É uma cidade anémica. […] É uma cidade de vício insatisfeito" (Amadeo, cit. Silva, 2016, p.266).

Em Espanha, pontuava estadias em Madrid, Barcelona, Salamanca, Sevilha… Não chegou a visitar Itália, algo por que muito ansiava, apesar de ter estado prevista essa deslocação. Encontram-se menções a esse projeto já desde 1910, em diferentes cartas de Amadeo dirigidas a Lucie. Nos inícios de 1912, uma vez mais esse sonho de Itália é anunciado, como indica Pimenta de Castro: "[Amadeo] falava de uma eventual viagem aos Pirinéus, passando pela Itália, indo por Florença, para visitar a terra do amigo Brunelleschi, plano que só se concretizou em finais de setembro de 1913, na companhia de Lucie" (Damásio, 2018, p.346). O percurso de Amadeo inscreve-se num cruzamento de eixos; por vezes desprendendo-se na ilusão de uma viagem que é linear, quase sem interrupções, mas plena de ramificações sobrepostas, tal como uma viagem de comboio. Os seus comentários quanto às viagens de comboio são díspares. Em carta a Lucie de 1910, Amadeo queixava-se: "A minha viagem foi cheia de desconforto. Imagina tu que de Medina em diante vieram no mesmo compartimento que eu peregrinos de Lourdes, sujos, mal creados, padres gordos como porcos que exalavam um cheiro avinagrado de sêbo e pingas sujas…" (Amadeo, cit. Freitas, 2016, pp.125-127). Por outro lado, pouco mais adiante dizia: "Quanto a outras impressões sentia-as grandes depois dos Pyrineos, atravessando estas paisagens grandes da Peninsula. A paysagem basca prodigiosa de cor e riqueza, a Castella imensa planície de uma grandiosidade desoladora e o Douro terra selvagem, montanhas de granito, rude, violenta, de uma força gigantesca." Num crescendo que se desprende gradualmente do mal-estar, olhando pela janela da carruagem e ao longe, Amadeo vislumbrava mesmo Amarante e a Casa de Manhufe, "com o ar de quem vigia as montanhas ao pé" (Amadeo, cit. Freitas, 2016, pp.125-127).

Os trajetos pelas vias ferroviárias atravessavam o interior e bordejavam a costa. Não foi por acaso que Almada dedicou *Litoral* (1917) a Amadeo. Talvez não somente pelas idas e vindas de comboio entre Norte-Sul-Norte, muito em particular no ano de 1916, como na metáfora do próprio meio de transporte.

8. [quase] concluindo as cidades e viagens de Amadeo

E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme

Como um coração que tem que pulsar através da vigília e do sono.

(Pessoa, 1993a, p. 10)

Tempo e espaço também são condições de existência, considerou Fernando Pessoa. Amadeo existiu na conciliação de ambas dimensões que se resolvia no movimento – quieto no lugar, impercetível na transição e sobreposto em rapidez. Tudo evoluía, se dinamizava mediante percetos e ideias estimuladas por uma capacidade peculiar para assinalar o primordial. Amadeo não poderia ter vivido em cidades invisíveis (*d'après* Italo Calvino), ainda que as suas cidades não garantissem a intensidade capaz de ser olhada por qualquer um, nem contemplada para além de vista, com exceção de alguns. Efetivamente, não apenas "a arte moderna é aristocrática", mas a condição de existir só por alguns seria indispensável em sua magnitude em trânsito mental: "Ser compreendido de uma elite e detestado da multidão pois que a multidão detesta que lhe façam sentir a sua incapacidade mental" (Freitas, 2016, p. 150).

Por muito diferentes e evoluídas que as cidades fossem, existiria sempre multidão, um ajuntamento de pessoas que não exercia qualidades críticas, esses indivíduos, a quem Amadeo não reconhecia discernimento, nem impulso para entenderem o que transmitia. Pensar Amadeo e as cidades remete para a construção de um mapa que não é imaginário, antes se organiza a partir do inventário daquelas por onde passou, residiu ou se fixou. O fluxo entre algumas cidades foi cumprido. Noutros casos, as suas obras presentificaram-no em cidades que não visitou. Nesta abordagem, a catalogação de nomes de cidades de Amadeo restringe-se àquelas que o atravessam durante o seu período de vida, todavia não o tendo lembrado nos devidos termos, pois apenas tardiamente foi destacado no panorama da Arte Europeia [e ocidental] do século XX. Diferenciam-se as cidades pela pregnância, repercussão, causalidade, motivação, circunscrição ou projeção na conceção, difusão e mediação que presentificam na sua pintura e desenho, assim como evocadas na sua correspondência – sobretudo em cartas à família.

Revelou-se fundamental repensar definições de cidade, conforme sublinhado, "exportando-as" na indicação dos périplos, trajetos e itinerários de Amadeo, ajustando-se, pois às motivações do Ciclo de Conferências – *As cidades de Amadeo*[59] e no contexto da comunicação em Coimbra, realizada em 2017 que motivou o presente texto.

A cidade é o destino de viagem que não é uma utopia mas, de certa forma, é utópica – concretizável ou não. As cidades como utopia, a meu ver, não predominam no pensamento e obra de Amadeo. A sua utopia estava num lugar [mental] dentro, um locus intrínseco que, todavia, carecia de um ambiente citadino efetivo [evoluído culturalmente] – portanto mapeável, localizado, urbano - para subsistir e tornar realizável os seus desígnios e ambições, apesar da sedução que convergia em Paris: "Não imagina a tristeza que me fez ontem esta atmosfera parda, este sol anémico. O que me valeu foi encontrar o Viana e levar todo o dia a falar de Portugal prodigioso, País supremo para artistas. É pena que não haja um forte meio de arte" (2006, p.53).

---

[59] As cidades de referência para Amadeo e não incluídas no mencionado Ciclo de Conferências: Madrid, Barcelona, Bruxelas, Berlim, Nova Iorque e Chicago, entre outras – o que seria impossível de concretizar neste contexto.

Os sentimentos que nutria por Paris (cidade e pessoas "anónimas" ou não) não podem ser entendidos literalmente e persistiram, tornando-se talvez mais complexos, ambíguos e, todavia, lógicos, ao longo dos anos, veja-se excerto da Carta de 1913 (5 anos após a citada carta à Mãe), onde confessa: "Le tout Paris não me entusiasma, acho-o mesmo água morna" (Idem, 41). Ou, a lógica, mesmo o pragmatismo que se impôs, como explicita na *Carta II* ao Tio Francisco, de 1909: "Se não fora o ambiente de espírito, aqui mais claro que em todos os países de luz, Paris seria bom para condemnados" (Pamplona, 1983, p.56). Para concluir, na *Carta VII* ao Tio Francisco que "Paris é uma extraordinária, onde realmente a vida é grande" (Pamplona, 1983, p.64).

A ideia de Portugal ser o país ideal para os artistas, manifestada por Amadeo de forma tão explícita, pode suscitar equívoco e ambiguidade quanto aos termos em que se aplique: "Em Portugal mais do que noutro lugar, era-nos permitido partir do real para chegar naturalmente ao abstracto, aos elementos essenciais, às formas circulares cuja linha não quebra o ritmo da cor" (2006, p.63).

As noções de cidade evocadas, a partir de Georg Simmel, Kevin Lynch e Lewis Mumford, pretenderam contribuir para elucidar as aceções de cidade, galopadas na apropriação, determinação, compreensão e interpretação desenvolvida entre os finais do séc. XIX – quando nasceu Amadeo - e avançando durante os adventos [avançados] de novecentos. Hoje, refletir sobre a cidade exige, inclui variáveis então inimagináveis, embora certos aspetos estivessem latentes, augúrios e antecipações mesmo.

Na encruzilhada de tempos polissémicos desenrolou-se a vida de Amadeo, gerando uma rede subterrânea como se visualizássemos as linhas de um metro entre o subterrâneo e à superfície. Não foi inocente a lembrança de dois filmes emblemáticos sobre Amadeo que tive oportunidade de apresentar quando da sua exibição no contexto da programação associada à exposição *100 anos – 1916-2018* no Museu Nacional de Soares dos Reis: *Crime Abismo Azul Remorso Físico* de Edgar Pêra (2014) e *Tour d'Horizon* de Nuno Cera (2016).

9. Concluindo [quase] as cidades e viagens de Amadeo

"L'histoire est comme Janus, elle a deux visages: qu'elle regarde le passé ou le présent, elle voit les mêmes choses". (Maxime du Camp, 1875, p.315).

A cidade é circunstancial e pessoalizada, assumida como um mito no Modernismo português, como referiu Paulo Ferreira (1973) no Prefácio a Correspondance de Quatre Artistes Portugais. Foi celebrada na poesia, na ficção, na pintura por aqueles que ansiavam a união das nacionalidades (artistas de diferentes países, leia-se) mediante um projeto artístico complexo, mas eficaz no século XX português. Ainda que não abandonando a condição de superioridade e elitismo, mas suscetível de propagar os ideais transformadores que os uniam na diversidade. O estudo do Modernismo português é um tema de cariz ontológico. A cidade como paisagem mental presentifica-se na obra iconográfica de ASC e evidenciando um posicionamento, relativamente às vivências que Bernardo Soares relata: "… não interessam as grandes convulsões, como a guerra e as crises dos países. Enquanto não entram por nossa casa, nada nos importa a que portas batam" (Pessoa, 1981, p.481).

Quando Amadeo relatava, nas cartas a Lucie, as viagens de comboio, evocava tanto paisagens exteriores, como as projeções em duplo sentido que desenvolvia a partir da emoção visual e estética. O movimento sincopado do comboio atribuía uma indexação única ao devir da paisagem natural e cultural que avançava sobre si. Mas nunca poderia ser descritivo em excesso pois, como observava numa carta ao tio: "O descritivo prova a insuficiência do cérebro, a inventiva a existência de uma ideia" (Freitas, 2016, p.150).

Não seria por acaso que o livro En route (1895) de J.K. Huysmans existia na sua biblioteca, romance construído sob égide de um monólogo interior, onde as categorias tempo-espaço possuem um protagonismo auto-reflexivo, acentuando os conflitos da personagem transpostos, cruzados na duração (temporalidade) e na paisagem (espaço).

Il alluma une cigarette-, inspecta le site par la portière du wagon; le train dévalait dans des campagnes au-devant lesquelles dansaient; dans des bouffées de fumée, des fils de télégraphes; le paysage était plat, sans intérêt. Durtal se renfrogna dans son coin (Huysmans, 1895, p.225).

A Cidade como epítema da modernidade: na senda dos demais protagonistas do Modernismo Português, mas salvaguardando uma experiência originária de cidade/vila provinciana que não subsistia neles (pelo menos na mesma intensidade ou termos) – Almada Negreiros, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, Eduardo Viana, José Pacheco ou Mário de Sá-Carneiro. Donde a afinidade, ainda que em modo transfigurador e distintivo, com repercussões do pensamento de Teixeira de Pascoaes.

A ideia do urbano existia em força, empregue na expressão do pensamento visual e escrito destes autores (com exceção de Pascoaes). Por vezes está contaminada - ou associada às ideias de metrópole e de megalópole, objeto de estudos posteriores na sociologia e demais ciências sociais e humanas. O que era o "urbano" em Amadeo, como se plasmava, se tornou lisível e visível? Que mais destinos, países, cidades preencheriam a utopia de Amadeo, guardada nesse malão de madeira que o acompanhou nas viagens?

Um sonho de Amadeo consistia em realizar uma exposição, durante uma viagem de ida e volta, num transatlântico, tal como se lê na entrevista ao jornal Dia, a 4 dezembro 1916 (Damásio, 2018b, 582). Um vaivém, onde a personalidade nómada do artista se projeta nas leituras polissémicas das obras, consoante o tempo e o espaço, comprovando Henri Bergson em Evolution Créatrice, autor e obra que Amadeo tanto prezava. A pluralidade estética e vivencial foi uma exigência e uma consecução autognósica, como referiu Fernando Pessoa/Álvaro de Campos no seu Ultimatum: "Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada um por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível" (Portugal Futurista, 1981, p.30).

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (2007). *Profanações*. Boitempo Editorial.

Benjamin, W. (1992). Rua de sentido único e Infância em Berlim por Volta de 1900 [1939]. Relógio d'Água.

Camp, M. du. (1875). Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle (T. 6). Hachette.

Damásio, L. P. de C. (2018). *Amadeo, vida e arte* (Vols. 1 e 2). Município de Amarante.

Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Les Éditions de Minuit.

Ducret, A. (1989). La ville comme œuvre d'art. *Faces – Journal d'Architectures, 11*, 51–54.

Freitas, H., & Alfaro, C. (Eds.). (2006). *Amadeo de Souza Cardoso: Diálogo de vanguardas*. Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Freitas, H., & Molder, J. (Eds.). (2016). *Amadeo de Souza-Cardoso – 1887/1918: Catálogo raisonné fotobiografia*. Fundação Calouste Gulbenkian; Documenta.

Fortuna, C. (2011). Simmel e as cidades históricas italianas: Uma introdução. In C. Fortuna (Org. & introd.), *G. Simmel: A cidade e a estética* (pp. xx–xx). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Huysmans, J. L. (1895). *En route*. Tresse & Stock Éditeurs.

Lambert, M. de F. (1986). *Estética pessoana no modernismo português*. Faculdade de Filosofia de Braga.

Lambert, M. de F. (1997). *Os fundamentos filosóficos da estética de Almada Negreiros* (Vols. 1 & 2). Faculdade de Filosofia de Braga.

Lessault, D. (2015). Imbert, C., Dubucs, H., Dureau, F., & Giroud, M. - D'une métropole à l'autre: Práticas urbanas e circulações no espaço europeu. *Remi*. https://journals.openedition.org/remi/7327.

Lynch, K. (1999). *A imagem da cidade*. Edições 70.

Manguel, A., & Guadalupi, G. (2013). *Dicionário de lugares imaginários*. Tinta-da-China.

Mumford, L. (2012). La ciudad en la historia: Sus orígenes, transformaciones y perspectivas. Pepitas de Calabaza.

Paquot, T. (2004). L'Art de marcher dans la ville. *Esprit, 303*, 3–4.

Paquot, T. (2007). La ville comme énergie: Philosophie et littérature, 1880-1920. *Les Annales de la recherche urbaine, 103*, 1–xx.

Paquot, T. (2007). *Utopies et utopistes*. La Découverte.

Pamplona, F. (1983). *Chave da pintura de Amadeo*. Guimarães & Cª Editores.

Pessoa, F. (1993a). Álvaro de Campos: Livro de versos. Estampa.

Pessoa, F. [Coelho Pacheco]. (1984). Para além doutro oceano. *Orpheu, 3*. (1916). Ática.

Pessoa, F. (1993b). Todos os fenómenos se passam no espaço. *Pessoa Inédito*. Livros Horizonte.

Pessoa, F. (1980). O caso mental português. *Textos de crítica e de intervenção*. Ática.

Pessoa, F. (1981). Livro do desassossego de Bernardo Soares. Ática.

Pinson, D., Stébé, J.-M., & Marchal, H. (Eds.). (2009). *Traité sur la ville*. PUF.

Portugal Futurista. (1981). *Fac-símile, 1917*. Contexto.

Simmel, G. (2009). As grandes cidades e a vida do espírito (1903). UBI.

Simmel, G. (1950). Sociology, Chapter 4: The metropolis and mental life. The Free Press.

Silva, R. H. da, & Soares, M. (Eds.). (2016). *Amadeo – 2016-1916: Porto-Lisboa*. Museu Nacional Soares dos Reis; Blue Book.

Theroux, P. (2012). *A arte da viagem*. Quetzal.

Tönnies, F. (2010). Communauté et société: Catégories fundamentais de la sociologia pure (1886). Presses Universitaires de France.

Zweig, S. (2017). *O mundo de ontem*. Assírio & Alvim.

XI. Barcos, História, Memória e Património(s): o Estaleiro da Cruz e o Padrão dos Descobrimentos

Carla Ribeiro[60] e Amândio Barros[61]

Resumo

Este capítulo examina as interseções entre o Património Cultural, memória e as dinâmicas socio-políticas através de dois estudos de caso contrastantes em Portugal: o Estaleiro da Cruz, em Vila Nova de Gaia e o Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa. O Estaleiro da Cruz, um repositório de saberes tradicionais da construção naval, exemplifica o património vivo, preservando técnicas seculares adaptadas ao turismo moderno. Simboliza a resistência face às pressões urbanas e oferece uma plataforma para a identidade regional, contribuições económicas sustentáveis e a continuidade da arte da marinharia. Por outro lado, o Padrão dos Descobrimentos é património contestado, que encapsula narrativas históricas do colonialismo português. Embora comemore a Era dos Descobrimentos, a associação simbólica com o regime do Estado Novo gerou debates sobre o seu papel na perpetuação da nostalgia colonial e na supressão de narrativas alternativas. Intervenções artísticas recentes, de ativistas, desafiam as suas interpretações estáticas, defendendo uma representação mais inclusiva dos legados coloniais. Através destes exemplos, o estudo explora o papel do património como mediador entre o passado e o presente, equilibrando preservação e reinterpretação. Argumenta que uma gestão eficaz do património exige a reconciliação das tensões entre a autenticidade histórica e os valores contemporâneos, promovendo espaços de diálogo em vez de silenciamento.

Palavras-chave: Estaleiro da Cruz; Padrão dos Descobrimentos; património vivo; património contestado

Abstract

This chapter examines the intersections of cultural heritage, memory, and socio-political dynamics through two contrasting case studies in Portugal: the Cruz Shipyard in Vila Nova de Gaia and the Monument to the Discoveries in Lisbon. The Cruz Shipyard, a repository of traditional shipbuilding knowledge, exemplifies living heritage, preserving centuries-old techniques adapted to modern tourism. It symbolizes resilience

---

[60] Doutora em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *Imagens e representações de Portugal. António Ferro e a elaboração identitária da Nação*. Pós-Doutorada pela mesma instituição, com o *trabalho SNI e SEIT (1944-1974): a história de uma instituição do Estado Novo*. Investigadora integrada do CITCEM, Universidade do Porto. Professora-Adjunta na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Principais áreas de investigação: História cultural contemporânea, com enfoque nas políticas e organismos culturais dos regimes autoritários/totalitários, cinema português e turismo no Estado Novo, estudos folcloristas portugueses nos séculos XIX e XX, em ligação com as questões de identidade nacional. Ciência ID 971B-3AEA-FEAB.

[61] Doutor em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *Porto. A construção de um espaço marítimo nos alvores dos tempos modernos*, pós-doutorado pelas Universidades do Porto e Valladolid, agregação em História dos Descobrimentos pela Universidade Nova de Lisboa, académico emérito da Academia de Marinha. Professor-Adjunto da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Ciência ID CB16-29EA-4DF7.

against urban pressures and offers a platform for regional identity, sustainable economic contributions, and the continuity of craftsmanship. Conversely, the Monument to the Discoveries serves as a contested heritage site, encapsulating historical narratives of Portuguese colonialism. While it commemorates the Age of Discoveries, its symbolic alignment with the Estado Novo regime has sparked debates on its role in perpetuating colonial nostalgia and suppressing alternative narratives. Recent artistic and activist interventions challenge its static interpretations, advocating for a more inclusive representation of colonial legacies. Through these examples, the study explores the role of heritage as a mediator between past and present, balancing preservation and reinterpretation. It argues that effective heritage management requires reconciling tensions between historical authenticity and contemporary values, fostering spaces for dialogue rather than erasure.

Key-words: Cruz Shipyard; Monument to the Discoveries; living heritage; contested heritage

1. Introdução: documento/monumento, património/memória

"Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história", escreveu Fustel de Coulanges em 1901, e esta ideia foi retomada pelos fundadores da Escola dos Annales, que definiam o documento histórico como "tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem" (Febvre, 1989, p. 249; Le Goff, 2000, p. 107).

E assim, é sobre documentos históricos que falamos neste artigo. Não de paisagens e de telhas, como Febvre dizia, mas de madeiras e pedra rosal de Leiria. Para sermos mais concretos, falamos de dois documentos, muito diferentes entre si: um estaleiro de construção de barcos, o estaleiro da Cruz, em Vila Nova de Gaia, e um monumento, o Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa. Entendemo-los como memória histórica, mas fundamentalmente, como património, e pensamos neles como patrimónios em risco. Caso venham a desaparecer do espaço público não é apenas da destruição do material de que são feitos que falamos, mas, muito mais grave do que isso, é retirar desse mesmo espaço público todo um contexto histórico que os fez nascer e o imaginário que os suporta.

Dacia Viejo Rose, professora na Universidade de Cambridge e especialista em Património Cultural, dá uma 'nova roupagem' às noções de documento que vimos a abrir este texto, salientando o papel central que o património assume "nas histórias que a sociedade conta a si sobre si própria, as suas origens, caraterísticas e projetos" (2021, p. 11). Assim entendido, o Património Cultural apresenta-se como um elemento essencial nas políticas de memória e na construção das identidades coletivas. Desta forma, é também essencial quando pensamos na memória coletiva – processo de incorporação social mediante práticas partilhadas – uma vez que organiza, torna visível e valida as paisagens mnemónicas e os interesses dos grupos sociais.

Mas estas memórias, bem como o Património Cultural a elas associado, são constantemente desafiadas, no sentido de legitimar necessidades e reivindicações do presente. Por múltiplos fatores e agentes[62].

[62] É usual referir-se a indiferença, o vandalismo, a guerra e o terrorismo, a modernização e urbanização das sociedades, a globalização – homogeneizando as culturas e gostos e levando ao desinteresse (e alheamento) pelas manifestações culturais próprias –, os desastres naturais, entre outros. O debate em torno da questão de como a eliminação das expressões e bens culturais — tais como edifícios, monumentos, língua, religião e práticas sociais — é

Destacamos neste ensaio dois: o turismo, que se serve da história, do passado e do património fazendo deles como que (novas) mercadorias, e os actores sociais que reivindicam visibilidade discursiva e presença nas narrativas sobre o passado colonial português. Porventura, devemos somar-lhes também um terceiro, transversal a esta reflexão que aqui fazemos: a falta de consciencialização e a deficiente educação sobre a importância do Património Cultural são fatores que podem levar ao desinteresse público e à falta de apoio para iniciativas de preservação. Sem uma compreensão clara do valor do património, é muito difícil mobilizar esforços para sua proteção.

2. Estaleiro da Cruz: património vivo

No ano de 2023, após quase três décadas de litígios judiciais, ordens de despejo aprovadas e revogadas, recursos e campanhas informais de sensibilização, o estaleiro naval Socrenaval/Estaleiro da Cruz, em Vila Nova de Gaia, foi, tal como assim se espera, finalmente salvo.



Figura 66 - Estaleiro da Cruz/Socrenaval, 2021

(Fonte: cortesia Marta Luís)

O que é que isto interessa numa publicação especializada, e num capítulo que pretende refletir sobre patrimónios e sobre o que se lembra e o que se esquece, e porque se lembra e se esquece? Interessa muito, pois a existência desse estaleiro como que nos garante a preservação de um repositório de memórias. Desde logo, a memória de um rio – o rio Douro –, e a sua não-existência, ou desaparecimento. Mas existe também uma dimensão social, pois o seu desaparecimento representaria a privação de empregos para mais de uma dezena de trabalhadores que ali ganha a sua vida, e significaria a perda de um acumulado de saberes técnicos que fazem parte da história secular da navegação do Douro.

---

uma das principais estratégias, quer nas guerras, quer em política, leva à assunção de que, quando se atacam vidas humanas e a autonomia política, a história cultural e os valores de uma comunidade são inevitavelmente afetados, destruindo-se não apenas indivíduos, mas o próprio tecido da sociedade (Berg e Fiedler, 2017; Silverman & Ruggles, 2007). Claro que estamos a levar ao extremo a questão, mas os temas aqui tratados, de certa maneira, enquadram estes princípios.

O estaleiro da Cruz foi fundado há mais de um século e esteve sempre no lugar onde está, ou muito perto dele, junto das águas do Douro, a jusante do antigo mosteiro das freiras do Corpus Christi, e na mesma família.

Já há notícias dele no final do século XIX, e até é muito provável que existisse antes disso. Era propriedade de Eduardo Sousa, trisavô do atual dono, António Sousa. Ficava em frente ao mercado de Vila Nova de Gaia, onde o rio formava uma praia ampla, ideal para a construção de barcos e de navios. Desejoso de se livrar da tutela do pai, Eduardo de Sousa Júnior resolveu criar o seu próprio estaleiro – havia lugar para vários neste tempo em que o vinho e o abastecimento urbano reclamavam embarcações e estaleiros que as reparassem – e fê-lo bem próximo do que pertencia ao seu progenitor. As primeiras informações acerca da existência deste espaço de construção naval datam de 1920, dizem-nos que ele ficava contíguo ao velho estaleiro e ocupava boa parte daquela praia fluvial. Em 1950, quando o poder político pensou criar um porto alternativo a Leixões e ao da cidade do Porto, que, entretanto, adquiria outras funções, a autoridade marítima solicitou a Eduardo de Sousa Júnior que o transferisse para o local que hoje ocupa. A praia era menor, mas adequada, pois a curva do rio que ali existe protegia o espaço das cheias que a cada inverno alagavam as margens, e a transferência fez-se com naturalidade. O porto não se chegou a fazer, mas o estaleiro também não voltou ao antigo lugar. Ficou onde está e teve uma existência muito atarefada, que prossegue pelos nossos dias.

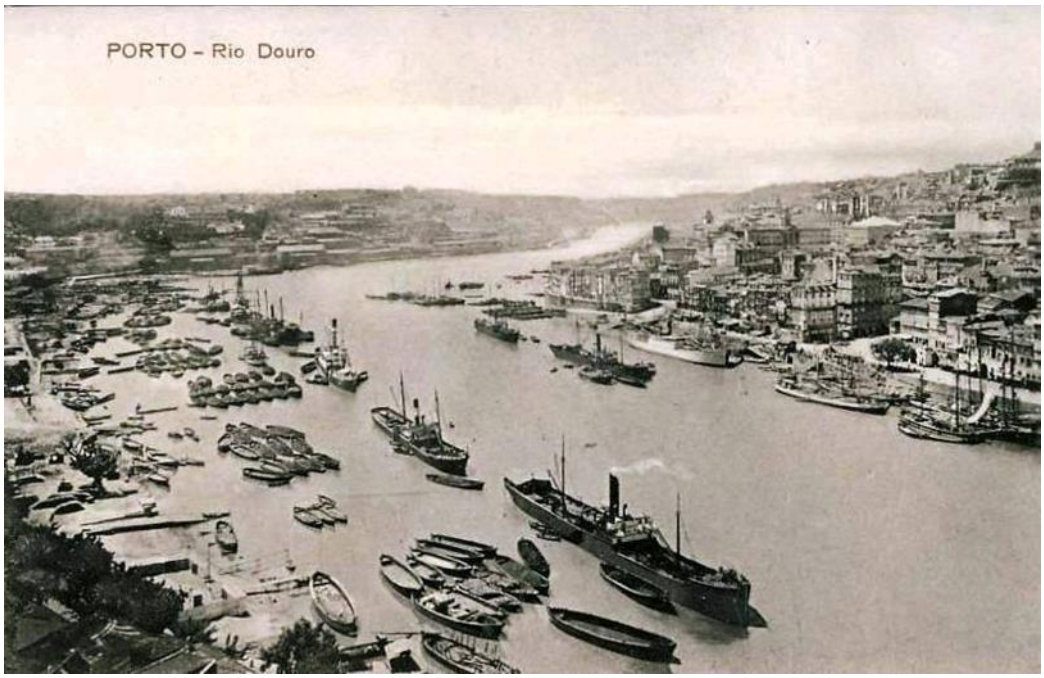


Figura 67 - Rio Douro – Porto e Vila Nova (o lugar do estaleiro ao fundo, à esquerda), década de 1920

(Fonte: postal col. particular)

Quando as serras e os martelos dos carpinteiros da Socrenaval se começaram a ouvir no novo lugar, os rabelos ainda corriam o Douro de cima abaixo, com as pipas de vinho generoso que enchiam as caves de Gaia antes de serem exportadas ou engarrafadas e vendidas na cidade do Porto. Mas o labor intenso que marcou os primeiros anos do estaleiro, não durou muitos mais anos. Poucas décadas depois, o rabelo morreu. Foi substituído pelo camião, já que o comboio, para cujo transporte foi criada a lindíssima Linha do Douro, nunca desempenhou verdadeiramente essa função (Pereira & Barros, 2001, pp. 149-161). Foi uma morte lenta, a daqueles barcos, que eram símbolo do rio. Muitos ficaram pelas margens, apodrecendo, até que desapareceram, dando um ar tristonho ao Douro, doravante sem a animação das centenas de rabelos

que o desciam carregados com aquele que era o mais lucrativo e característico fruto da terra. Em todo o caso, a memória do barco, com a sua vela grande enfunada e a espadela que o piloto manobrava, ficou para a posteridade: nos exemplares que as empresas expõem na margem esquerda do rio, e fazem navegar na manhã de São João, numa regata que é, cada vez mais, para turistas; na memória daqueles que ainda viram os rabelos chegar ao entreposto de Vila Nova com os vinhos; na literatura, e na história da navegação deste Douro, que cria a verdadeira fronteira do Norte.

Para subsistir, a Socrenaval não se conformou com o desaparecimento do rabelo e reinventou-o, sendo uma das primeiras empresas a perceber o seu potencial turístico. Em vez das pipas que outrora transportara, o rabelo passou a levar gente, transformando-se num navio de cruzeiro para visitas ao tramo final do Douro, enriquecido paisagisticamente com as pontes, obras notáveis de engenharia que se percebem melhor vistas da água. Os carpinteiros do estaleiro mantiveram as técnicas tradicionais de construção, conjugando modernidade com tradição. Evidentemente o barco não podia ter as mesmas especificações e, desde logo, a imponente espadela tornou-se obsoleta, ficando apenas lembrada por um apontamento na popa. E a vela branca, pois claro, deixou de ter serventia, pois os motores fazem agora todo o trabalho de propulsão do barco.



Figura 68 - Estaleiro da Cruz/Socrenaval, 2021

(Fonte: cortesia Marta Luís)

Percebe-se que os puristas não lhes queriam chamar rabelos, pois na verdade não o são. Mas na sua estrutura geral, mantêm-se os traços do antigo veleiro do rio. O navio é todo feito de madeira, o tabuado é disposto como se dispunha nos rabelos, trincado, dando-lhe o ar de um velho barco de rio de montanha, que ora roçava as areias nos baixios e secos, ora era içado para a crista das ondas das águas revoltas que o Douro lhe apresentava nos rápidos e saltos. E o saber dos carpinteiros continua a ser colocado ao serviço dos rabelos subsistentes, os das regatas de São João, e de todos os navios de madeira necessitados de obras, para além de construções de raiz que perpetuam o gosto pelas embarcações de madeira que os portugueses fazem há séculos.

Um dia, este estaleiro foi ameaçado de morte. O progresso, assim lhe chamam, exigia que a velha estrutura desse lugar a coisas 'importantes', como um parque de estacionamento para as camionetas de turismo que, cada vez mais, chegam àquele local, ou a uma estação de táxis do rio, que se promete há décadas e nunca se concretiza e pode ser feita em qualquer lugar. E assim, de um dia para o outro choveram ordens de despejo sumárias e processos em tribunal, e a (quase) certeza de um encerramento que, somado ao triste e nunca

explicado fecho dos estaleiros navais do Ouro, na margem direita, desproveriam, para sempre, o rio de uma estrutura de fabrico de barcos tradicionais.

Tudo tem um fim, dirão alguns. E mais do que todos, os historiadores lidam bem com estes desaparecimentos, sabendo que a vida é feita de perdas, de ganhos, de adaptações e reinvenções. Que segue o seu curso, noutros moldes e com outras vivências, e não há dramas com isso. Mas valia mesmo a pena deixar morrer um tão valioso repositório de tradições e saberes, sobretudo quando essa perda era, pesadas todas as coisas, desnecessária? Não valia. Num tempo em que a preservação do Património Cultural – material e imaterial – é tida como uma prioridade nas nossas sociedades, que vantagem teríamos em fazer desaparecer um espaço que reunia (reúne) todas as condições de existir, de dar emprego a trabalhadores dedicados e de continuar uma longa tradição?

Olhemos rapidamente para essa tradição, hoje quase esquecida. Uma tradição que deve ter tanto tempo quanto o tempo desde que o homem se chegou ao rio. E um rio que, também ele, mudou ao longo dos séculos. Herculano, um dos paladinos do romantismo em Portugal, descreveu-o assim: "O Douro é bem carregado e triste! A sua corrente rápida, como que angustiada pelos agudos e escarpados rochedos que a comprimem, volve águas turvas e mal-assombradas" (Herculano [1851], 1980, pp. 135-136). É como que uma introdução à história da navegação do Douro, à própria história do rio. Outro escritor, Campos Monteiro, natural de Torre de Moncorvo, que muito jovem veio num rabelo até ao Porto e experimentou as agruras da travessia, chamou-lhe "rio de mau navegar", e essa designação ficou para a posteridade. De mau navegar e, como vimos com Alexandre Herculano, de "águas assombradas". Um rio que se modificou profundamente ao longo da história. Um rio, que como já se disse aqui, formava praias nas margens, um rio de montanha, com lugares praticamente secos no verão, mas demasiado cheio e revolto no inverno; um rio repleto de dificuldades, um rio das cheias, dos secos, dos cachões, pontos e rápidos, só recentemente 'domesticado' com as barragens que lhe controlam o caudal, embora de tempos a tempos mostre a agressividade de outrora com cheias que atormentam a existência das populações ribeirinhas, sobretudo na Régua e no Porto. Mas um rio, historicamente, muito complicado, tanto mais difícil, quanto fundamental para a vida das povoações que o vizinhavam e para a fortuna da cidade onde ele morria (Barreto, 1993). É sempre assim, que a história dos sucessos dos homens raramente se fez sem antes vencer muitos obstáculos. Logo, um rio que tinha de ser navegado, apesar dessas águas revoltas e desses perigos, representados nas orações que as gentes diziam para proteção (divina) de todos quantos o percorriam. Foi por estas razões que se construíram barcos à feição destes embaraços que o Douro teimava em apresentar a quem precisava de o transitar.

Secularmente, a navegação deste rio era assegurada por três tipos de embarcações: os valboeiros, barcos de pá utilizados no tramo final do rio, entre o Porto e Crestuma, onde a navegação era mais calma, de provável origem em Valbom, que para além da pesca asseguravam o transporte de padeiras, carquejeiras e a multidão de trabalhadores que todos os dias acorria à cidade, para trabalhar nas fábricas; daí para cima e até Entre-os-Rios predominavam os rabões, que se assemelhavam aos rabelos, celebrizados pelo transporte de carvão até ao Porto, atividade que cunhou o nome da 'frota' (da Empresa Carbonífera do Douro) que o transportava diariamente: rabões da esquadra negra (Filgueiras, 1956), dominantes entre Germunde/Pedorido (onde eram construídos e reparados) e a cidade; para montante, e até onde o rio era navegável, emergia a figura alada dos rabelos, de fundo chato alargado para vencer os acidentes do rio e carregar as pipas com o vinho que fazia a fortuna dos comerciantes da praça do Porto, tornando-se, como se sabe e já foi dito, o navio emblemático desse "Douro de mau navegar".

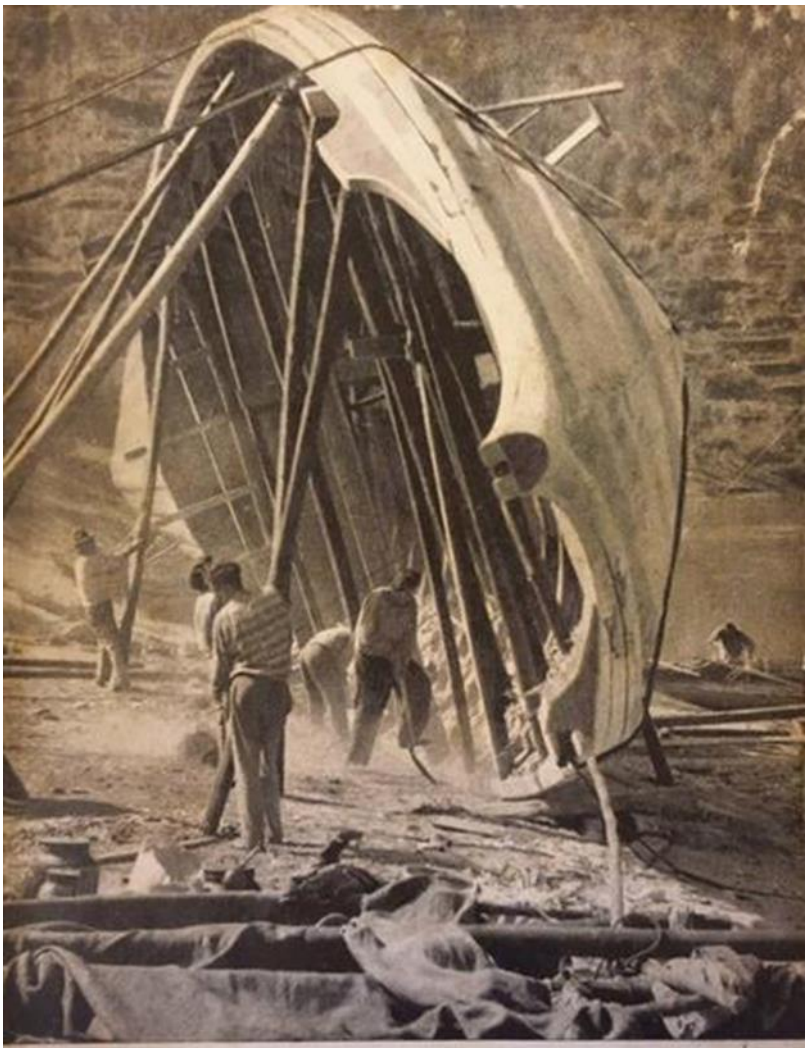


Figura 69 - Rabão em construção

(Fonte: capa do estudo de Lixa Filgueiras)

Aquilo que se conhece mais ou menos ao certo do rabelo é que a sua evolução foi contemporânea do desenvolvimento da produção vitivinícola duriense, no século XVIII. Foi estudado por muita gente, mas reconhece-se a importância de Octávio Lixa Filgueiras na fixação de conhecimentos sobre a embarcação, fazendo-lhe, verdadeiramente, um "retrato de família" (Filgueiras, 1989). O próprio Lixa Filgueiras conduziu uma experiência de arqueologia experimental reunindo velhos construtores de rabelos que fabricaram em poucos dias um dos últimos espécimes no Areio da Lomba, e cuja filmagem – *A arquitectura do rabelo*, produção Sinalvideo, 1992 – constitui um documento precioso para a história desta embarcação[63].

[63] Porque o barco propriamente dito, teve fim triste: cortado aos pedaços, ideia de um 'iluminado' que achou que ele seria mais tarde recuperado no Porto, e assim totalmente inútil. Melhor seria que o tivessem destinado a lenha.



Figura 70 - Barco rabelo, final século XIX

(Fonte: foto Guedes, Arquivo Histórico Municipal do Porto)

Os barcos faziam-se em recantos como este Areio da Lomba ou aquele meandro onde está a Socrenaval, proporcionados por um rio selvagem, só domesticado pela força das barragens que lhe eliminaram as pequenas ilhas e praias, Douro acima, onde os mestres carpinteiros preparavam o terreno, organizavam as madeiras e dirigiam os seus subordinados. Desconhecemos desde quando. Porque o rabelo teve antepassados, que os investigadores se esforçam por descobrir em cada manuscrito, em cada tradição popular. Os velhos papéis medievais e modernos, avarentos em pormenores, ficam-se pelas generalidades e falam quase sempre de barcas. Barcas de vinhos, de três bolhas, ou trebolhas, já passavam por Entre-os-Rios em 1336, e antes disso, em 1200, uma contenda entre o bispo do Porto e o cabido da Sé aludia a barcas de quatro remos, o que, no entender de Filgueiras, caracterizava na perfeição uma tipologia semelhante à do rabelo. Mais tarde, em 1531, já se falava em barcas de 30 pipas a descer o Douro, o que quer dizer que se tratava de embarcações tendencialmente especializadas no transporte de vinho para a cidade, menção que

poderá ser completada com a referência, nos tabelamentos de impostos do burgo, a barcas taberneiras, que tinham licença de vender vinho aos quartilhos. Finalmente, e para não nos distrairmos do foco deste texto, desde o século XV, senão antes, o rio Douro era calcorreado por barcas que tomavam a designação de azurrachas. Seriam muito parecidas com o barco recoveiro que abaixo se apresenta, e serviam para o transporte de tudo: de madeira, de carvão, de cal, de ferro para a construção, serviam como auxiliar dos estaleiros navais da cidade e, segundo o beneditino Pereira de Novais, autor de uma crónica histórica do Porto ([1690], 1913), traziam para a cidade, no século XVII, os vinhos que dela se exportavam para o Norte da Europa.



Figura 71 - Barco recoveiro/rabão, final século XIX

(Fonte: Postal ilustrado, in Porto desaparecido)

É tudo parte de uma história rica sobre a forma como o homem se relacionou com a região, com o rio, neste caso, e, mesmo, com o mar. Uma história que faz mais sentido quando a integramos no processo geral da história portuguesa, sobretudo naquela que é tida como um dos capítulos mais brilhantes da nossa existência: o da expansão marítima. Importa dizermos de que forma estes assuntos, um rio, um barco, um estaleiro e um processo de afirmação da navegação portuguesa medieval e moderna se ligam.

É sabido que as primeiras explorações portuguesas pelo Atlântico foram feitas em barcas. A chegada ao arquipélago da Madeira e a fase inicial de reconhecimento da costa ocidental africana foram garantidas por navegadores a bordo desses navios, ou de barinéis, ambos modelos acessíveis e, podemos afirmá-lo, arcaicos. Ora, é por esse motivo que existem investigadores que acreditam que as primeiras barcas que desciam o Douro com vinhos, eventualmente podiam cruzar a barra e navegar até mais longe, pelos roteiros de cabotagem medievais, ou mar adentro, explorando circuitos ainda desconhecidos. Também por isso, alguns pretendem que os rabelos faziam o mesmo, e por isso aos homens que neles serviam chamava-se-lhes marinheiros e arrais ao seu piloto. É difícil ir mais longe, e é até provável que estas designações se devam simplesmente ao facto de existir uma equipagem no barco e, no fundo, uma cadeia de comando. Mas depois das barcas vieram outros modelos. A caravela, pois claro, cujo percurso até às origens é tão difícil de traçar como o do rabelo, e tinham em comum o facto de "demandarem pouca augoa". Há menções a

caravelas no foral de Gaia, de 1255, e diversos documentos medievais falam de caravelas pescarezas, como seriam as de Gaia, que os historiadores reconhecem terem desempenhado várias funções: pesca, carga e exploração. E a nau, navio insígnia da exploração oceânica portuguesa, modelo que evoluiu de outras embarcações, nomeadamente o navio, e conheceu diversas variantes ao longo da Época Moderna, sobretudo no tamanho, número de mastros e funções. Para quê falar disto? Porque a zona norte de Portugal esteve na vanguarda deste processo de evolução da arquitetura naval. É hoje sabido que o Norte da Península, grosso modo entre a Cantábria/País Basco e o Porto constituiu um polo de inovação neste campo, fabricando os navios que "desencravaram a Europa", parafraseando um conhecido conceito braudeliano.

O estaleiro de Miragaia, onde D. João II viu crescer e comprou as primeiras naus evoluídas, e onde D. Manuel mandou construir as que abriram o caminho marítimo para a Índia e equiparam as primeiras armadas da Rota do Cabo constitui um bom exemplo deste acumular de conhecimentos e da circulação de técnicos (Barros, 2006, 2016). Ali trabalhou um Afonso de Chaves, ou um Diego de Bustamante, ou um João de Braga que denunciam outras paragens, de dentro e de fora do Reino, e dali saíram outros para outros estaleiros – desde logo para o que viria a ser o mais importante do Reino, o da Ribeira de Lisboa, popularmente conhecido como Ribeira das Naus – aprofundando o valor da construção de navios em Portugal. Mas depois a produção de navios, galeões, patachos, brigues e outros veleiros prosseguiu nos estaleiros do Ouro e de Vila Nova, atraindo uma maior multidão de carpinteiros, calafates, cordoeiros e outros trabalhadores, criando estruturas que deixaram marcas nos lugares onde existiram, compondo um álbum de memórias que ainda guarda muitas páginas para folhearmos.

Mais ou menos viva, mais ou menos esquecida, é precisamente a importância desta herança cultural que nos interessa aqui assinalar.

Um contexto histórico mais amplo, é o que gostaríamos de oferecer a quem nos lê. Que o estaleiro da Cruz, por ser o último do Douro há já algum tempo, fica como que um herdeiro simbólico destes saberes seculares. E que também escreveu um pequeno trecho da história recente da construção naval em Portugal, percebendo a vantagem em produzir navios turísticos a partir de um modelo tradicional, e preservando saberes na riquíssima história da construção naval em madeira.

Em termos gerais, e justificando a intenção com que escrevemos este artigo, o estaleiro Socrenaval/Estaleiro da Cruz merece reconhecimento patrimonial por alguns motivos pertinentes. Desde logo, e começando pela última razão apontada, porque contribui para a salvaguarda de técnicas tradicionais: o processo de reconversão dos rabelos em navios turísticos constituiu, no fundo, um compromisso com a preservação das técnicas tradicionais de construção naval em madeira, mantendo viva uma parte importante do Património Cultural e técnico da região, hoje praticamente ignorado pelo cidadão comum. Ao mesmo tempo, conjuga – harmoniosamente, se assim podemos afirmá-lo – modernidade e tradição, mostrando capacidade de incorporar elementos modernos, transformando um navio de transporte de vinhos num navio de cruzeiro turístico, mantendo a estrutura e características de um modelo mais antigo. Ao fazer isto, ao transformar os rabelos em navios de cruzeiro turístico, o estaleiro também contribui diretamente para o turismo cultural da região, e sabemos como este tem cada dia mais peso. Os 'rabelos' saídos deste estaleiro oferecem não apenas um passeio, mas também uma experiência imersiva, como hoje é de bom tom dizer-se, na história e tradição da navegação fluvial do Douro. Por outro lado, o estaleiro ajuda a manter a identidade regional ao conservar e adaptar tradições locais, aspeto crucial para fortalecer os laços entre a comunidade local e o seu Património Cultural. Finalmente, em termos económicos, o estaleiro não só preserva tradições, mas cria empregos, paga impostos e contribui para o desenvolvimento local sustentável.

Enfim, como atrás ficou escrito, um dia o estaleiro foi intimado a sair do lugar que ocupa, efetivamente, nos últimos 75 anos, dos mais de 150 que tem de vida. Urgia estacionar camionetas de turistas e táxis fluviais, prioridades de *ceo's* e gestores para quem as palavras cultura e património são estranhas, a não ser que lhes

digam que dão dinheiro e podem ser coisas típicas que animem uma qualquer delegação de empresários que nos visitem. O seu proprietário, António Sousa, resistiu a estes canonizadores da ignorância. Andou nos tribunais, convocou personalidades locais de diversas áreas e a imprensa, sensibilizou entidades culturais e administrativas e, no ano passado, 2023, conseguiu que lhe reconhecessem o valor social, cultural e económico do estaleiro, assegurando-lhe que o mesmo não seria desalojado, garantia que saudamos com as devidas cautelas, não vá esta boa-vontade subitamente mudar. Mas, para já, o estaleiro ganhou 'nova vida', e por ali continua. Os carpinteiros e construtores, alguns com gerações de gentes do estaleiro atrás de si, voltaram ao trabalho com melhor cara. E em cada barco que sai das suas mãos e no bota-abaixo entra no Douro, recriam o que outros mestres carpinteiros como eles fizeram nas margens deste rio nos últimos mil anos.

3. Padrão dos Descobrimentos: património contestado

Continuemos a falar de barcos, mesmo que agora estilizados, e de uma outra polémica envolvendo património, história, memória histórica e coletiva: aquela que se tem vindo a desenrolar em torno do Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa.

Contamo-nos entre aqueles que consideram o Padrão como um lugar de memória, no sentido que lhe deu o historiador francês Pierre Nora, na sua obra *Les lieux de mémoire*, referindo-se a lugares – construções sociais – que estabelecem uma ligação entre a memória e a história, tendo em simultâneo um sentido material, simbólico e funcional (1997, p. XXXIV). Estendemos o conceito ao local onde o conjunto escultórico e arquitetónico está localizado, a zona de Belém, de onde partiu, no final do século XV, a armada de Vasco da Gama à Índia, e outros navios dos Descobrimentos, e ao conjunto de monumentos que aí estão localizados, como o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém.

Os lugares de memória não são estáveis, não fixam significados ou narrativas, pelo contrário, assumem um caráter polifónico e polissémico. É nesse sentido que Ellen Sapega, investigadora norte-americana especializada em temas como a memória e a cultura visual, entende este espaço junto ao Tejo, como "uma área urbana onde versões sucessivas das memórias oficiais e sancionadas pelo Estado do projeto imperial de Portugal foram fundidas com os restos materiais" (2008, p. 19) ali existentes. Um lugar de memória metamorfoseado em cada momento histórico. E que tem estado envolvido, neste século XXI, em processos de revisão e atualização, negociação e conflito, que procuram a criação de novos significados da memória e a exposição pública de leituras não oficiais, que se entende terem sido suprimidas da narrativa nacional dos Descobrimentos.

Os intervenientes nesta discussão são variados. Desde logo, artistas contemporâneos, como o angolano Kiluanji Kia Henda, que se debruça sobre temas de identidade, política e perceções de pós-colonialismo e modernismo em África, através de práticas artísticas que recorrem à apropriação e manipulação de espaços e estruturas públicas. Foi o que fez com o Padrão dos Descobrimentos, em 2007, numa parceria com uma associação do Lumiar, na obra *A Descoberta*: fotografou um grupo de 15 jovens portugueses no topo de uma das rampas do Padrão, posando e encostando-se às figuras históricas; tratava-se de jovens de ascendência africana que, na sua maioria, nunca tinham estado nessa zona da cidade. Com aquela obra, Kiluanji procurava desmantelar o poder da narrativa do Estado Novo inscrita no Padrão, pelo simples contraste de dimensões entre as figuras esculpidas na pedra e os jovens afrodescendentes.

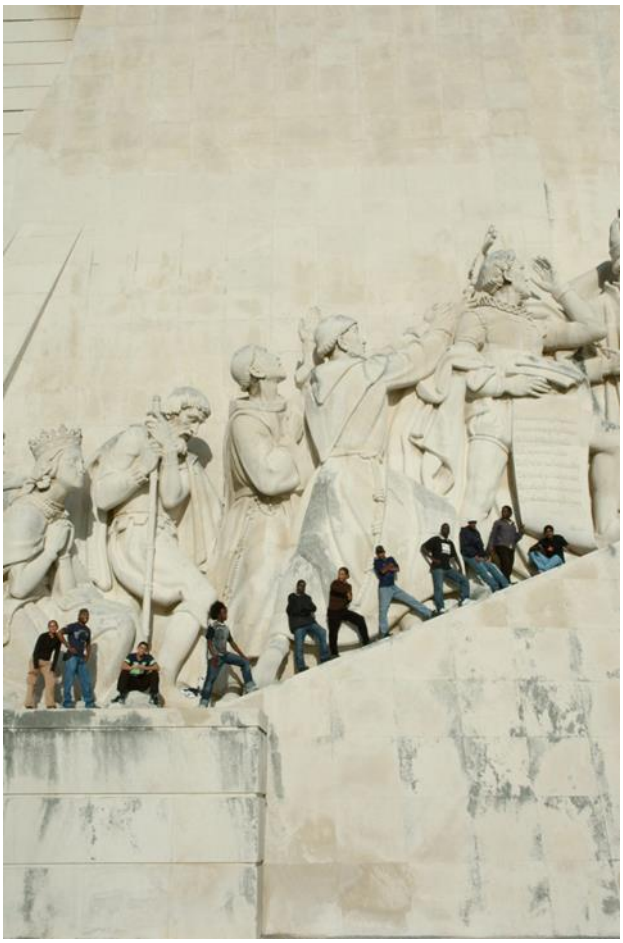


Figura 72 - Kiluanji Kia Henda, *A Descoberta*, 2007

(Fonte: Facebook EGEAC https://m.facebook.com/124788324232650/posts/4056174947760615/)

Depois, através de "ações de memorialização contra-hegemónicas", levadas a cabo por aqueles que, no entender de Elsa Peralta, "são eles próprios objeto das estratégias representacionais das políticas e das instituições" (2022, pp. 113-114). Foi o caso da Associação Djass, constituída por afrodescendentes, que em 2017 apresentou ao Orçamento Participativo da Câmara Municipal de Lisboa a proposta de criação de um memorial de homenagem às vítimas da escravatura. Ganhou, em 2019, a proposta *Plantação*, novamente do artista Kiluanji Kia Henda, que apresentava uma grande instalação escultórica, a ser erguida no Campo das Cebolas, figurando uma plantação de 540 canas-de-açúcar com três metros de altura cada, feitas em alumínio preto e separadas 1,5 metros entre si, existindo no meio uma espécie de anfiteatro semi-circular em betão, concebido como ponto de encontro para eventos culturais ou diálogos académicos. Para o seu autor, seria um memorial que pretendia evitar que se caísse numa amnésia coletiva. Quase cinco anos depois, ainda não foi construído. E a sua ausência tem criado atritos entre a Associação e a edilidade lisboeta, acusada de ter mudado por três vezes a localização apontada para a instalação, alegando pareceres negativos da Direcção-Geral do Património e da EMEL, a empresa municipal responsável pela mobilidade e estacionamento, como forma de impedir a construção.

Entretanto, em agosto de 2021 e em junho de 2023, o Padrão foi alvo de graffitis. No primeiro caso, numa das laterais do conjunto, foi escrita a seguinte mensagem, em inglês, com cerca de 20 metros: *Blindly sailing for monney [sic], humanity is drowning in a scarllet [sic] sea*; no segundo, na base de uma das esferas armilares que

ladeiam o Padrão, ocupando cerca de um metro quadrado de pedra, escreveu-se: A nação que matou África, Wakanda4Ever. Reflexo de um conflito de memórias? Obra de ativistas que procuram ressignificar certos monumentos existentes em espaços públicos? Vandalismo? Ou, como o pôs José Pacheco Pereira, em artigo de opinião na Sábado, a "pior maneira de levar a sociedade portuguesa a reflectir sobre a experiência colonial" (2021, s/p)?

O local ficou indissocialvelmente ligado, na memória histórica mais recente, à Exposição do Mundo Português (EMP), aí realizada de 23 de junho a 2 de dezembro de 1940, enquadrada nas Comemorações Centenárias − da fundação da nacionalidade, em 1140, e da restauração da independência, em 1640 − que se tornou num dos mais importantes acontecimentos político-culturais do Estado Novo. Alguns historiadores dedicados ao estudo da propaganda e diplomacia cultural nos processos de *nation building*, na sua interpenetração com identidades políticas e no uso público do passado em regimes de direita/ditatoriais, como a italiana Annarita Gori, ressaltam o caráter profundamente político deste tipo de eventos, poderosos meios de propaganda (2016, 2020). Foi o caso da EMP, que serviu como montra ideológica do regime, apresentando de forma acessível a todos os mitos das origens e as genealogias que ligavam o presente ao passado – ideias que foram aproveitadas e recicladas a partir de uma construção da identidade nacional que tinha começado na segunda metade do século XIX e continuado, sem grandes mudanças, ao longo da I República –, de modo a representar e legitimar o poder político. Tratou-se, portanto, do resultado de um processo seletivo e apologético de (re)construção da identidade nacional e de transformação morfológica e simbólica do lugar de Belém.

Foi aqui, de propósito para a Exposição do Mundo Português, que se ergueu, em 1940, o Padrão dos Descobrimentos, da autoria do arquiteto Cottinelli Telmo e do escultor Leopoldo de Almeida. Foi construído, como seria de esperar, em materiais perecíveis, com uma estrutura leve de ferro e cimento, sendo a composição escultórica moldada em estafe. Representava uma caravela estilizada, levando à proa o infante D. Henrique – que as crónicas e o imaginário luso construído ergueram como o grande patrono das viagens de descoberta – segurando na mão direita o modelo de uma caravela e na esquerda um mapa. Em cada uma das faces, dois escudos portugueses, com as cinco quinas, envolvidos por faixa com 12 castelos e, ao centro, flores-de-lis estilizadas; a isto acresciam três estruturas triangulares, com uma das faces curva, dando a ilusão de velas enfunadas. Nas rampas que evoluíam até à proa enfileiravam-se 32 personagens esculpidas, representando navegadores, cartógrafos, guerreiros, colonizadores, evangelizadores, cronistas e artistas, retratados com os símbolos com que a tradição os individualizou. Era possível descortinar-se, com alguma certeza, figuras históricas como Cristóvão da Gama, São Francisco Xavier, Afonso de Albuquerque, Diogo Cão e Bartolomeu Dias, Estevão da Gama, João de Barros, Gaspar Corte Real, Fernão de Magalhães, Pedro Álvares Cabral, Afonso Gonçalves Baldaia, Vasco da Gama, D. Afonso V, o Infante D. Pedro e Dona Filipa de Lencastre, Fernão Mendes Pinto, Luís de Camões, Nuno Gonçalves, Gomes Eanes de Azurara, Pêro da Covilhã, Pedro Nunes ou Gil Eanes. Deve destacar-se ainda a existência, na parte traseira do conjunto (do lado da Praça do Império, portanto), de uma enorme imagem da espada de Avis que se insere numa cruz maior, símbolos que remetem para as forças institucionais que impulsionaram a expansão portuguesa, a Coroa e a Igreja.

As proporções do Padrão, com 50 metros de altura, 46 de comprimento e 20 metros de largura, e do conjunto escultórico, com os 9 metros da figura do Infante e os 7 das restantes figuras, conferiam-lhe grandiosidade e solenidade. O caráter dinâmico do conjunto permitia reiterar na escultura uma ideia-chave da interpretação histórica do período dos Descobrimentos veiculado pelo Estado Novo, a da importância e centralidade do Infante D. Henrique no processo (Sapega, 2008).

Erguido rapidamente, em oito meses, o Padrão tornou-se uma peça emblemática do evento e da praça junto ao Tejo. Após o encerramento da Exposição, existia a convicção de que importava manter, tanto quanto

possível, os elementos (edifícios, jardins e esculturas) que haviam agradado aos visitantes, e inclusive aos críticos do regime, como foi o caso do Padrão dos Descobrimentos. Contudo, o ciclone que varreu Lisboa em 1941 arruinou várias construções, provocou um rombo na base do Padrão e a queda da figura do Infante ao rio Tejo, e precipitou o processo de demolição.

Ideias para a sua reconstrução pairavam no ar, acolhidas por Duarte Pacheco, o poderoso ministro das Obras Públicas e Comunicações, mas rejeitadas pelo arquiteto Cottinelli Telmo. Que não tinha mudado de ideias desde que, em 1938, se tinha pronunciado sobre arquitetura de exposições na revista *Arquitectos*, considerando-a como sendo de "geração acelerada" e "vida efémera", nascida "no meio de andaimes armados à lufa-lufa" e concluída à pressa; no texto, o arquiteto dizia ainda que esse tipo de obras não podia ser visto "a sangue frio", pois viviam "da luz artificial, do ar de festa, da música" e que, quando tudo isso terminava, estavam "votadas à demolição" (Telmo, 1938, pp. 161-164).

A morte fatídica e prematura de Duarte Pacheco, em 1943, pareceu ditar a sorte do Padrão, acabado de desmantelar nesse mesmo ano. Entretanto morria também, de forma igualmente trágica, em 1948, Cottinelli Telmo. E o projeto caiu no esquecimento, até novembro de 1954, altura em que Eduardo Arantes e Oliveira, o recém-nomeado ministro das Obras Públicas, encarregou o arquiteto Cristino da Silva de elaborar o Plano de Urbanização da Zona Marginal de Belém, indicando, no despacho, que tal "permitirá encarar a possibilidade da construção em matérias definitivas do monumento cheio de interesse, que em maqueta figurou junto ao rio na Exposição dos Centenários" (cit. Elias, 2006, p. 449).

Desta forma, em 1959, foi decidida a sua reconstrução, desta feita em materiais duradouros: betão e cantaria de pedra rosal de Leiria para a estrutura arquitetónica e cantaria de calcário de Sintra para as esculturas, com uma estrutura em betão armado assente por intermédio de uma sapata nervurada num sistema de estacaria no mesmo material. A obra foi entregue ao arquiteto Pardal Monteiro, que voltaria a chamar Leopoldo de Almeida para assumir a estatuária. A reconstrução do conjunto acabou por fazer parte do programa das comemorações do quinto centenário sobre a morte do Infante D. Henrique, em 1960, tendo sido inaugurado no dia 9 de agosto, data da visita de estado do presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek.

Desta forma, e seguindo a linha de raciocínio de Alice Alves e Vera Mariz, "ao voltar à mesma mensagem iconográfica, passados vinte anos, reforçando a sua perenidade em betão e pedra, é sublinhada a continuidade da ideologia do regime" (2018, p. 483). Algo especialmente necessário no período conturbado que se vivia então, face às pressões externas que o Estado Novo sofria na sequência do processo de descolonização iniciado pela ONU, e que tinha conduzido a um crescente isolamento político do regime na cena internacional, agravado com a disputa das possessões coloniais portuguesas no Oriente pela recém-criada União Indiana.

O fim da ditadura, em 1974, deixou o Padrão ao abandono: negligenciado, esteve durante alguns anos rodeado por milhares de caixotes de madeira com os pertences dos retornados de África.

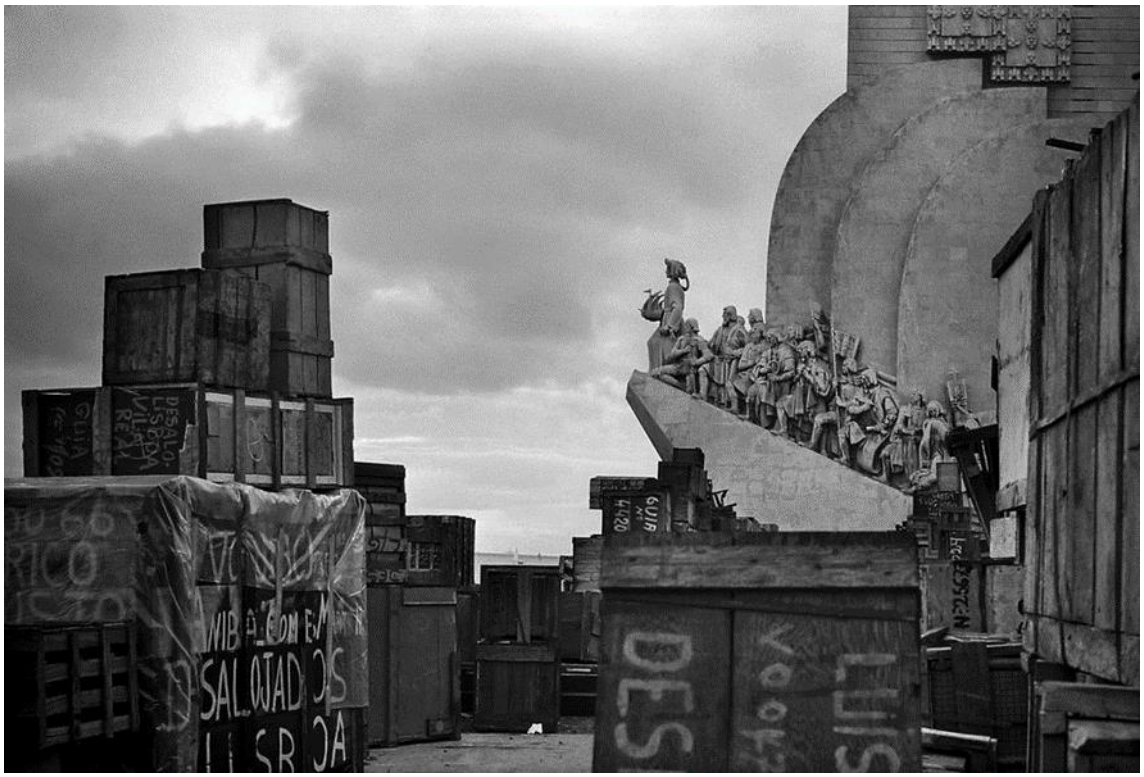


Figura 73 - Alfredo Cunha, *Descolonização*, 1975
(Fonte: Fundação José Saramago, Blimunda https://blimunda.josesaramago.org/agenda/alfredo-cunha-50-anos-de-fotografia/)

Em 1985, o interior do monumento foi intervencionado e transformado em Centro Cultural das Descobertas, um espaço dotado de um programa de animação cultural, de um miradouro, auditório e salas de exposições. Na atualidade, é um dos espaços mais visitados e fotografados de Lisboa.

E, tal como outros edifícios ou obras de arte pública que datam das décadas de 1930 e 1940, as associações do Padrão ao regime do Estado Novo foram sendo, nestes anos de democracia, subtilmente desvalorizadas, se não mesmo apagadas, fruto de uma reconfiguração da identidade nacional portuguesa levada a cabo na última década do século XX, e que teve como grande marco a Expo' 98. O antropólogo norte-americano Timothy Sieber, que coordenou o projeto de avaliação do impacte deste evento – *Impacts of Expo '98: Urban Redevelopment, Public Culture, and Portuguese National Identity in Contemporary Lisbon: Public Impacts and Perceptions of Tagus River Front Redevelopment, Including Expo '98* – entende a exposição como "uma ocasião visível para as elites políticas e económicas do país promoverem novas definições de modernidade portuguesa; para confirmar o novo estatuto europeu do país; para ampliar o projeto nacional pós-colonial do Estado, incluindo tentativas de reinterpretar as relações imperiais passadas com as suas ex-colónias, especialmente em África" (2001, p. 552). Este *rebranding* traz consigo uma narrativa identitária que apresenta os portugueses como colonizadores pacíficos, não racistas, e Portugal como portador, pela experiência dos Descobrimentos, de uma cultura universal, híbrida, enriquecida por séculos de contato colonial. Multiculturalismo, intercâmbio cultural, ligação ancestral com o mar: os novos estereótipos do discurso nacional no período pós-colonial, portanto, porventura 'temperado com uma pitada' de luso-tropicalismo que teima em permanecer.

4. Para finalizar

Os dois exemplos abordados concorrem para a necessidade, clara, de se conhecer o sentido e valor do património, para discutirmos que uso lhe devemos dar, agora e no futuro. Algo que nem sempre acontece, face a pressões públicas muito fortes para se tomarem decisões, não para parar e pensar.

Sabemos que espaços de memória coletiva, como o Padrão dos Descobrimentos, quer de forma explícita quer de forma latente, mantêm vivo um certo entendimento do império colonial português. São heranças difíceis, uma vez que excluem ou tornam invisível, no espaço público, outras narrativas dos Descobrimentos e suas consequências: o tráfico negreiro, o colonialismo, do século XIX em diante, os abusos contra os povos colonizados, o racismo. No nosso entender, isso não justifica que se aceitem como válidas propostas como a do (ex)deputado do Partido Socialista Ascenso Simões, que em 2021 defendeu num artigo de opinião (ou de provocação…) no jornal Público a sua destruição, como símbolo do salazarismo.

Não foi isso o que fizeram os italianos com o primeiro monumento verdadeiramente fascista, como o descreveu o historiador Jeffrey Schnapp: o *Monumento à Vitória*, um impressionante arco de granito branco, com 19 metros de largura, mandado erigir por Mussolini em 1928, para comemorar a vitória italiana na I Guerra Mundial, e como memorial aos soldados italianos mortos em combate. O monumento foi construído em Bolzano, uma província que fazia parte do Império Austro-Húngaro, anexada pela Itália no final do conflito e submetida a uma intensa campanha de italianização sob o regime fascista de Mussolini. Depois do fim da II Guerra Mundial, e da derrota italiana, o monumento tornou-se fonte de disputas e controvérsia, dividindo os falantes de alemão, para quem era um símbolo do processo de italianização fascista que tentou aniquilar a sua cultura e língua, e que defendiam a sua demolição, e a maioria populacional, que o sentia como símbolo da identidade italiana na região. O arco foi vandalizado várias vezes, foi objeto de diversas tentativas de explosão, tornou-se ponto de encontro para marchas de grupos rivais de extrema-direita, de língua italiana e alemã, e local para comícios, deposição de coroas e discursos patrióticos inflamados. Uma solução foi encontrada: a de recontextualizar o monumento, tendo sido concebida uma nova cenografia que explicita o contexto ideológico em que foi criado, com uma das colunas circundada por um anel luminoso onde se lê a frase de Hannah Arendt *Ninguém tem o direito de obedecer*; tendo sido instaladas ao redor da construção luzes vermelhas.



Figura 74 - *Monumento à Vitória*, Bolzano, 2014
(Fonte: Wikipédia, Sailko)

Parece-nos que este pode também ser o futuro do Padrão dos Descobrimentos, para além da sua função de centro cultural: preservá-lo no seu entorno original, já que a sua remoção equivaleria a eliminar evidências históricas, impedindo que se lidasse com as camadas complexas de história e identidade que carrega, mas criando, junto a ele, "elementos que questionam, tensionam, causam dúvidas, impedindo processos fáceis de invisibilidade" (2021, p. 35), como afirma Lilia Schwarcz. Numa palavra: desafiá-lo publicamente.

E quanto ao estaleiro?

Como dissemos já, o Património Cultural é uma parte essencial da identidade de uma comunidade, região ou nação. Com ele, as pessoas ligam-se às suas raízes, compreendem a sua história e fortalecem o sentido de pertencerem a um lugar, promovendo a continuidade cultural. O Património Cultural é uma forma tangível e intangível de conservar a memória coletiva. Museus, monumentos e tradições orais e técnicas ajudam a transmitir conhecimentos e experiências de geração em geração, garantindo que quem cá estiver no futuro possa aprender com o passado. O estaleiro da Socrenaval, apesar da sua evidente função empresarial e económica, é, no fundo, um verdadeiro museu aberto à comunidade (e aos turistas interessados nestas questões), onde se lembra às gentes deste espaço geográfico que Porto e Gaia foram, ao longo de séculos, polos tecnológicos de ponta no que à construção de navios diz respeito. A decisão que recentemente revogou a ordem de despejo, foi sensível a estes argumentos; e é assim, a trabalhar e a mostrar-se uma memória viva que ele deve continuar.

Referências Bibliográficas

Alves, A. N., & Mariz, V. (2018). O Padrão dos Descobrimentos como «Imagem de Marca» do Estado Novo. In H. Barreira, L. Rosas, & A. C. Sousa (Eds.), *Genius Loci: Lugares e significados, places and meanings* (Vol. 1, pp. 473-484). CITCEM.

Barreto, A. (1993). *Douro*. Inapa.

Barros, A. (2006). O Porto e a construção dos navios de Vasco da Gama. In *Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques* (Vol. I, pp. 131-141). Faculdade de Letras.

Berg, S. S., & Fiedler, E. (Eds.). (2017). *Cultural heritage: Perspectives, challenges and future directions*. Nova Science Publishers.

Elias, H. (2006). Arte pública e instituições do Estado Novo. Arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960). (Tese de doutoramento, Universidade de Barcelona).

Febvre, L. (1989). *Combates pela história.* Editorial Presença.

Filgueiras, O. L. (1956). Rabões da esquadra negra, sep. de *O Pejão*, nº 87-93.

Filgueiras, O. L. (1989). *Barco rabelo – um retrato de família.* A.A. Calém.

Gori, A. (2016). Historia de una obra nunca realizada. El monumento al Infante Dom Henrique y la autorepresentación del Estado Novo. *Historia Contemporánea*, 52, 271-307.

Gori, A. (2020). Um mundo português em exposição. In C. Fiolhais, J. E. Franco, J. P. Paiva, J. L. Cardoso, C. Fabião, B. V. Sousa, C. Antunes, & A. C. Pinto (Coords.*), História global de Portugal* (pp. 593-598). Círculo de Leitores.

Herculano, A. (1980). *Lendas e narrativas* (Vol. I). Livraria Bertrand.

Le Goff, J. (2000). *História e memória* (Vol. I). Edições 70.

Nora, P. (Dir.). (1997). *Les Lieux de mémoire* (Vol. 1). Gallimard.

Novais, M. P. de. (1913). *Anacrisis historial* (Vol. II). Biblioteca Pública Municipal. (Trabalho original publicado em 1690).

Peralta, E. (2022). Memórias e contra-memórias do império e do colonialismo no espaço público de Lisboa. *Moara,* 61, 113-130.

Pereira, G. M., & Barros, A. M. (2001*). Memória do Rio: Para uma história da navegação no Douro*. Edições Afrontamento/Instituto de Navegabilidade do Douro.

Pereira, J. P. (2021, Agosto 12). Há causas melhores do que andar a pintar monumentos. *Revista Sábado*. https://www.sabado.pt/opiniao/detalhe/20210811-1718-ha-causas-melhores-do-que-andar-a-pintar-monumentos

Sapega, E. W. (2008). Remembering empire/Forgetting the colonies: Accretions of memory and the limits of commemoration in a Lisbon neighborhood. *History & Memory*, 20(2), 18–38.

Schwarcz, L. (2021). Ser ou não ser patrimônio: Bandeirante e bandeiras e outros conjuntos escultóricos contestados. In M. B. Jerónimo & W. Rossa (Coords.), *Patrimónios contestados* (pp. 27-49). Público SA.

Siber, R. T. (2001). Remembering Vasco da Gama: Contested histories and the cultural politics of contemporary nation-building. *Identities Global Studies in Culture and Power*, 8(4), 549–581.

Silverman, H., & Ruggles, D. F. (2007). *Cultural heritage and human rights*. Springer.

Viejo-Rose, D. (2021). Património Cultural em conflito: Da violência à reparação. In M. B. Jerónimo & W. Rossa (Coords.), *Patrimónios contestados* (pp. 11-25). Público SA.

Telmo, C. (1938). Arquitectura efémera. *Revista Arquitectos*, 6, 161-164.

XII. A preservação do Património Documental enquanto base da investigação científica: dados para o Brasil do século XVII através dos processos inquisitoriais disponibilizados online pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Diogo Andrade Cardoso[64]

Resumo

O projeto Inquisição Lisboa online, realizado entre 2007 e 2009, permitiu ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo digitalizar mais de dois milhões de documentos do subfundo documental da Inquisição de Lisboa que estão hoje disponibilizados *online* a todo o público interessado. O esforço empreendido foi fundamental para a preservação do património aí depositado, sujeito à degradação continuada pela sua manipulação. Esta atividade permitiu a conservação da memória de uma das instituições portuguesas mais infames e a respetiva garantia da análise da documentação por milhares de investigadores em todo o mundo. Cumprindo a tarefa fundamental de um arquivo de preservar a memória histórica, o presente capítulo procura beneficiar deste trabalho para analisar a atividade inquisitorial no Brasil ao longo do século XVII e interpretar estes dados de uma forma abrangente que lance luz sobre o funcionamento da Inquisição e abrir novas perspetivas de uso do património documental conservado pelos investigadores.

Palavras-chave: Tratamento documental; Tribunal do Santo Ofício; Brasil colonial

Abstract

The Inquisição Lisboa Online project, carried out between 2007 and 2009, enabled the National Archive of Torre do Tombo to digitise over two million documents from the Lisbon Inquisition's documentary sub-collection, which are now available online to the general public. The effort made was crucial for the preservation of the heritage stored there, which had been subject to continued degradation due to its handling. This activity allowed for the conservation of the memory of one of the most infamous Portuguese institutions and ensured the analysis of the documentation by thousands of researchers around the world. Fulfilling the fundamental task of an archive to preserve historical memory, the present chapter seeks to build on this work to analyse the inquisitorial activity in Brazil throughout the seventeenth century and interpret these data in a comprehensive way that sheds light on the workings of the Inquisition and opens new perspectives for the use of the documentary heritage preserved by researchers.

Key-words: Documentary treatment; Holy Office of the Inquisition; Colonial Brazil

---

[64] Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em História Moderna e dos Descobrimentos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e doutor em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A investigação do autor tem focado questões de emigração e integração económico-social dos migrantes na época moderna para os territórios ultramarinos, com particular incidência no Brasil. Investigador integrado do CITCEM. Ciência ID 511F-7F70-7B0D.

1. O Projecto Inquisição de Lisboa *online*

O Tribunal do Santo Ofício funcionou em Portugal entre 1536 e 1821. Ao longo dos séculos em que esteve em funcionamento, milhares de indivíduos foram alvo da atuação deste tribunal régio, que atuava sob autoridade do monarca português. A memória dos indivíduos processados pelo tribunal ou das dezenas de milhar que contactaram diretamente com ele, por exemplo, a partir da prestação de depoimentos para denunciar ou testemunhar, mantém-se hoje disponível para todos aqueles que a quiserem consultar.

Realizada entre 2007, quando foi assinado o protocolo entre as Redes Energéticas Nacionais (REN) e a Direção-Geral de Arquivos (DGARQ), e dezembro de 2009, a digitalização da documentação referente ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa procurou dar resposta a uma enorme demanda que existe por parte da academia destas fontes históricas, em particular da *Mesa* com jurisdição não só sobre uma importante faixa do território do reino de Portugal como de todo o Atlântico. Contando com financiamento público e, por isso, forçosamente feito em prol da democratização do seu acesso à comunidade interessada na memória guardada por esta documentação (Lei n.º 107/2001 de 8 de setembro, art. 3, 2), o Projeto Inquisição de Lisboa *online* publicou no sítio da internet do Arquivo Nacional da Torre do Tombo 2 392 997 imagens e 19 775 registos descritivos, correspondentes a praticamente toda a documentação do subfundo da Inquisição de Lisboa que integra o fundo do Tribunal do Santo Ofício.

Não é novidade que a Inquisição tem servido como uma lente para a forma como a população contemporânea olha para o passado do catolicismo e da sua influência social em países como Portugal, Espanha e Itália durante um período que, a mais das vezes, é desconhecido do público. Por este motivo, é importante pôr ao alcance de todos o património conservado, sendo esta uma preocupação das últimas décadas que se tem acentuado com a tentativa dos académicos de construir significado social relevante e despertar o interesse e compromisso da sociedade (Waterton & Watson, 2015).

Daí a iniciativa de projetos como este, que envolveu o restauro, a indexação e a digitalização de milhões de fólios de documentos produzidos pela Mesa de Lisboa, na exploração do passado por um público cada vez mais abrangente e que procura trazer à luz a história de uma instituição. Assim, o presente trabalho explorará os processos inquisitoriais na sua estrutura e cuidados envolvidos na sua análise, procurando perceber de que forma podem estas fontes ser utilizadas pelos investigadores e, também, a título de exemplo, um estudo da população do Brasil no século XVII realizado através dos processos inquisitoriais.

2. Os processos inquisitoriais

A documentação produzida pela Mesa inquisitorial de Lisboa está, na sua maioria, indisponível para consulta em formato físico, uma vez que está disponibilizada *online*. O estado de conservação dessa documentação é, portanto, de difícil averiguação, mas, as pistas dadas pelas imagens disponibilizadas pelo ANTT permitem induzir um fundo documental em bom estado, salvo raras exceções ou alguns fólios em particular. No entanto, a qualidade das imagens disponibilizadas tem uma variação enorme, sendo as mais antigas a preto e branco e de leitura difícil. Por este motivo, estudar os processos inquisitoriais não envolve apenas conhecimentos paleográficos, mas, por vezes, dificuldades causadas pela própria qualidade do documento disponibilizado que, não só é fraca como, estando em linha, não pode ser consultado fisicamente.

Quanto à estrutura de um processo, este era, geralmente, composto pelos diversos passos que iam da denúncia aos pedidos de comutação de pena, quando estes existiam, ultrapassando, portanto, o âmbito do julgamento que ocorria numa sala, em Lisboa, frente aos inquisidores (Mea, 2001, pp. 166-167). No seguimento de uma denúncia, caso fosse decidido avançar com o processo, era produzida uma ordem de

captura que seria enviada para o Brasil. Ao mesmo tempo seguia um formulário de interrogatório para as testemunhas, cujas respostas, recolhidas em depoimentos, são uma referência para este trabalho.

As testemunhas alargaram o universo do estudo apresentado de seguida para além dos acusados e daqueles que intervinham na atividade inquisitorial. No decorrer do século XVII, o Santo Ofício de Lisboa recolheu depoimentos de milhares de pessoas no Brasil que, na maioria dos casos, tinham de referir a sua naturalidade, idade, estado civil, estatuto de sangue e ocupação. Estas informações, coletadas numa base de dados, forneceram uma base quantitativamente representativa para apurar um perfil prosopográfico da população. O facto de, nos testemunhos, termos acesso aos seus locais de residência e, por vezes, no relato que faziam dos delitos, aos períodos de estadia e de ambulação, parentescos e relações com a comunidade, torna-os ainda mais relevantes.

À recolha de testemunhos seguia-se o próprio julgamento, já em Lisboa, onde o réu enfrentava uma série de sessões. A mais relevante para a abordagem que aqui se procura fazer era a sessão de genealogia, onde o acusado não só tinha de responder às mesmas questões feitas às testemunhas, como era ainda obrigado a referir todo o seu percurso geográfico, importante para perceber o trajeto daqueles que se dirigiam ao Brasil e a mobilidade interna nesse território. A este seguia-se uma descrição da sua família, reportando-se aos diversos graus de parentesco, que procurava fornecer os estatutos de sangue, estados civis, naturalidades, idades e localizações dos familiares.

Após ser avaliado em toda a sua extensão o crime cometido, seguia-se a produção de um libelo acusatório que deveria ser ratificado e, depois, caso o réu o entendesse, apresentadas as contraditas e nomeadas novas testemunhas a ser ouvidas (Mea, 2001, p. 166). Atendendo ao que consideravam provado, os inquisidores produziam o acórdão que ilibava ou condenava o réu. Em caso de condenação, deveria ir a auto de fé conhecer as suas penitências. O processo terminava com a assinatura dos termos de abjuração e de segredo e, quando eram apresentados, os pedidos de licença para se ausentar da cidade onde foi julgado ou para comutação da pena, o que permite acompanhar o percurso do indivíduo depois do julgamento.

Relativamente à consulta desta documentação devem ser referidas as opções metodológicas tomadas como indicador das cautelas necessárias em abordagens a este fundo documental. As declarações prestadas aos inquisidores eram, usualmente, referências de memória, muitas vezes aludidas por pessoas diferentes como tendo ocorrido de forma diferente. Além disso, a natureza da fonte, produzida por um tribunal e que, portanto, tentava apurar os factos relativos a determinada transgressão, podia induzir a tentativas de ocultação da verdade. Réus e testemunhas, intimidados pelas consequências das suas declarações, podiam apresentar uma descrição falsa dos acontecimentos. Por este motivo, os depoimentos prestados pelos inquiridos têm de ser submetidos a um escrutínio rigoroso. Todas aquelas descrições que suscitam dúvidas relativamente à sua veracidade e, naturalmente, as que acabaram por demonstrar-se falsas no decorrer de um processo inquisitorial, não foram tidas em consideração. Aproveitaram-se sem reservas as informações neutras, exemplo das datas e localização das sessões em que as testemunhas foram inquiridas. Os critérios que definiram a validade e a forma como foram utilizados os dados fornecidos por réus e testemunhas são os seguintes:

- em caso de informação contraditória relativa a qualquer matéria, tal como a presença num dado espaço em determinada data ou a alusão a um familiar, os dados não foram recolhidos;

- excetua-se a esta regra o caso em que uma referência, tal como a estadia numa determinada localidade, é tida como verdadeira pelos intervenientes, mas não existe concordância quanto à sua data. De acordo com as datas propostas, aquela que se enquadra melhor na sequência dos acontecimentos, comparados os percursos de todos os intervenientes, é selecionada. Se não for possível determinar uma data, é apenas inserida na base de dados a presença naquele espaço;

- as idades dos indivíduos ou quaisquer outras menções temporais são, sobretudo, referentes à memória que cada um tem dos acontecimentos, favorecendo, em muitos casos, os números redondos, pelo que as análises neste campo são estimativas;

- quando existe a transcrição de um documento paroquial que comprove a data de um batismo, casamento ou óbito, esta é privilegiada relativamente às estimativas feitas pelo réu ou testemunhas;

- a referência aos locais por onde circularam os indivíduos detetados na documentação identifica-os sempre com o maior detalhe possível; no entanto, para esta cronologia, a generalidade das fontes não apresenta referências uniformes, criando desigualdades de informação.

Dos processos inquisitoriais foram, sempre que possível, retirados para uma base de dados elementos como os nomes completos dos indivíduos, as alcunhas, o estatuto de sangue, locais e datas de nascimento, os locais e datas por onde passaram os indivíduos no decurso da sua vida com o tipo de estadia que tiveram em cada um deles, os nomes, localização e relações de parentesco dos seus familiares e ainda as ocupações exercidas, também ao longo da sua vida, procurando acompanhar as suas alterações. Posteriormente, estes dados foram alvo de um tratamento estatístico que os permitiu tornar inteligíveis e que são apresentados e interpretados na segunda parte deste trabalho.

3. A atividade da Inquisição portuguesa na América

Ser prisioneiro do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição implicava uma acusação suficientemente grave para amedrontar aqueles que caíam neste estado e que temiam as consequências de uma instituição que incutia uma mensagem de medo e terror àqueles que tinham muito a perder com a detenção e as sucessivas sessões de inquérito (Novinsky, 1985, pp. 59-62; Pereira, 2015, p. 62). Silvestre Fernandes, morador no Rio de Janeiro, sabia que o desfecho do seu julgamento não lhe seria, com grande probabilidade, favorável. Por isso, ter-se-á magoado intencionalmente (chega a discutir-se uma tentativa de suicídio) para atrasar o inevitável decorrer do julgamento. Acusado de bigamia por ter saído do reino em direção ao Brasil, onde se voltara a casar, durante a recolha de testemunhos descobre-se que o réu, afinal, antes de se deslocar para o Novo Mundo, tinha ainda casado pela segunda vez em Ayamonte, Andaluzia, e abandonado, junto da segunda esposa, um filho menor (ANTT, TSO, IL, proc. 1778, fls. 1, 9-9v, 22, 34, 36). Silvestre, encarcerado na cidade do Rio de Janeiro em 1617, foi, no mesmo ano, transportado para Lisboa, com escala em Angra do Heroísmo, para ser confrontado com as evidências e julgado (ANTT, TSO, IL, proc. 1778, fls. 1, 2, 4).

Este foi um dos mais de uma centena de casos que o tribunal de Lisboa instaurou a habitantes do Brasil no século XVII. E, apesar de se ter realizado pouco antes da segunda visitação inquisitorial, que arrancaria no ano seguinte no Nordeste, em 1618, ocorreu numa altura de menor intensidade da atividade do tribunal neste território.

Por entre as denúncias e confissões recebidas e os processos abertos, a rede inquisitorial contou com uma produção documental prolífica que registou milhares de indivíduos, de várias categorias sociais. Com exceção desta documentação, os elementos que temos para estudar as vidas de muitos deles cingem-se aos registos paroquiais, que, ainda assim, só foram introduzidos no decorrer de Quinhentos, com a obrigatoriedade imposta desde o Concílio de Trento, em 1563, para os apontamentos dos batismos e casamentos. Os óbitos, confissões, comunhões e crismas teriam de esperar pelas Constituições Diocesanas de inícios do século XVII para serem produzidos em série (Osswald, 2008, p. 13). A inviabilidade do estudo dos registos paroquiais em grande escala, com a exceção de grandes projetos financiados, e a sua dispersão territorial, torna ainda mais essencial a digitalização do subfundo da Mesa de Lisboa para o historiador.

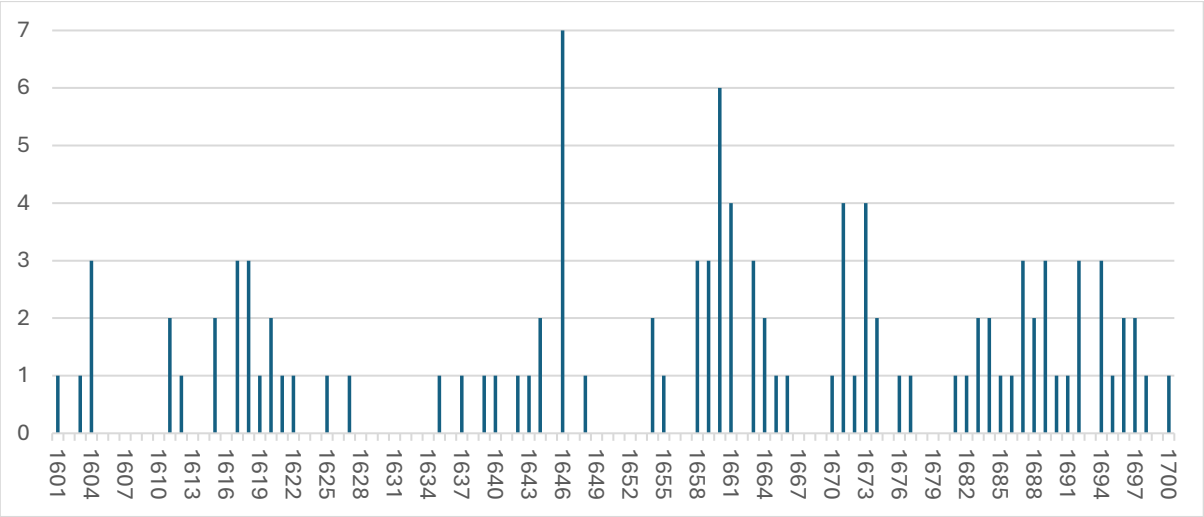


Figura 75 - Anos da instauração de processos inquisitoriais no Brasil no século XVII

(Fonte: Cardoso, 2021)

Ao analisar a dispersão, no decorrer do século XVII, dos anos em que foram instaurados processos inquisitoriais, é visível não só o crescimento que ocorre ao longo do período, mas também a existência de alguns picos da atividade da Inquisição. Dos 124 processos apurados, 110 tiveram origem no Brasil e destes 71 foram iniciados na segunda metade do século, o que corresponde a 64,5% do total. A produção manteve-se, nesta segunda metade de Seiscentos, sempre acima dos 10 processos por década, portanto, com uma média superior a um processo por ano.

A este período de atividade inquisitorial mais intensa juntam-se, na primeira metade do século, os anos de 1611 a 1622, altura em que ocorre a segunda visitação ao território brasileiro, mais concretamente ao Recôncavo baiano, entre 1618 e 1620. É neste período que se encontra o primeiro pico da atividade inquisitorial no Brasil.

O método utilizado para convencer a população a confessar-se passava por fornecer condições excecionais que motivassem a denúncia e a confissão, tais como a concessão de trinta dias de graça, promulgados em Édito, durante os quais todos aqueles que se apresentassem perante o visitador teriam a garantia de não ser sujeitos à sessão de tormento, não ter os seus bens confiscados e não ser relaxados ao braço secular da justiça (Siqueira, 1978, p. 196; Gorenstein, 2005, p. 55).

Inserida numa estratégia de âmbito global contra a disseminação das ameaças ao catolicismo, particularmente num contexto pós perdão geral de 1605, no final da segunda década do século XVII, os tribunais de Goa e Lisboa procuraram, através de um regime de visitas, inspecionar os espaços ultramarinos portugueses ao mesmo tempo que, na metrópole, os locais especialmente associados às redes comerciais cristãs-novas, onde se destacou a cidade do Porto, foram visitados (Mea, 1996, p. 345; Silva, 2012, pp. 141-142).

No Atlântico, o foco esteve na dispersão de cristãos-novos que se seguiu à permissão de circulação dada por lei em 1601, ratificada em 1610, e na presença dos povos protestantes do norte da Europa (Mea, 1987, p. 156). Foi nesse âmbito que se inseriu a visita feita por Marcos Teixeira à Baía entre 1618 e 1620 e as tentativas de Filipe IV de fundar um tribunal inquisitorial na Baía em 1621 (Mott, 2010, p. 24; Marcocci & Paiva, 2013, pp. 219-221). Estas leis, em conjunto com o perdão geral comprado pelos cristãos-novos em 1605, que, inclusive, libertou os presos do Santo Ofício na Baía, e a ausência de familiares nos espaços ultramarinos justificam a reduzida produção documental dos primeiros anos do século (Feitler, 2007, p.

276). Dinâmica semelhante – de redução das perseguições – foi encontrada na América espanhola, tutelada pela mesma Coroa, nos anos inaugurais da centúria. Este território, tal como o Brasil, foi alvo de uma maior dispersão de cristãos-novos no período que se seguiu ao perdão geral (Escobar Quevedo, 2008, p. 183).

Essa atividade de caráter extraordinário que resultou da visita, pelas denúncias e confissões que agrupou, recolhidas fora dos processos inquisitoriais ordinários em consulta, intensificou a atividade inquisitorial na Baía, sem, no entanto, aumentar a produção de documentação ordinária (os processos) na mesma proporção. No caso da visita feita pelo licenciado Luís Pires da Veiga às capitanias do Sul, iniciada em 1627, os resultados são esclarecedores desta mesma realidade. Apesar da circulação por alguns dos povoamentos mais desenvolvidos da região, como a cidade do Rio de Janeiro, São Vicente, São Paulo, Santos e Vitória do Espírito Santo, há uma ausência de produção documental ordinária (Gorenstein, 2005, p. 55; Pereira, 2011, pp. 42-43). A visita seguinte não seria antes da segunda metade do século XVIII ao Maranhão e Grão-Pará, tornando-se estas cada vez mais raras, segundo Romero Magalhães, porque desnecessárias, uma vez que "o medo [estava] interiorizado nos potenciais condenados" (1987, p. 205). Este fator, associado à fuga das populações que poderiam ser visadas pela Inquisição durante as visitas justifica a escassez dos processos instaurados.

O pico seguinte ocorre no ano da "grande inquisição" de 1646, quando 7 processos foram instaurados, valor reduzido e que reflete bem a pouca diligência inquisitorial no território e uma vez mais rebate o clima de pânico aí vivido. Aqui a conjuntura era bem diferente daquela que motivou os primeiros processos. O território mais povoado do Brasil, o Nordeste, encontrava-se ocupado pelos heréticos neerlandeses, tal como eram considerados pelos portugueses, que praticavam uma maior tolerância religiosa e permitiam o culto judaico (Braga, 2012, p. 34). A chegada de judeus da Europa, particularmente de Amesterdão, e a preferência que alguns cristãos-novos portugueses manifestaram por esse espaço, onde podiam viver abertamente na lei de Moisés, justifica este valor que é o culminar de cerca 10 anos de grande produção documental, excetuando-se os anos de 1636, 1638, 1641 e 1645 (Wiznitzer, 1956, pp. 193-194; Simms, 2007, pp. 425, 430-432).

Este foi o caso, por exemplo, de Isaac Carvalho. Nascido em 1611 na cidade de Nostra Dama, leia-se Amesterdão, habitava em Porto Calvo, à época capitania de Pernambuco, quando foi capturado e posto a ferros no Forte de São Francisco. Daí foi transportado, em 1646, para Salvador juntamente com outros judeus, entre os quais o português Samuel Salem e, nesse mesmo ano, começou o julgamento de ambos em Lisboa (ANTT, TSO, IL, proc. 11575, fls. 12v, 13v, 16, 18-18v, 25; Vainfas, 2006, pp. 86, 90-91). Também de grande relevo, até pelos detalhes que integra, é o processo do portuense Pedro de Almeida, datado dos finais da década de 1640, e analisado por Janaína Silva. Através dele é possível perceber a grande circulação de judeus e cristãos-novos que existiu entre o Nordeste brasileiro, no caso as capitanias de Pernambuco e da Paraíba, e o norte da Europa. Depois de, no momento da invasão, ser feito prisioneiro dos holandeses enquanto embarcava na barra do Sirinhaém em direção ao reino, no ano seguinte desloca-se a Amesterdão, onde reside por seis meses, e converte-se formalmente ao judaísmo, descrevendo até o ritual de iniciação aos inquisidores (ANTT, TSO, IL, proc. 11562, fls. 151-152).

Foi nesta mesma altura que o tribunal de Lima aumentou a intensidade da perseguição inquisitorial – a "grande cumplicidade". Esta tem sido normalmente associada à quebra financeira dos tribunais americanos, que procuravam novas formas de obter rendimento, à qual se somou uma espécie de "psicose antiportuguesa" não só pelo seu domínio económico, mas também pela afiliação que se entendia estes terem com o judaísmo (Escobar Quevedo, 2008, p. 159). A todas estas motivações acresceu, nesta época, a presença neerlandesa no Nordeste brasileiro, que apresentava um problema quer pela sua fé protestante, quer pela liberdade que dava aos judeus para praticarem a sua religião (Vainfas, 2014, pp. 240-241). A ameaça

completava-se com a sua aproximação às riquezas andinas (Serrano Mangas, 1994, p. 20; Escobar Quevedo, 2008, pp. 156-161).

Já na segunda metade do século XVII, foi nos anos que se seguiram à expulsão neerlandesa, ocorrida em 1654, que se registaram os valores mais elevados de processos instaurados. A maior presença do tribunal no Brasil, quando o Rio de Janeiro se tornava um destino mais comum e, logo, passível de reunir um maior número de população com comportamentos heréticos, em conjunto com o retorno do Nordeste a mãos portuguesas, necessitando de uma maior imposição da moral católica, pode ter justificado estes valores, com exemplo maior em 1660. Nesse ano foram instaurados 6 processos, o segundo número mais elevado neste intervalo de tempo e que, uma vez mais, denuncia uma Inquisição que dificilmente apavorava a generalidade da população. O estabelecimento da rede inquisitorial no Brasil, que teve a sua maior expressão no século XVIII (Calainho, 2006, p. 83), e a prática adquirida por esta, representou um número médio de processos instaurados anualmente, para as últimas quatro décadas do século, mais elevado do que durante toda a restante centúria.

Com um pico de 17 processos, a década de 1681 e 1690 constituiu o período de maior atividade do Tribunal do Santo Ofício durante todo o século, representado 15,5% do total de processos instaurados no Brasil. Estes dados tornam clara que a tendência de produção documental seguiu a complexificação da própria presença do tribunal inquisitorial na região.

Este crescimento da presença do Santo Ofício está patente no estudo de Wadsworth para a capitania de Pernambuco. O incremento que o número de pedidos de habilitação para familiar do Santo Ofício conheceu, a partir da década final de Seiscentos, não chegou para contar 10 diligências feitas neste sentido. Todavia, todas as décadas da segunda metade do século seguinte registaram mais de 40 candidatos a familiares nessa capitania, atingindo o período de 1681 a 1790 um total de 180 pedidos (Wadsworth, 2004, pp. 29-30).

Apesar do intensificar da atividade inquisitorial em função das diversas circunstâncias enunciadas, a Mesa de Lisboa nunca pôde manter a pressão sobre a sociedade colonial da mesma forma que os três tribunais presentes na América espanhola. Provam-no o número de processos produzidos nas Índias. Segundo o numeramento de Escobar Quevedo (2008, p. 363), só contra os judaizantes, entre 1569 e 1674, vários anos ultrapassaram as dezenas de processos instaurados. Estes dados sustentam a hipótese de o Brasil, pelo facto de não ter tido um tribunal inquisitorial estabelecido no território e raramente haver gente processada, ter gerado maior segurança (não só aparente) entre indivíduos, judaizantes ou não, que para aí se dirigiam, tornando-se num fator de atração.

Quanto à cobertura cronológica dos processos inquisitoriais que referem habitantes do Brasil no século XVII, é notória, como se pode verificar no gráfico apresentado, que a produção documental foi uma constante no decorrer deste período.

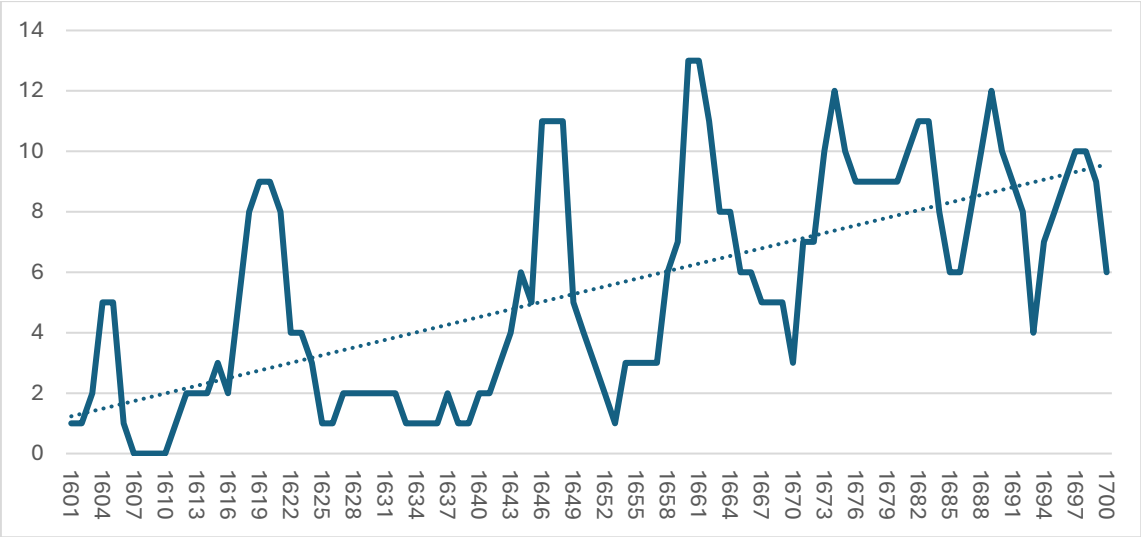


Figura 76 - Cobertura cronológica dos processos inquisitoriais instaurados no século XVII no Brasil

(Fonte: Cardoso, 2021)

Apenas em quatro anos da primeira década do século, de 1607 a 1610, não existiu qualquer registo. Para a restante centúria a Inquisição manteve sempre pelo menos um processo inquisitorial a decorrer, valor que foi aumentando ao longo de Seiscentos, o que denota o crescimento da atividade deste tribunal no território americano.

As tendências aqui apuradas são semelhantes àquelas passíveis de detetar na Figura 1, concentrando-se a produção inquisitorial nos anos imediatamente a seguir à instauração dos processos. No entanto, as duas décadas finais do século XVII revelam uma maior concentração da atividade inquisitorial do que o número de processos instaurados, ainda que elevado, deixaria prever. Os maiores picos de produção documental ocorreram, então, nos anos de 1619 e 1620, com 9 processos a decorrer em ambos, no período de 1646 a 1648, quando permaneceram 11 processos abertos e, no valor mais elevado de todo o século XVII, nos anos de 1660 e de 1661, quando estiveram 13 processos ativos. As décadas finais de Seiscentos conheceram bem menos oscilações, mantendo um elevado número de processos abertos que conheceram o seu ponto de menor produção documental depois de 1670 em 1693, quando permaneceram 4 processos a decorrer, abaixo da média anual para o século de 5,4.

Se o tempo médio de duração de cada processo é de 3,88 anos, este parece sofrer um aumento por conta da complexificação da atividade inquisitorial no território no decorrer do século. Durante todo o período de funcionamento do Tribunal do Santo Ofício de Lisboa, não só os prisioneiros tiveram de ser transportados para esta cidade do reino para ser julgados, o que torna em si o processo mais moroso, como a recolha de depoimentos das testemunhas tinha também de ser feito in loco, atrasando o julgamento.

Este foi o caso do madeirense Manuel Leme da Silva que, acusado de bigamia, teve não só de ser remetido da Baía, onde vivia, para Lisboa como os inquisidores ainda tiveram de redigir um formulário de interrogatório a ser enviado para o arcediago da Sé do Funchal, António Valente de Sampaio, para que este localizasse a sua primeira esposa, Catarina Sousa. A tarefa incumbia ainda um clérigo cristão-velho, de boa vida e costumes, de indagar junto dos registos de casamento pela existência do matrimónio. Esta prova não seria suficiente e, com ela, deveriam seguir para Lisboa os testemunhos de cinco pessoas com conhecimento da existência da boda, uma delas a própria noiva, escritos "com clareza e miudeza e seus ditos serão ratificados" (ANTT, TSO, IL, proc. 10018, fls. 23-24v).

Não havendo alterações de larga monta nos diversos trâmites por que passava cada processo e estando disponível uma rede mais vasta de funcionários da Inquisição, o crescimento do número de casos no Brasil, aos quais se juntavam aqueles que decorriam da atividade do tribunal no restante espaço sob sua jurisdição, prolongou o período de produção documental de forma gradual, resultando num maior número de processos abertos ao mesmo tempo.

Para o mesmo efeito concorreu o julgamento dos cristãos-novos no período do Brasil holandês e nos anos subsequentes. A Inquisição procurava destrinçar as redes de contactos e negócios judaicas, comparando até os testemunhos de vários réus e, portanto, estendia os julgamentos para tentar obter denúncias de todos aqueles que tinham sido batizados como católicos e que, tanto na América como na Europa, particularmente nos Países Baixos do Norte, professavam a fé de Moisés.

A distribuição dos processos apurados com origem no Brasil, revela a primazia do Nordeste em relação às Capitanias do Sul e ao Maranhão e Grão-Pará. As capitanias da Baía, Pernambuco, Sergipe, Paraíba e Itamaracá contribuíram com um total de 69 processos, o que corresponde a 62,7% dos 110 com origem na América. As Capitanias do Sul, das quais contaram com a instauração de processos o Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Vicente, o Paraná e até um indivíduo da Colónia do Sacramento, não registaram mais de 29 processos (26,4%). O Maranhão e Grão-Pará somou 12 processos (10,9%), 6 em cada capitania.

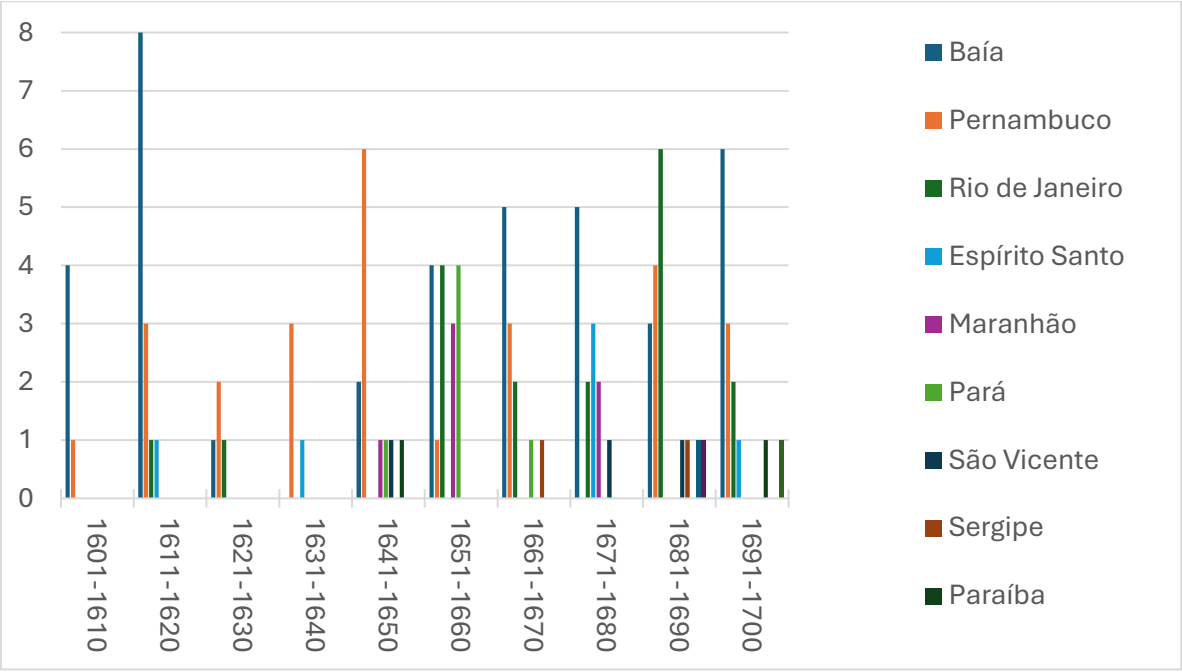


Figura 77 - Distribuição, por décadas, das residências da população alvo de processos inquisitoriais instaurados nas capitanias e territórios do Brasil no século XVII

(Fonte: Cardoso, 2021)

A dispersão dos processos instaurados pela Inquisição no Brasil nos anos de Seiscentos conheceu também uma variação diacrónica, seguindo a evolução da presença portuguesa no território brasileiro. Na primeira década do século XVII, os 5 processos instaurados cingiram-se ao Nordeste, com 4 na Baía e um em Pernambuco. Na década seguinte, a Baía voltou a destacar-se, com 8 processos, mas, nas capitanias mais a sul, a Inquisição moveu também dois processos. Nos anos iniciais de Seiscentos a atividade inquisitorial concentrava-se ainda no território que agrupava a maior parte da população de origem europeia no Brasil.

Durante toda a primeira metade do século, seria no Nordeste e, em particular, na Baía e em Pernambuco, as duas capitanias mais populosas, que a atividade inquisitorial se iria focar. No entanto, de 1621 a 1650, foi

Pernambuco a capitania que registou uma maior incidência de casos e num volume sempre crescente. Como ficou exposto, a concentração da incidência da atividade inquisitorial na Baía, fruto do deslocamento do visitador Marcos Teixeira a Salvador em 1618 – a par de uma ofensiva inquisitorial no reino –, suscitou uma produção de denúncias de registo excecional e a fuga dos mais temerosos, que poderá ter reduzido o número de processos ordinários aí instaurados, tal qual para o caso das Bandas do Sul. As capitanias do Rio de Janeiro, São Vicente e Espírito Santo conheceram um processo cada uma neste intervalo de 30 anos.

A década de 1641 a 1650 verificou um aumento da produção documental, com especial enfoque em Pernambuco, motivada pela perseguição aos cristãos-novos que viveram no Brasil holandês (Marcocci & Paiva, 2013, p. 223). A liberdade religiosa implementada pelos neerlandeses no seu território desde 1579, altura da assinatura do Tratado de Utreque, ditou que, no Brasil conquistado pela Companhia das Índias Ocidentais neerlandesa (Westindische Compagnie – WIC), a mesma prática fosse implementada, o que permitiu um crescimento da população abertamente judaica, entre os quais alguns cristãos-novos portugueses recém-convertidos (Wiznitzer, 1960, p. 43). Sabendo que gente batizada no catolicismo praticava outra religião, e contando com um deslocamento de parte da população portuguesa nordestina para a Baía, a Inquisição recebeu várias denuncias, especialmente em Salvador, que resultaram na instauração dos processos aqui visíveis. Esta década marcou ainda o primeiro processo da centúria no Pará e na Paraíba. Face à chegada mais tardia da atividade do tribunal lisboeta às regiões mais afastadas do Nordeste, foi nesta região que 31 dos 38 processos instaurados na primeira metade do século (81,6%) tiveram origem, contando a Baía e Pernambuco com 15 cada uma.

A segunda metade da centúria não só foi de maior atividade inquisitorial, como também mais dispersa geograficamente. Nestes anos, apesar de uma produção constante de novos processos no Nordeste, as capitanias mais a sul e o Maranhão e Grão-Pará, conheceram uma maior atividade do Santo Ofício. O crescimento da presença portuguesa no território, com a integração de São Luís do Maranhão e a fundação de Belém do Pará nos anos de 1615 e 1616, em conjunto com o crescimento demográfico das capitanias meridionais, com destaque para o Rio de Janeiro, que beneficiou da deslocação da população em fuga das incursões neerlandesas, provocaram um maior número de denúncias nesses espaços e uma rede inquisitorial cada vez mais bem instalada para lhes dar seguimento.

Apesar disso, nas Capitanias do Sul, face à escassez de comissários, a maior autoridade inquisitorial presente no Brasil (Wadsworth, 2004, pp. 23, 28), o clero regular, especialmente a Companhia de Jesus, tomou um peso preponderante na atuação do tribunal, com os reitores dos colégios do Rio de Janeiro, São Paulo e São Vicente a assumir as suas funções (Pereira, 2011, p. 38). De resto, esta não era uma estratégia exclusiva das capitanias a sul, pois, se no Rio de Janeiro foi detetada a presença do reitor do Colégio dos Jesuítas em 1663, o padre Francisco de Avelar (ANTT, TSO, IL, proc. 17999, fl. 65), o mesmo aconteceu na Baía com Jacinto de Carvalhais (ANTT, TSO, IL, proc. 3081, fl. 15), reitor do colégio local no ano de 1664 já depois de ter ocupado o mesmo cargo no Colégio Jesuíta do Rio de Janeiro (Assunção, 2004, p. 171).

Foi este percurso, do Rio de Janeiro em direção à capital, que seguiu também Francisco de Avelar, numa demonstração da hierarquia existente, que acompanhava a subordinação política da cidade da baía da Guanabara a Salvador. Em carta redigida a 15 de agosto de 1667, o padre Jacinto de Carvalhais, dando seguimento a uma ordem de prisão que não pôde fazer cumprir anteriormente por ausência do denunciado, tem o cuidado de fazer notar aos inquisidores em Lisboa, em jeito de advertência, que já não é ele o reitor do colégio da Baía, mas sim Francisco de Avelar (ANTT, TSO, IL, proc. 3081, fl. 15).

Desta feita, logo na década de 1651 a 1660, a Baía, o Rio de Janeiro e o Pará registaram, cada uma, quatro processos inquisitoriais. O Maranhão, com três, somou mais do que Pernambuco, com um apenas. A década seguinte seria, novamente, de maior concentração da produção documental no Nordeste, porém, já desde a

década de 1641 a 1650, que não existiria outra sem que a Inquisição tivesse instaurado processos inquisitoriais no sul do território.

Para a segunda metade do século, que contou com 72 processos apurados, a proporção daqueles com origem no Nordeste foi já de apenas 52,8%, dos quais a maioria permaneceu nas capitanias da Baía e de Pernambuco, ainda que a primeira agora com mais do dobro da segunda: 23 para 11. O número de processos instaurados no sul subiu para 24, um terço do total, e aqui foi, sem margem para dúvidas, a capitania do Rio de Janeiro aquela que reuniu maior número de indagações judiciais por parte do Tribunal do Santo Ofício. O Estado do Maranhão e Grão-Pará, com 5 casos em cada uma das principais capitanias, conheceu um aumento no número de casos processuais na década de 1651 a 1660, com 7. Já as duas últimas décadas da centúria não reportaram qualquer produção documental com origem neste território setentrional.

4. Tipologia dos crimes dos migrantes e seus descendentes

Do ponto de vista das acusações dirigidas aos réus, o Brasil era um território onde se recolheram muitos judaizantes que fugiam das perseguições encetadas no reino contra aqueles que professavam esta religião (Simms, 2007, pp. 421-423, 425). Desde os primeiros anos da presença portuguesa na América que o território se tinha tornado num recurso para escapar à perseguição religiosa, que conhecera um escalar com a obrigação, imposta por D. Manuel I, de todos aqueles que quisessem permanecer no reino serem forçados a batizar-se (Assis, 2002, p. 49). Os deslocamentos em massa que redundaram da aplicação desta medida, foram não só em direção ao Brasil, mas também a outros destinos como França, Províncias Unidas e Itália. Dispersos, criaram uma rede de comércio a nível global composta por judeus e cristãos-novos relacionados entre si "por laços de parentesco e solidariedade" (Silva, 2012, pp. 11-12, 18; Hutz, 2016, pp. 40-41, 49-50).

O papel da comunidade cristã-nova na produção de açúcar no Nordeste, sobretudo no Recôncavo baiano e na Várzea pernambucana, e no comércio, quer no Brasil quer nas Índias de Castela, tem também sido reconhecido pela literatura desde há muito. Os diversos tribunais inquisitoriais estabelecidos na América espanhola e aquele sediado em Lisboa, encetaram perseguições aos indivíduos que consideravam uma ameaça para a fé católica porque judaizantes – estes eram os únicos cristãos-novos e/ou judeus sob jurisdição inquisitorial (Rowland, 2010, p. 174) –, o que praticamente implicou, no vice-reino do Perú do período pós-filipino, a extinção do domínio económico português (Ventura, 1997, pp. 97-98). No Brasil, redes semelhantes de cristãos-novos, que se estabeleceram no comércio açucareiro, forçaram o rei a travar a ação inquisitorial para que esta não afetasse os rendimentos associados a este negócio (Magalhães, 1992, p. 82).

Ainda assim, vale a pena fazer uma ressalva relativamente ao número de judeus e de cristãos-novos que habitaram no Brasil. Apesar do enorme interesse historiográfico de que esta comunidade tem sido alvo, alavancado pelo reconhecimento de uma proeminência económica que criou a sensação de um grande contingente de cripto-judeus na América (aqueles que criam e praticavam os ritos da fé judaica enquanto exteriorizavam uma vivência cristã) (Frade, 2006, pp. 66-71), estes foram sempre uma minoria por entre os cristãos-novos (Rowland, 2010, p. 172). A proporção de conversos face ao total da população portuguesa também seria minoritária, como confirmam Florbela Frade e Robert Rowland (Frade, 2006, pp. 116-120; Rowland, 2010, pp. 178-179), o que torna improvável que estes se pudessem tornar uma maioria no Brasil colonial ou mesmo na América espanhola (Osorio Osorio, 1980, pp. 60-62, 107). Por entre os cristãos-novos, termo usado para classificar aqueles que se converteram ao Cristianismo e aos seus descendentes, o maior grupo era o dos que de facto tinham aceitado a religião católica. Aos conversos, a Inquisição acrescentava na mesma tipologia de delitos os marranos, raramente mencionados dessa forma nas fontes.

Mais do que praticar a fé de Moisés, os marranos eram suspeitos de não acreditar sinceramente nos ensinamentos católicos (Simms, 2007, p. 422).

No Brasil, durante o período holandês existiu uma maior concentração de judeus que praticava a sua fé abertamente e que interessava à Inquisição combater, o que justificou a primazia que este crime assumiu por entre aqueles denunciados aos clérigos presentes no território (Marcocci & Paiva, 2013, p. 223). No entanto, estas acusações corresponderam apenas a cerca de um terço daquelas que foram dirigidas aos indivíduos processados pela Inquisição na América portuguesa.

Acusação	Número de acusados	%
Judaização	38	33,93
Bigamia	33	29,46
Sodomia	9	8,04
Perjúrio	5	4,46
abuso do sacramento da Ordem	4	3,57
Blasfémias	4	3,57
Solicitação	4	3,57
Luteranismo	3	2,68
proposições heréticas	2	1,79
Calvinismo	2	1,79
Feitiçaria	2	1,79
Islamismo	2	1,79
Heresia	2	1,79
fingir-se familiar do Santo Ofício	1	0,89
impedir o reto ministério do Santo Ofício	1	0,89
Total	112	100

Figura 78 - Acusações dirigidas aos réus nos processos inquisitoriais produzidos no século XVII no Brasil

(Fonte: Cardoso, 2021)

Dos 110 processos que foram apurados para o território brasileiro de Seiscentos, a Inquisição lançou um total de 112 acusações. Aquelas de natureza religiosa, tanto por renúncia ao catolicismo como pela expressão oral considerada ofensiva para os dogmas católicos, foram as que dominaram o número dos crimes cometidos. Desde logo sobressaíram os casos ditos de judaísmo, mas que são de judaização, que, durante toda a atividade das três principais mesas inquisitoriais do reino – Lisboa, Coimbra e Évora – representaram mais de 80% dos prisioneiros (Mott, [s.d.], p. 46).

Como apontam os levantamentos das visitações feitas ao Brasil, estes crimes foram também aqui os mais recorrentes. Até à extinção do seu reconhecimento formal no período pombalino, os cristãos-novos foram a parcela da população que contou com mais denúncias no Brasil (Gorenstein, 2005, p. 56). O mesmo se passou com os sentenciados em autos de fé com origem nesse território, onde a judaização perfez 73% das motivações para a condenação (Wadsworth, 2004, pp. 39-40).

No total das visitas à América, foram detetadas por Sónia Siqueira 207 denúncias para este crime, o que corresponde a uma proporção de 21,78% (Siqueira, 1978, pp. 255-256), um valor, ainda assim, inferior à proporção dos crimes de judaização apurados nos processos inquisitoriais produzidos no Brasil no século XVII, de 33,93%. A estes somaram-se outros 7 que manifestavam a adoção de distintas crenças religiosas cristãs, como o luteranismo e o calvinismo, ou até a adoção do Islão. Se adicionarmos ainda as acusações de blasfémia e heresia ou proposições heréticas, os crimes religiosos contam com quase metade do total de crimes investigados pela Inquisição: 47,3%.

Os comportamentos sexuais desviantes e a manutenção de várias relações conjugais em simultâneo compreenderam 41,1% dos casos, com as acusações de bigamia a destacarem-se como a segunda causa para instaurar um processo inquisitorial no Brasil. Este é um valor bastante mais elevado do que no total das denúncias feitas durante as visitas, onde estes delitos comportaram um peso de apenas 4,95% (Siqueira, 1978, pp. 255-256). Se a estes somarmos ainda os casos de bigamia detetados no reino e que mantinham um casamento no território brasileiro ou que atravessaram o Atlântico para casar novamente, este tipo de criminalidade sobe a um total de 38 acusações.

Pela distância a que ficava da metrópole, pela sua vastidão e pela ausência de um tribunal inquisitorial aí estabelecido, este território manifesta-se como um espaço de fuga para os indivíduos que já tinham casado anteriormente e que abandonaram as suas famílias, tal como foi o caso exposto de Silvestre Fernandes. O desespero da sua segunda esposa (de três), Leonor Gomes, está patente na carta que lhe escreve e que foi trasladada para o seu processo:

Aun que (sic) la demasiada rason que de no escrivir le tengo me escusava de haserlo, con todo eso por cumplir con mi obligacion como muger honrada hago esta ultima por que ia no me quiero cansar escriviendo a un hombre tan desagradesido y desconosiado a dios pues lo que lo es a su muger branta el preseto de dios y lo que manda y ordena por el sacramento del matrimonio y a si no se que pueda sentir de un hombre que a cabo de tantos años aia olvidado su muger de la suerte que el lo a hecho pues ni a un respuesta de tantas quantas tengo escrito no e meresido tener, respuesta aunque de mi parte siento esto como muger que deve sentir una gravi tan grande como se me a hecho, en dejarme y olvidarme sin ocasion y sin mereserlo. Lo siento mas en particular por un hijo que me dejo que es ya hombre y no lo puedo favoreser porque estoi mui pobre y con tantas nesesidades que si no es dios del cielo no tiengo quien sea por mi ni me favoresca y assi estoi la mas desdichada muger y desgraciada a que uvo ni avra en el mundo. (ANTT, TSO, IL, proc. 1778, fl. 72)

Para além da bigamia, os crimes de sodomia e de solicitação por parte de párocos completam o perfil das acusações de natureza moral e sexual dirigidas aos réus. E, para ambos, tem havido extensivo estudo, de que é exemplo a tese de Lana Lima (1990) ou a investigação de Mott do processo peculiar de Francisco Coelho. Este processo acaba com a absolvição de Francisco, homem que mantinha relações sexuais com indígenas, depois de ser preso pela segunda vez no Maranhão em 1672, ano em que chega a Lisboa, onde permanece encarcerado até ver o seu processo terminar em 1682 (Mott, [s.d.], p. 62-65).

A estes crimes somaram-se ainda os comportamentos desviantes de religiosos no exercer da sua ocupação, como a violação das ordens tomadas (p.e. celebrar missa só com a ordem da epístola) e a feitiçaria, especialmente associada aos indígenas e africanos, justificando assim a sua escassa representação (Wadsworth, 2006, p. 142). Os crimes que impediam o normal decorrer da atividade inquisitorial, como foram os casos de perjúrio, de fingir ser familiar do Santo Ofício e de impedir o reto ministério deste tribunal, perfazem os 11,6% restantes.

Acusação por capitania	Número de acusações	Acusação por capitania	Número de acusações
Judaização	38	Paraíba	1
Baía	16	Pará	1
Pernambuco	11	Blasfémias	4
Rio de Janeiro	4	Baía	3
Espírito Santo	3	Maranhão	1
Paraíba	1	Abuso do sacramento da Ordem	4
São Vicente	1	Baía	1
Sergipe	1	Espírito Santo	1
Maranhão	1	Pernambuco	1
Bigamia	33	Rio de Janeiro	1
Baía	10	Luteranismo	3
Pernambuco	8	Pernambuco	2
Rio de Janeiro	8	Baía	1
Maranhão	2	Islamismo	2
Pará	1	Baía	1
Espírito Santo	1	Maranhão	1
Itamaracá	1	Proposições heréticas	2
São Vicente	1	Baía	1
Sergipe	1	Pernambuco	1
Sodomia	9	Feitiçaria	2
Pará	4	Baía	1
Rio de Janeiro	2	Maranhão	1
Baía	1	Calvinismo	2
Maranhão	1	Baía	1
São Vicente	1	Pernambuco	1
Perjúrio	5	Heresia	2
Baía	2	Pernambuco	2
Colónia do Sacramento	1	Fingir-se familiar do Santo Ofício	1
Paraná	1	Baía	1
Rio de Janeiro	1	Impedir o reto ministério do Santo Ofício	1
Solicitação	4	Espírito Santo	1
Rio de Janeiro	2	Total	110

Figura 79 - Distribuição, por capitanias, das acusações dirigidas aos réus nos processos inquisitoriais produzidos no século XVII no Brasil

(Fonte: Cardoso, 2021)

A análise da dispersão geográfica das acusações dirigidas pela Inquisição no Brasil mostra a clara incidência da criminalidade na região do Nordeste, a mais povoada da América portuguesa. Foi no Brasil do açúcar que a maioria dos crimes ligados às crenças religiosas e afrontas ao catolicismo ocorreu. Se estes crimes reportam menos de metade das incidências apuradas para todo o território, o Nordeste concentra 79,2% desta criminalidade, com a Baía e Pernambuco a surgir destacadas. Uma vez mais, a atividade da WIC, que conquistou a região entre 1630 e 1654, potenciou a presença de judeus enquanto o território beneficiava de uma tolerância religiosa e procurava reconstruir a economia açucareira num clima de guerrilha com as populações portuguesas no local (Wiznitzer, 1956, pp. 193-194).

No entanto, o domínio neerlandês não foi condição exclusiva para o estabelecimento de cristãos-novos e judeus com ligações à produção açucareira ou mesmo à circulação entre o Brasil e os Países Baixos do Norte. Desde as últimas décadas de Quinhentos já se vinha a verificar uma imposição económica da cidade de Amesterdão por força da disputa com Antuérpia e Hamburgo. O crescimento desta cidade, motivado pela recente separação política da Espanha e por uma vontade de aceder diretamente a mercadorias como o açúcar, não foi estranho aos mercadores, incluindo cristãos-novos, que habitavam no Nordeste brasileiro (Silva, 2012, p. 147).

A presença de cristãos-novos como Diogo Lopes de Évora em Salvador, nos finais da segunda década de Seiscentos, depois de ter estado em Amesterdão por volta de 1612 (ANTT, TSO, IL, proc. 3157, fl. 7, 10), comprova a existência de uma circulação entre o Nordeste e o norte da Europa prévia à ocupação neerlandesa. Senhores de engenho como o cristão-novo João Luís Henriques, morador em Olinda no ano de 1615 (ANTT, TSO, IL, proc. 1847, 88v, 121v), e Pedro Garcia, açoriano, meio cristão-novo, habitante da Baía e proprietário de quatro engenhos em 1619, demonstram a relação entre os cristãos-novos e a produção e comércio de açúcar (ANTT, TSO, IL, proc. 10101, fl. 5). Confirmando estes dados, Luiz Mott, para o caso da Baía, detetou, no decurso de toda a atividade inquisitorial nesse território – que processou um total de 235 moradores – uma prevalência de 40,9% do delito de judaísmo (Mott, 2010, p. 24).

Por seu turno, os crimes de natureza sexual ou moral estão menos representados neste espaço. Com a exceção dos casos de bigamia, com grande incidência na Baía e em Pernambuco, que contaram 10 e 8 respetivamente, as acusações de sodomia e de solicitação foram residuais: uma de sodomia na Baía e outra de solicitação na Paraíba. Esta criminalidade teve uma maior ocorrência no Maranhão e Grão-Pará e nas Bandas do Sul. A norte estes crimes representaram 64,3% do total, uma proporção maior do que qualquer outra região. Se é certo que o reduzido número de processos exige cautela na análise dos dados, as indicações que Mott lançou no seu estudo sobre a atividade inquisitorial no Maranhão atestam estes resultados: 60% dos crimes nessa capitania levantados pelo tribunal de Lisboa foram de índole sexual (Mott, [s.d.], pp. 45, 57-58).

No polo oposto está a presença de judaizantes no território, que contou com apenas um condenado, o lisboeta Afonso Munhoz de Lima, habitante de São Luís do Maranhão nos finais da década de 1650 por força do cumprimento de uma pena de degredo e que tinha apenas um quarto de sangue cristão-novo (ANTT, TSO, IL, proc. 4786, fls. 1, 6, 7v-8, 9, 16, 18, 19, 22-22v, 50-50v). A junção de uma acusação de bigamia a este réu torna-o no primeiro caso de bigamia na capitania do Maranhão, sendo o seu processo contemporâneo do de Manuel Dias, acusado do mesmo crime nesta capitania (Mott, [s.d.], 58; ANTT, TSO, IL, proc. 7613).

Nas Capitanias do Sul, os delitos de índole sexual e a manutenção de mais do que um matrimónio voltaram a representar uma maior proporção em relação ao Nordeste onde os crimes de fé dominaram as acusações. Aqui, para todo o século XVII, cerca de 51,8% da criminalidade reportou-se a este tipo de delitos, ao passo

que, na visita inquisitorial de 1627/1628, Pires da Veiga registou apenas três denúncias por sodomia para 13 de judaização (Pereira, 2011, p. 47). No decorrer da centúria, a presença portuguesa vai deixar de estar reduzida a alguns povoamentos de maior dimensão e seus arrabaldes, como a cidade do Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória, e este espaço vai transformar-se num novo campo de batalha pela disputa territorial com os espanhóis em direção ao Paraguai e à foz do Rio da Prata. Os novos povoamentos vão transformar o espaço disputado por Portugal numa região de fronteira que requeria novos povoadores e apresentava um espaço de fixação para aqueles que fugiam ao Santo Ofício, tal como ocorreu durante o século XVII, e ainda posteriormente, na penetração portuguesa da Amazónia.

Dos 124 casos que forneceram a base documental a esta investigação, 108 acusam homens, o correspondente a 87%, e 16 mulheres, que somam os restantes 13%. Seguindo as tendências apuradas pela literatura, mesmo para o caso das Índias de Castela, a maioria dos casos são dirigidos aos indivíduos do sexo masculino, o que demonstra, para Ronaldo Vainfas, a escassez de mulheres na colónia (Vainfas, [s.d.], p. 240; Escobar Quevedo, 2008, p. 362). O âmbito das acusações para o caso das mulheres é bem mais restrito, mas, ainda assim, são os crimes religiosos aqueles que agrupam o maior número de referências. Metade das acusações, 8, são por judaização, seguindo-se os crimes de bigamia e, depois, com um cada, a feitiçaria e as proposições heréticas.

Conclusão

Em suma, o século XVII conheceu uma atividade crescente do tribunal de Lisboa que produziu um número gradualmente maior de processos, conforme o decorrer das décadas. Os períodos de visitação inquisitorial e a presença holandesa no Nordeste contribuíram para aumentar a produção documental numa tentativa de garantir o controlo da fé e da moral no território nos anos que se seguiram a uma maior migração de cristãos-novos e judeus para o Brasil.

Só através da preservação da documentação, elemento-chave na conservação da memória coletiva, novas considerações sobre a história da instituição e novo conhecimento pode ser produzido. Assim se comprova a utilidade pública de um arquivo e o sucesso de uma estratégia pensada a longo prazo – e cada vez mais adotada pelos arquivos – de generalizar o acesso online a documentação permitindo o contacto dos investigadores e do público em geral com o património que preserva a sua identidade e a sua história.

Referências bibliográficas

Assis, A. A. F. (2002). Inquisição, religiosidade e transformações culturais: A sinagoga das mulheres e a sobrevivência do judaísmo feminino no Brasil colonial – Nordeste, séculos XVI-XVII. *Revista Brasileira de História*, 22(43), 47-66. https://doi.org/10.1590/S0102-018820020001000004

Assunção, P. (2004). Negócios jesuíticos: O cotidiano da administração dos bens divinos. Edusp.

Braga, I. M. R. M. D. (2012). Bens de hereges: Inquisição e cultura material, Portugal e Brasil (séculos XVII-XVIII). Imprensa Universitária da Universidade de Coimbra.

Calainho, D. B. (2006). Agentes da fé: Familiares da Inquisição portuguesa no Brasil colonial. Edusc.

Cardoso, D. A. (2021). As ocupações da população do Brasil no século XVII: Uma tentativa de estandardização. *Revista de História (São Paulo),* 180, 1-38. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.178328

Escobar Quevedo, R. (2008). *Inquisición y judaizantes en América española (siglos XVI-XVII).* Editorial Universidad del Rosario.

Feitler, B. G. (2007). Usos políticos del Santo Ofício Portugués en el Atlántico (Brasil y África Occidental). El Período Filipino. *Hispania Sacra*, 119, 269-291.

Frade, F. V. (2006). As relações económicas e sociais das comunidades sefarditas portuguesas: O trato e a família 1532-1632 (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa).

Gorenstein, L. (2005). A Inquisição contra as mulheres: Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII. Associação Editorial Humanitas e Fapesp.

Holanda, S. B. (2007). *História geral da civilização brasileira* (Tomo I: A época colonial, vol. 1: Dos Descobrimentos à expansão territorial). Bertrand Brasil.

Hutz, A. (2016). Redes comerciais cristãs novas no Brasil durante o reinado de Filipe III. In A. P. T. Megiani, J. M. Santos Pérez, & K. V. Silva (Eds.), *O Brasil na Monarquia Hispânica (1580-1668)* (pp. 39-58). Universidade de São Paulo.

Lima, L. L. G. (1990). *A confissão pelo avesso: O crime de solicitação no Brasil colonial* (Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo).

Magalhães, J. R. (1987). Em busca dos «tempos» da Inquisição (1573-1615). *Revista de História das Ideias*, 9, 191-228. https://doi.org/10.14195/2183-8925_9-2_5~

Magalhães, J. R. (1992). La Inquisición portuguesa: Intento de periodización. *Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)*, 2, 72-73.

Marcocci, G., & Paiva, J. (2013). *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821.* A Esfera dos Livros.

Mea, E. (1996). Conflito de poderes a propósito da visita inquisitorial ao Porto em 1618. In *III Jornadas de Estudo Norte de Portugal – Aquitânia* (pp. 345-355). Universidade do Porto.

Mea, E. (1987). Os cristãos-novos, a Inquisição e o Brasil – século XVII. *Historia, Revista da FLUP*, 2ª série IV, 151-177.

Mea, E. (2001). O Santo Ofício Português – Da legislação à prática. In A. Polónia, J. M. Ribeiro, & L. A. O. Ramos (Eds.), *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques* (pp. 165-174). FLUP.

Mott, L. (S.d.). *A Inquisição no Maranhão.* [S.l.]: [s.n.].

Mott, L. (2010). Bahia: Inquisição & sociedade. EDUFBA.

Novinsky, A. (1985). *A Inquisição*. Editora Brasiliense.

Osorio Osorio, A. (1980). *Judaismo e Inquisición en Panamá Colonial*. Instituto Cultural Panamá-Israel.

Osswald, H. (2008). *Nascer, viver e morrer no Porto de Seiscentos*. (Tese de Doutoramento, FLUP).

Pereira, A. M. S. (2011). Terceira Visitação do Santo Ofício às partes do Brasil. Capitanias do Sul, 1627-1628. *POLITEIA: História e Sociedade*, 11(1), 35-60.

Pereira, D. T. (2015). Blasfêmias e proposições heréticas: A boca maldita dos padres presos pela Inquisição de Lisboa. *Faces de Clio*, 1(2), 60-79.

Rey Castelao, O. (2018). Pessoas e bens em circulação (1492-1750). In J. Cañizares-Esguerra, L. E. O. Fernandes, & M. C. B. Martins (Eds.), *As Américas na primeira modernidade (1492-1750)* (Vol. 2, pp. 101-145). Editora Prismas.

Rowland, R. (2010). Cristãos-novos, marranos e judeus no espelho da Inquisição. *Topoi*, 11(20), 172-188.

Serrano Mangas, F. (1994). La Encrucijada Portuguesa: Esplendor y quiebra de la unión ibérica en las Indias de Castilla (1600-1668). Excelentíssima Diputación Provincial de Badajoz.

Silva, K. V. P. (2003). "Nas solidões vastas e assustadoras" - Os pobres do açúcar e a conquista do sertão de Pernambuco nos séculos XVII e XVIII (Tese de Doutoramento, Universidade Federal de Pernambuco).

Siqueira, S. A. (1978). A Inquisição Portuguesa e a Sociedade Colonial. Editora Ática.

Silva, J. G. F. (2012). Cristãos-Novos no negócio da Capitania de Pernambuco: Relacionamentos, continuidades e rupturas nas redes de comércio entre os anos de 1580 e 1630 (Tese de Doutoramento, Universidade Federal de Pernambuco).

Simms, N. (2007). Being Crypto-Jewish in Colonial Brazil (1500–1822): Brushing History against the Grain. *Journal of Religious History*, 31(4), 421-450. https://doi.org/10.1111/j.1467-9809.2007.00691.x

Souza, E. S. (2018). Estruturas eclesiásticas da monarquia portuguesa. A Igreja diocesana. In Â. B. Xavier, F. Palomo, & R. Stumpf (Eds.), *Monarquias Ibéricas em perspectiva comparada (sécs. XVI-XVIII): Dinâmicas imperiais e circulação de modelos administrativos* (pp. 513-541). ICS.

Vainfas, R. (2006). Inquisição e judeus novos no contexto das guerras holandesas. *Texto de História*, 14(1/2), 85-100.

Vainfas, R. (2014). Tempo dos flamengos: A experiência colonial holandesa. In J. Fragoso & M. F. Gouvêa (Eds.), *O Brasil Colonial. Civilização Brasileira*. Vol. 2: 1580-1720 (pp. 227-265).

Vainfas, R. (S.d.). Trópico dos Pecados: Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil. Editora Nova Fronteira.

Ventura, M. G. A. M. (1997). Cristãos-novos portugueses nas Índias de Castela. *Oceanos*, 29, 93-105.

Wadsworth, J. E. (2004). In the name of the Inquisition: The Portuguese Inquisition and delegated authority in Colonial Pernambuco, Brazil. *The Americas*, 61(1), 19-54.

Wadsworth, J. E. (2006). Jurema and Batuque: Indians, Africans, and the Inquisition in Colonial Northeastern Brazil. *History of Religions*, 46(2), 140-162.

Waterton, E., & Watson, S. (2015). Heritage as a focus of research: Past, present and new directions. In E. Waterton & S. Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 1-17). Palgrave Macmillan.

Wiznitzer, A. (1960). *Jews in Colonial Brazil*. Columbia University Press.

Wiznitzer, A. (1956). The Jews in the sugar industry of colonial Brazil. *Jewish Social Studies*, 18(3), 189-198.

Centro de Cultura