

# Seminários DEP/FLUP



*Discursos Expositivos: Como,  
Porquê, Para Quem?*

*Interseções: Rumos e Visões  
do Património Cultural*

*Coordenação e Edição  
Alice Duarte*

Seminários DEP/FLUP

**Discursos Expositivos: Como, Porquê, Para Quem?  
Interseções: Rumos e Visões do Património Cultural**

**Alice Duarte  
(Coordenação e Edição)**

Porto

FLUP/DCTP/DEP

2020

## FICHA TÉCNICA

### Título

Discursos Expositivos: Como, Porquê, Para Quem?  
Interseções: Rumos e Visões do Património Cultural

### Coleção

Seminários DEP/FLUP, volume 1

### Coordenação e edição

Alice Duarte

### Comissão Científica

Alice Duarte  
Alice Semedo  
Jesus Sanches  
Lúcia Rosas  
Rui Centeno

### Edição

Universidade do Porto. Faculdade de Letras(FLUP). Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) /Doutoramento em Estudos do Património (DEP)

### Local de edição

Porto

### Ano

2020

### ISBN:

978-989-8969-68-2

### DOI:

<https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1>

## **Autores**

Filipe Serra Carlos  
João Figueiredo  
Joaquim Loureiro  
Márcia Chuva  
Maria Manuela Restivo  
Marisa Santos  
Sérgio Pereira  
Simão Mateus  
Raphael Fabrino  
Tara Trancón

## **Arranjo Gráfico**

Mariana Selas

## **Fotografia Da Capa**

Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem (2015)

## **Alojado em:**

<https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1733&sum=sim>

## SUMÁRIO

<b>Apresentação .....</b>	<b>7</b>
Alice Duarte	
<b>Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas .</b>	<b>16</b>
Márcia Chuva	
<b>Expondo a negatividade no âmago das ‘máscaras de Lazarim’ e da ‘Arte Negra’ .....</b>	<b>36</b>
João Figueiredo	
<b>Percursos e desafios da mediação no Mosteiro de São Martinho de Tibães .....</b>	<b>62</b>
Joaquim Fernandes Loureiro	
<b>A emergência da autoria na arte popular portuguesa: o contributo de Ernesto de Sousa.....</b>	<b>98</b>
Maria Manuela Restivo	
<b>Discursos expositivos enquanto recurso pedagógico: análise de uma experiência escolar desenvolvida entre 2006 e 2017.....</b>	<b>118</b>
Sérgio Pereira	
<b>FÓSSEIS: que Património? .....</b>	<b>141</b>
Simão Mateus	
<b>Desafios da Divulgação do Património Arte Nova em Portugal .....</b>	<b>168</b>
Filipe Serra Carlos	
<b>A ampliação do conceito de Património Cultural e o caso da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, de Morro Vermelho.....</b>	<b>192</b>
Raphael Fabrino	
<b>A participação da comunidade no estudo das práticas devocionais e culturais da Foz do Douro.....</b>	<b>216</b>
Marisa Pereira Santos	
<b>Cidade Velha de Salamanca: Património Monumental do Século XVI.....</b>	<b>233</b>
Tara Trancón	
<b>Notas Biográficas .....</b>	<b>244</b>

# APRESENTAÇÃO

## Apresentação

O relativamente longo processo de criação na Universidade do Porto de um ciclo de estudos conferente do grau de doutor em Estudos do Património conclui-se através do Despacho nº 4723/2016, publicado no Diário da República, 2ª série, de 6 de abril desse ano. O Doutoramento em Estudos do Património (DEP), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) vê a sua primeira edição concretizar-se no ano letivo de 2016/17. Trata-se de um curso cuja área disciplinar predominante são os Estudos do Património e que comporta três ramos possíveis de especialização: Arqueologia, História da Arte e Museologia. A sua organização em seis semestres contempla, nos dois primeiros, uma componente curricular composta por um Seminário – cuja coordenação é assegurada por três docentes em representação de cada uma daquelas especializações, mas cuja frequência é comum a todos os estudantes – e por uma unidade curricular em cada semestre, já organizadas segundo os ramos de especialização. O Seminário cumpre a função primordial de abordar conteúdos abrangentes e diversificados, entendidos como facilitadores de uma leitura global e atualizada das problemáticas patrimoniais. As outras duas unidades curriculares visam ser o espaço de construção e/ou amadurecimento dos projetos de investigação dos estudantes, tendo em vista a boa concretização das respetivas teses. No final do primeiro ano do curso, cada estudante deve estar em condições de submeter e defender perante um júri a sua proposta de tese. A apreciação desta ao nível mínimo do Bom é condição necessária para que possa prosseguir no curso e inscrever a sua proposta de tese no Registo Nacional de Teses de Doutoramento da Direção-Geral de Estatística da Educação e Ciência. Daí para a frente, o processo investigativo de cada tese seguirá o trajeto habitual de um desenvolvimento mais individual e autónomo, acompanhado sobretudo pelo(s) respetivo(s) orientador(es).

Não tendo estado envolvida no processo de conceção e certificação do DEP, no ano letivo da sua segunda edição, em 2017/18, passo, contudo, a integrar a comissão científica do curso e a ser um dos docentes do referido Seminário. Ao mesmo tempo, nesse mesmo ano letivo, asseguro igualmente a orientação de dois estudantes do DEP,

inscritos no 2º ano do curso, e de outros dois a frequentar o 1º ano, todos inscritos na especialização em Museologia. Este conjunto de fatores e a subjacente filosofia do DEP, assente na ideia dos seus estudantes construírem e consolidarem num *work in progress* os seus objetos de estudo, tornam evidente que encontrar mais um espaço de partilha e discussão traria vantagens para o amadurecimento das investigações em curso. Dando seguimento a estas intenções, desafiei os quatro orientandos inscritos na especialização em Museologia a organizarem uma reunião científica, onde, em simultâneo, fosse possível aprofundarem os seus conhecimentos e transmitirem e partilharem com os restantes colegas as suas dificuldades e os avanços alcançados. Começado a organizar a partir do final do ano letivo 2017/18, a primeira edição do Seminário DEP, subordinado ao título genérico ***Discursos Expositivos: Como, Porquê, Para Quem?*** ocorre a 2 de novembro de 2018, uma data escolhida tendo em vista também os estudantes recém-inscritos na nova edição do doutoramento, para os quais o evento se apresenta como mais um fórum de discussão. O programa de um dia articulou a presença de três conceituados oradores convidados – Nélia Dias, João Figueiredo e Pedro Casaleiro – e apresentações dos quatro doutorandos organizadores do evento – Simão Mateus, Maria Manuela Restivo, Madina Ziganshine e Sérgio Pereira, tendo-se o evento realizado na FLUP com o apoio institucional do Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) e de dois centros de investigação, o Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e o Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM)

A experiência levada a cabo foi avaliada por todos os que nela intervieram como bastante positiva e um meio eficaz de potenciar contactos privilegiados com a comunidade académica e suas práticas de produção e divulgação de conhecimentos, assim contribuindo também para que os futuros doutorados melhor interiorizem os novos desempenhos que deles se espera. Por isso mesmo, no ano seguinte, o Seminário DEP tem nova edição, concretizando-se a sua realização a 8 de novembro de 2019, agora com o título genérico ***Interseções: Rumos e Visões do Património Cultural***. A concretização do evento é orientada pelos mesmos objetivos e segue um modelo idêntico, mas, desta vez, o desafio foi lançado a todos os estudantes do DEP. Em termos dos oradores convidados, o programa integra apenas dois reconhecidos especialistas – Márcia Chuva e Joaquim Loureiro –, já que, do lado dos doutorandos, sete deles se

prontificam para apresentar comunicações – Tara Trancón, Filipe Serra Carlos, Daniel Madureira, Raquel Rodrigues, Marisa Santos, Raphael Fabrino e Ana Mendes. Em termos da participação ativa dos estudantes devem ainda ser referidos mais dois nomes que integraram a respetiva comissão organizadora – Liliana Duarte e Maria Moura, tendo esta segunda edição beneficiado novamente do apoio institucional do DCTP e do CITCEM.

A breve reconstituição acima produzida da história das duas edições concretizadas do Seminário DEP, uma iniciativa cujos contornos científico-pedagógicos são reconhecidos como significativas mais-valias para a formação dos doutorandos, obriga a que se lamente a sua não-continuidade em 2020. É esse, contudo, o caso! Vicissitudes várias, de entre as quais não pode ser escamoteado o impacto brutal e avassalador da pandemia do covid-19, impediram quer a preparação do evento, que deveria ter sido iniciada pelo final do ano letivo 2019/20, quer a sua realização efetiva, a ocorrer, se se seguisse o padrão habitual, em novembro de 2020. Pode-se colocar a pergunta se a interrupção será apenas temporária, mas essa é uma questão a que, de momento, nem eu nem ninguém conseguirá responder de forma perentória. Assim sendo, pode-se apenas desejar que assim venha a acontecer. Mantendo essa esperança, aqui se deixa em aberto a possibilidade de novas edições do evento virem a ocorrer nos próximos anos.

Entretanto, há uma outra linha de ação que se apresenta, não só como oportuna, mas também como fundamental porque em linha com os objetivos originais que sustentaram a ideia da realização de uma reunião científica organizada pelos doutorandos e onde eles também pudessem apresentar os resultados dos seus projetos de investigação. Essa outra linha de ação é a que aqui e agora se corporiza através da presente publicação: com ela se pretende iniciar uma coleção em formato digital, através da qual se cria um espaço complementar de reflexão crítica que consegue ultrapassar e expandir o anterior âmbito de divulgação dos trabalhos dos doutorandos. Este é o primeiro volume da coleção *Seminários DEP/FLUP*, sendo que o seu conteúdo reúne a maioria das palestras e comunicações proferidas nas duas edições realizadas do evento. A intenção central que subjaz à criação da coleção é, portanto, o proporcionar de um espaço de publicação e de efetiva partilha e divulgação das experiências de

pesquisa dos estudantes do Doutorado em Estudos do Património, sedado no Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP.

Os princípios orientadores da coleção assentam na intenção de publicação de textos de natureza interdisciplinar e transdisciplinar alargada desde que cruzando problemáticas patrimoniais. Tais textos deverão ser, em grande medida, produzidos pelos doutorandos do DEP, portanto, autores cuja iniciação à investigação é ainda recente, mas ao seu lado aparecerão igualmente alguns contributos provenientes de autores mais seniores, os produzidos por especialistas convidados que possam ou não ter participado como oradores convidados na reunião científica do Seminário. A coleção assenta, assim, na valorização de interações interdisciplinares e intergeracionais. Por outro lado, não pode deixar de se pautar igualmente por uma postura baseada na qualidade sustentada das abordagens académicas apresentadas. Visando esse fim, as produções dos doutorandos beneficiam desde o início do acompanhamento e supervisão dos respetivos orientadores, sendo que posteriormente todos os textos propostos ao *Seminários DEP/FLUP* são submetidos a um processo de revisão académica com base na revisão cega por pares. Quanto à expressão linguística da publicação, é previsível que a língua predominantemente utilizada seja o português, mas as possibilidades a esse nível devem permanecer abertas, articulando nomeadamente com a nacionalidade dos autores, o que no caso dos doutorandos DEP se traduz recorrentemente num âmbito internacional. Regendo-se por tais princípios, este volume 01 reúne sete textos da autoria de estudantes do DEP – ainda inscritos no 2º e 3º ano do curso ou já recém-doutorados – e outros três, produzidos por autores seniores que, neste caso, também foram oradores numa das edições do Seminário DEP. Quanto à expressão linguística do volume, nele apenas um artigo surge escrito em espanhol, apresentando-se os restantes em português, se bem que com variações ao nível do acordo ortográfico utilizado.

Procurando concretizar esta via de crescimento duplo que inclui não apenas a produção e transmissão interpessoal de conhecimentos, mas também a sua divulgação mais alargada pela publicação escrita, este volume apresenta uma pluralidade de abordagens. Por ordem da sua sequência no volume, temos:

**Márcia Chuva** procura analisar o sobredimensionamento da categoria ‘património’, demonstrando como ela se tornou chave nas políticas públicas de preservação cultural. Atendendo à historicidade dos sentidos de património, para o que analisa concepções e práticas institucionais do património e do folclore no Brasil e atende ao papel desempenhado pela Unesco, formula hipóteses sobre a omnipresença da categoria património na preservação cultural na atualidade. Com base nos anacronismos detetados na historiografia, relativos à divisão entre património material e imaterial, demonstra como a mobilização de uma concepção integrada de património pode provocar uma atitude descolonial em relação ao património, aproximando-o do campo dos direitos.

**João Figueiredo** coloca-se o desafio de abordar a questão da exposição de objetos incluídos em categorias como ‘Arte Negra’ ou ‘máscaras de Lazarim’ (subcategorias de um conjunto mais vasto que é o próprio ‘Património’). Com o intuito de evitar a série de problemas causados por aquelas inclusões categoriais, propõe que tais objetos sejam expostos na sua essência negativa, ou seja, não enquanto representações de outras culturas ou sociedades, mas enquanto testemunhos do gesto traumático que lhes deu origem. Defende que essa alternativa pode ser uma pista útil para todos os interessados em ensaiar soluções de exibição descolonizada de peças de ‘Património’ e/ou ‘Arte Negra’.

**Joaquim Loureiro** propõe-se refletir e ajudar a fazer compreender a importância do conceito de mediação no campo patrimonial, socorrendo-se para isso do caso específico do Mosteiro de São Martinho de Tibães, onde coabitam três instituições que exercem as funções cultural, cultural e de acolhimento. Nesse contexto real de trabalho, destaca o papel relevante da mediação patrimonial, quer como estratégia de prevenção de conflitos, quer como processo de transformação das relações interinstitucionais, pessoais e sociais, capitalizando as diferenças e os diferendos em oportunidades de mudança e aprendizagem. Reflete ainda sobre o papel dos mediadores e o seu perfil ideal de atuação para que se alcancem os objetivos institucionalmente definidos.

**Maria Manuela Restivo**, cuja tese, subordinada ao tema *A construção social da arte popular portuguesa*, é beneficiária de bolsa de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, procura dar conta do momento em que, na arte popular portuguesa, emerge a figura do autor, contrariando a ideia até então dominante da arte popular como criação coletiva. Localiza essa mudança de perspetiva em meados da década de 1950 e destaca nesse processo o protagonismo de Ernesto de Sousa, artista e teórico de arte. A partir da análise do trabalho deste autor sobre arte popular portuguesa, destaca quer a singularidade do seu pensamento por comparação com os seus contemporâneos, quer a importância do seu contributo para a inauguração de uma nova forma de perspetivar a arte popular em Portugal.

**Sérgio Pereira**, cuja tese se subordina ao tema *Património, Turismo e Desenvolvimento: Estudo de Caso do Projeto Vale do Varosa*, apresenta aqui uma reflexão sobre a utilização dos discursos expositivos enquanto recursos pedagógicos em ambiente escolar. Apoiando-se na sua experiência como docente, procura mostrar como as tradicionais visitas de estudo a museus precisaram ser complementadas com a elaboração progressiva de atividades expositivas dentro da própria escola. Demonstra como essa estratégia permitiu alargar no tempo a experiência museal dos discentes, o que contribuiu para a aprendizagem dos estudantes envolvidos e para a valorização das atividades culturais entre a comunidade escolar e por parte desta.

**Simão Mateus**, cuja tese com o título *Património Paleontológico – O que é, onde está e as coleções públicas portuguesas* foi defendida em abril de 2020, discute aqui a situação peculiar dos fósseis enquanto bens patrimoniais. Partindo da pergunta desafiadora de saber se o património paleontológico será património cultural, procura chamar a atenção para a discrepância de entendimentos acerca do conceito de património entre investigadores, especialmente quando estes provêm de áreas científicas muito distintas, como as chamadas ciências sociais e as chamadas ciências naturais. Faz notar que a discussão não é apenas retórica e sem propósito prático, já que da noção de património adotada depende a interpretação da legislação e as suas possibilidades de eficiência e aplicabilidade, o que ilustra analisando algumas

consequências disso a nível nacional e em países culturalmente próximos como Espanha e Brasil.

**Filipe Serra Carlos**, cuja tese tem como tema *A Arte Nova na Arquitetura do Porto*, procura esboçar um retrato do atual movimento de resgate da Arte Nova em Portugal, elencando as iniciativas desenvolvidas ao longo dos anos e as respetivas entidades implicadas no processo. Demonstra como a revalorização da Arte Nova em Portugal teve início nos anos de 1950 e ganhou força nos anos de 1970, tendo o caminho percorrido permitido o extravasar dos meios académicos e institucionais e o seu maior conhecimento junto de um público mais alargado. Reconstituir este percurso contribui para se compreender como a Arte Nova em Portugal é valorizada hoje e permite identificar alguns equívocos que perduram acerca dela.

**Raphael Fabrino**, cuja tese tem por tema a necessidade de se conceber instrumentos legais de proteção patrimonial que sejam integrais e ultrapassem a anacrónica separação entre dimensões material e imaterial do património, procura traçar aqui de forma abrangente o percurso de ampliação da noção de património cultural e sua consolidação internacional. Através da análise e revisitação da proteção legal já acionada e das respetivas práticas socioculturais associadas à imagem do Senhor dos Passos, da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, de Morro Vermelho, em Minas Gerais (Brasil) demonstra como o novo paradigma patrimonial pode contribuir para a aferição de novos valores culturais, simbólicos e afetivos de bens já protegidos legalmente, mas apenas em virtude das suas características materiais.

**Marisa Santos**, cuja tese está centrada na investigação das práticas culturais e devocionais da população da Foz do Douro, propõe-se discutir sobre a importância da participação da comunidade no processo de identificação e valorização de bens patrimoniais. Vendo a comunidade como um agente ativo de coprodução patrimonial, procura dar a conhecer o envolvimento da comunidade da Foz do Douro no estudo da Procissão do Senhor dos Passos, do Cortejo de S. Bartolomeu e da Banda Marcial da Foz

do Douro. Defende que para o estudo de qualquer bem patrimonial é essencial o investigador compreender o seu enquadramento atual dentro da comunidade a que pertence, o que apenas pode ser conseguido pelo envolvimento da mesma em todo o processo.

**Tara Trancón**, cuja tese se debruça sobre os monumentos renascentistas e o Património Mundial da cidade de Salamanca, em Espanha, aborda as políticas de salvaguarda do património realizadas por meio da classificação dos ‘conjuntos históricos’ como *Bienes de Interés Cultural*. Reconhecendo que tal processo tem beneficiado Salamanca desde o século XIX, fazendo com que a cidade detenha 40 imóveis assim classificados, na sua maioria monumentos do século XVI, centra a sua atenção no conjunto histórico-artístico conhecido como *Barrio Viejo* ou *Barrio Catedralicio* que foi inscrito na Lista do Património Mundial da Unesco, em 1988.

Alice Duarte

Editora da Coleção

Porto, 2020

ARTIGOS

## Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas

Márcia Chuva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)  
[marcia.chuva@unirio.br](mailto:marcia.chuva@unirio.br) / [marciachuva@gmail.com](mailto:marciachuva@gmail.com)

### Resumo

Este capítulo analisa o superdimensionamento da categoria patrimônio, demonstrando como ela se tornou chave nas políticas públicas de preservação cultural. Tem como objetivo evidenciar a historicidade dos sentidos de patrimônio e, para isso, analisa concepções e práticas institucionais do patrimônio cultural e do folclore no Brasil, faz um contraponto entre os termos dicionarizados de patrimônio e folclore e, por fim, formula hipóteses sobre a onipresença da categoria patrimônio na preservação cultural na atualidade, considerando também o papel desempenhado pela Unesco. A análise aponta anacronismos na historiografia que se refere a uma divisão entre patrimônio material e imaterial, e demonstra como a mobilização de uma concepção integrada de patrimônio pode explicitar sentidos e narrativas diversas, bem como provocar uma atitude decolonial em relação ao patrimônio, aproximando-se do campo dos direitos.

**Palavras-chave:** concepção integrada de patrimônio; políticas de preservação no Brasil; folclore; Unesco; patrimônio decolonial

### Cultural Heritage in decolonial approach: making history of conceptions and practices

#### Abstract

This chapter analyzes the over-dimensioning of the category of heritage, demonstrating how it has become key in public policies for cultural preservation. To the end of highlighting the historicity of the meanings of heritage, it analyzes institutional concepts and practices of cultural heritage and folklore in Brazil, makes a counterpoint between the dictionary terms of heritage and folklore and, then, formulates hypotheses about the omnipresence of the category of heritage, considering, also, the role played by UNESCO. The analysis points out anachronisms in the historiography that refers to a division between material and immaterial heritage, and demonstrates how the mobilization of an integrated conception of heritage can make explicit diverse meanings and narratives, as well as provoke a decolonial attitude towards heritage, which approaches the field of rights.

**Keywords:** integrated conception of heritage; preservation policies in Brazil; folklore; Unesco; decolonial heritage

## Introdução

Falar sobre a noção de patrimônio é sempre um desafio: como escolher os caminhos para tratar de um termo polissêmico, adjetivado de inúmeras formas ao longo da história, envolvido em políticas públicas de memória, e superdimensionado na atualidade, capturado por modismos e pelo mercado?

Neste artigo, meu objetivo é observar como essa categoria-chave nas políticas públicas de preservação cultural, cuja dimensão superlativa adquiriu nas últimas décadas, não traz em si um sentido absoluto, único e imutável. Pretendo mostrar, inicialmente, como se processou o predomínio da categoria patrimônio em relação a outras noções, tornando-a praticamente omnipresente, e, em seguida, como os sentidos de patrimônio mobilizados hoje ganharam a cena, divididos em dois tipos: um relativo aos bens de natureza material (os bens móveis e integrados e os bens imóveis) e outro relativo aos bens de natureza imaterial (os ofícios, celebrações, e formas de expor da cultura tradicional e popular). Para isso, faço um breve percurso histórico sobre concepções e práticas institucionais do patrimônio cultural e do folclore no Brasil, considerando suas principais agências, quais sejam o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Instituto (IPHAN) e a Comissão Nacional de Folclore (CNF), hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFPC). A partir desse recorte, faço um contraponto entre os termos dicionarizados de patrimônio e folclore ao longo de três décadas, dos anos 1970 aos anos 2000, em diferentes edições do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*.

Com base nas evidências produzidas, formulei algumas hipóteses sobre a omnipresença da categoria patrimônio na preservação cultural, considerando, inclusive, o importante papel desempenhado pela Unesco no mesmo período em termos globais, tendo em vista as duas principais Convenções dirigidas ao patrimônio cultural mundial ou da humanidade, que datam de 1972 e 2003. A análise aponta, ainda, anacronismos na historiografia que se refere a uma divisão entre patrimônio material e imaterial, e demonstra como a mobilização de uma concepção integrada de patrimônio pode explicitar sentidos e narrativas diversas, favorecendo a efetivação de uma virada decolonial em relação ao patrimônio.

Para ilustrar essa ideia, mostro como as tensões para mudanças dessa ordem estão na pauta das políticas de patrimônio no Brasil, ao apresentar de forma ilustrativa, o debate que se deu com o Registro da *Tava, Lugar de referência do povo Guarani*, em 2014, como patrimônio cultural de natureza imaterial pelo IPHAN. A partir dele, foi possível levantar elementos que subsidiam a mobilização de uma concepção integrada de patrimônio, não uníssona, e sim capaz de colocar em confronto sentidos diversos do patrimônio, aproximando-se do disputado campo político dos direitos e de uma virada decolonial em relação ao patrimônio.

## **1. Historiando concepções e práticas no Brasil**

Tomando por base a obra de Norbert Elias sobre o processo civilizador, a construção da nação configura-se como etapa da formação dos Estados nacionais, desde a experiência europeia, no século XIX (Elias, 1989, 1993). É nesse momento que os Estados investem maciçamente na biografia da nação, entidade política recentemente constituída, embora imaginada, como de origem remota (Anderson, 2008). A imaginação da nação foi cultivada por meio de várias estratégias, como a preservação de monumentos como patrimônio nacional, os estudos sobre tradições populares, denominadas de folclore, e a escrita das histórias nacionais. Forjaram-se especialistas, disciplinas, normas e rotinas para a produção de conhecimento e a celebração da nação. Nos processos de longa duração de formação do Estado e construção da nação, tal como apresentado por Elias, são constituídas agências públicas voltadas para a produção de conhecimento e preservação daquilo que foi selecionado como representativo de uma identidade nacional, formando-se, junto com elas, os especialistas. Nesse âmbito, consolidam-se dois setores de estudos e de ação do poder público, o do patrimônio e o do folclore. Isso se reproduz em diversos países e podemos pensar que se trata de um padrão ocidental, que a partir dos anos de 1970 ganha novas configurações.

No Brasil, esses setores forjaram-se separadamente, a partir dos anos 1930, com a criação de duas agências distintas: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Comissão Nacional de Folclore (CNF).

O SPHAN foi criado em 1937, na estrutura do então Ministério da Educação e Saúde Pública, durante o regime autoritário do Estado Novo implantado no Brasil em 1937, que perdura até 1945. O SPHAN mantém-se até à atualidade (hoje denominado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional - IPHAN), como instituição responsável pela política de patrimônio em nível federal. Com autonomia para aplicar o tombamento<sup>1</sup>, que protege os bens de natureza material da destruição, a instituição criou uma série de ritos e procedimentos visando o conhecimento para a seleção e a proteção dos bens culturais como patrimônio nacional. Nesse percurso, o especialista do patrimônio também foi forjado, e essa área tornou-se um campo privilegiado de ação para o arquiteto. (Chuva, 2009, 2003; Fonseca, 1997; Rubino, 1996).

Uma leitura unívoca do patrimônio nacional se formou nas primeiras décadas de atuação do órgão, que contou com a presença de intelectuais consagrados ligados a diferentes vertentes do modernismo brasileiro, dentre os quais o escritor Mário de Andrade e o arquiteto Lucio Costa. Nesse contexto, o barroco e a arquitetura colonial das cidades históricas da região de Minas Gerais tornaram-se a primeira referência da imagem da nação, tendo sido então tombado um vasto conjunto de bens desse tipo ou nele referenciados. A concepção de patrimônio estava baseada na ideia de um valor intrínseco aos bens, revelado pelos especialistas, capazes de identificá-lo pela perspectiva estética. Era assim garantida a inserção da produção artística brasileira na linha da história da arte universal – europeia e ocidental (Chuva, 2009).

Nos anos 70/80 verifica-se uma reconfiguração do campo no âmbito das agências do Estado, bem como em função de reivindicações de novos sujeitos sociais nos processos de atribuição de valor de patrimônio, no contexto de redemocratização do país, a partir da Lei da Anistia, de 1979<sup>2</sup>. O escopo da ação institucional ampliou-se significativamente nesse período, de forma mais definida a partir da Constituição Brasileira de 1988, que atualiza seus instrumentos e amplia a noção de patrimônio, ao

---

<sup>1</sup> O instrumento do tombamento (ou, na terminologia usado em Portugal, da classificação) foi criado pelo Decreto-lei 25/1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil. Os bens tombados não podem ser destruídos e para qualquer intervenção em sua materialidade é necessária a autorização do IPHAN.

<sup>2</sup> A Lei 6683, de 28 de agosto de 1979, popularmente conhecida como Lei da Anistia concedeu anistia ampla geral e irrestrita aos presos políticos, exilados e também aos agentes do regime. Foi resultado de uma ampla mobilização popular, com importante papel na redemocratização do país, que se completa em 1988, com a promulgação da Nova Constituição Federal Brasileira.

incluir no texto constitucional os bens intangíveis, bem como a participação das comunidades na sua preservação. A partir de 2000, incorporou em suas atividades também a salvaguarda do patrimônio imaterial. Nessa seara, foram criados novos procedimentos e ritos para produzir inventários, orientar e promover o Registro do Patrimônio cultural de natureza imaterial<sup>3</sup>. Foi também progressivamente forjado o lugar do antropólogo como especialista. É esta instituição também responsável por qualquer indicação brasileira para as Listas de Patrimônio Mundial ou de Patrimônio da Humanidade da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – a Unesco.

A Comissão Nacional do Folclore foi criada em 1947, por orientação da então recém-criada Unesco, permanecendo a ela vinculada até o ano de 1958, quando torna-se Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro - CDFB, primeiro órgão permanente do Estado brasileiro voltado para o assunto, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. Ao longo desse período, o trabalho da instituição voltou-se para a realização de inventários de manifestações folclóricas, bem como encontros acadêmicos e uma série de publicações dos estudos visando sua divulgação (Vilhena, 1997; Negreiros, 2016; Oliveira, 2019). A prática epistolar caracterizou também as trocas entre os intelectuais que atuavam nessa rede. Não foi criado então qualquer instrumento legal voltado para a proteção dessas manifestações, tendo em vista que, no entendimento dominante à época, elas estavam fadadas a se extinguir, com o intenso processo de modernização e industrialização mundial em curso. Os intelectuais envolvidos com esses trabalhos não tinham vínculo empregatício com a instituição, eram profissionais de diversas áreas interessados no assunto, e imbuídos daquilo que entendiam como missão. Tratava-se de uma vasta rede formada, em boa medida, por funcionários públicos com funções diversas, que deram consistência àquilo que entendiam ser o folclore brasileiro em diversas regiões do país, e sobre o assunto produziram imensa documentação.

Dentre esses intelectuais, destaco Renato Almeida e Edson Carneiro. Renato Almeida foi fundador da CNF e coordenador da CDFB. Era funcionário do Ministério das Relações Exteriores, chefe do serviço de documentação do Itamaraty (antiga sede do Ministério no Rio de Janeiro). Edson Carneiro era um estudioso de assuntos afro-

---

<sup>3</sup> O Decreto Federal n.3551, de 4 de agosto de 2000 criou o Registro do patrimônio cultural de natureza imaterial, visando a sua salvaguarda pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

brasileiros e folclore, foi diretor-executivo da CDFB entre 1961 e 1964. Membro do Partido Comunista Brasileiro, contudo, foi destituído do cargo e perseguido pela ditadura militar no Brasil. O Museu do Folclore foi criado em 1968, após iniciativas suas durante sua gestão na CDFB. Tendo falecido em 1972, em 1978 foi homenageado dando nome ao Museu do Folclore Edson Carneiro. Este Museu é hoje vinculado ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e, portanto, ao IPHAN.

Essa rede de intelectuais reunia-se em congressos e progressivamente foi sendo delineado o especialista do campo, ao se tornarem professores universitários, vinculados em boa medida a cursos na área das ciências sociais. Em 1976, a CDFB foi transformada em Instituto Nacional de Folclore, dentro da Fundação Nacional de Arte. Desde 2003, foi transferido para a estrutura administrativa do IPHAN, com a denominação de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP (IPHAN, 2010). Esses dois campos no Brasil – do patrimônio e do folclore – foram configurados historicamente a partir de agências distintas, constituíram seus próprios especialistas e, dificilmente encontramos nomes que circularam nas duas frentes, pelo menos até os anos 1970. Com trajetórias diferentes dentro do Estado, agências, especialistas e concepções também distintos, mantiveram-se, por muitas décadas, apartados em seus próprios universos de ação, interação e política. Veremos, a seguir, alguns fatores que, a meu ver, levaram à reunião dessas duas frentes no seio da mesma agência pública federal, que mantém, desde sua origem, a tendência ao monopólio sobre a categoria de patrimônio cultural (Chuva, 2009).

Para conhecer a história de categorias ou conceitos, um primeiro passo pode ser a visita aos dicionários, a fim de compreender seus usos sociais, suas conexões ou desconexões, suas variações no tempo, bem como a estabilidade de certas definições ou sentidos. Levantamos os termos **patrimônio** e **folclore** em três edições de dicionários brasileiros, produzidos em momentos diferentes: 1975, 1986 e 2009, buscando acompanhar as mudanças nos sentidos conferidos a eles. Na primeira edição do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*<sup>4</sup>, de 1975, verificamos, primeiramente o termo **patrimônio**:

---

<sup>4</sup> O *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* foi elaborado por Aurélio Buarque de Holanda (e sua equipe), e sua primeira edição data de 1975. Nas edições atualizadas e ampliadas que se sucederam, foi incorporado o nome *Aurélio* ao título da obra: em 1986 denomina-se *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* e em 2009, *Novo Dicionário Aurélio*.

[Do Lat. *patrimoniu*] S.m. 1. Herança paterna. 2. Bens de família. 3. Dote dos ordinandos. 4. Fig. Riqueza: Patrimônio moral, cultural, intelectual. 5. Dir. Complexo de bens materiais ou não, direitos, ações, posses, e tudo o mais que pertença a uma pessoa, ou empresa e seja suscetível de apreciação econômica. 6. Cont. A parte jurídica e material da azienda [q.v.].

No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, edição de 1986, o termo **patrimônio** aparece de forma idêntica à edição de 1975.

Já na edição de 2009 do *Novo Dicionário Aurélio*, a definição de **patrimônio** é a seguinte:

[Do Lat. *patrimoniu*] S.m. 1. Herança paterna. 2. Bens de família. 3. Dote dos ordinandos. 4. Bem, ou conjunto de bens culturais ou naturais de valor reconhecido para determinada localidade, região, país, ou para a humanidade, e que, ao se tornar(em) protegido(s), como p. ex. pelo tombamento, deve(m) ser preservado(s) para o usufruto de todos os cidadãos: Os bens culturais e naturais de valor universal excepcional, como as cidades de Ouro Preto, Olinda e o Parque Nacional do Iguaçu, são incluídos na lista do Patrimônio Mundial da Unesco; “A ideia de posse coletiva como parte do exercício da cidadania inspirou a utilização do termo patrimônio para designar o conjunto de bens de valor cultural que passaram a ser propriedade da nação, ou seja, do conjunto de todos os cidadãos.” (Maria Cecília Londres Fonseca, *O Patrimônio em processo*, 1997, p. 58). 5. Riqueza: patrimônio moral, cultural, intelectual. 6. Fig. Riqueza: Patrimônio moral, cultural, intelectual.

A expansão da noção de patrimônio pode ser facilmente verificada nas definições dicionarizadas apresentadas acima, entre os anos de 1975 e 2009. A edição de 2009 é mais extensa especialmente na quarta definição, que se refere ao patrimônio cujo campo de estudos e ações tratamos aqui, evidenciando o protagonismo dessa acepção da palavra. São empurradas para as posições seguintes as definições existentes desde 1975. Essas escolhas demonstram a vitalidade do termo, bem como parece ser indício da ampliação do campo, que se verificou no período recortado. Esse verbete deixa claro também que o termo patrimônio não é usado para as manifestações culturais tradicionais em geral consideradas folclore ou, mais recentemente, cultura popular (folguedos, ofícios, saberes, celebrações, formas de expressões).

Ao verificarmos o termo folclore nos mesmos dicionários, percebemos que o inverso é também verdadeiro, isto é, está ausente o termo patrimônio nas definições de folclore. O termo **folclore** na edição de 1975 assim se apresenta:

[Do ing. Folk-lore.] S.m. 1. Conjunto de tradições, conhecimentos ou crenças populares expressas em provérbios, contos ou canções. 2. Conjunto das canções populares de uma época ou região. 3. Estudo e conhecimento das tradições de um povo, expressas nas suas lendas, crenças, canções e costumes; demologia, demopsicologia [Sin. ger.:(bras.); populário]

Nas edições de 1986 e 2009 dos mesmos dicionários referidos acima o termo folclore aparece exatamente da mesma forma que na edição de 1975. Trata-se de uma definição conservadora do termo, que não sofreu alterações significativas ao longo dos anos. Aparece estabilizada ou mesmo imobilizada, com a associação do termo a campos de estudos cujas denominações estão em desuso, como demologia no âmbito das Ciências Sociais. Nos verbetes idênticos nas três edições do *Aurélio* (de 1975, 1986 e 2009), o folclore aparece como algo distante do tempo presente, como resquícios do passado. Nenhuma associação com o conceito de cultura popular é feita, tampouco com o termo patrimônio. A renovação da categoria que se verificou no âmbito das políticas públicas, bem como sua reapropriação no campo de estudos das Ciências Sociais, como veremos a seguir, não surtiram efeitos sobre sua definição dicionarizada, indício talvez do desuso do termo. Nos livros didáticos e nos meios de comunicação em geral, essa definição dicionarizada ainda prevalece.

As mudanças no âmbito acadêmico, contudo, se fizeram sentir nos anos 90, momento em que ocorre a recuperação do termo, durante o VIII Congresso Nacional do Folclore, realizado em Salvador, em 1995. Nesse evento, especialistas produziram uma releitura da Carta do Folclore Brasileiro<sup>5</sup>, na qual a categoria folclore tornou-se equivalente à cultura popular. Assim consta no Capítulo I - Conceito:

1. Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.
2. Os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências.
3. Sendo parte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos

---

<sup>5</sup> A Carta do Folclore Brasileiro havia sido aprovada no I Congresso Brasileiro do Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 1951. Sua releitura em 1995 foi orientada pela Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989, da Unesco, que abordaremos adiante.

demais ramos das Humanidades. Consequentemente, deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à cultura em geral e às atividades científicas.

Trata-se evidentemente de uma reabilitação do termo folclore e a sua aproximação da noção de cultura popular. Trata-se também de uma ação estratégica para criar nichos de mercado para os profissionais das Ciências Sociais, forjando seu lugar de especialista, bem como inserir o tema nos novos mecanismos de financiamento público de pesquisa. Ao mesmo tempo, o trabalho realizado pelos antigos folcloristas começava a ser visto como documentação de arquivo sobre tempos passados. Colocados assim no lugar da memória dos estudos folclóricos, aqueles intelectuais tornar-se-iam respeitadas fontes de investigação, deixando paulatinamente as arenas das lutas de classificação do campo.

Na Antropologia brasileira, os estudos de cultura popular distinguiam-se dos estudos folclóricos desenvolvidos desde os anos 1920. Estes participam de disputas, nos anos 1950-60, em torno da sua especialização acadêmica, tendo em vista que havia defensores de uma formação universitária autónoma para os estudos folclóricos, e outros que defendiam sua inclusão nos cursos de Ciências Sociais e Antropologia (Vilhena, 1997). Tais debates, portanto, estão afeitos ao campo das Ciências Sociais e neles não estava presente o termo patrimônio.

Nesse sentido, o grande campo do patrimônio tal como se configura na atualidade, que inclui uma significativa frente de trabalho em torno do que ficou denominado de patrimônio imaterial não estava imaginado ou pensado anteriormente. Não devemos minimizar esse dado, para não incorrerem em simplificações, forjando semelhanças ao dizer frases como *isso sempre foi feito, só que com outros nomes* e com isso apagar as singularidades desses processos e a cultura de cada um desses universos de estudos e especialistas. Logo, associar a categoria patrimônio imaterial a temas, questões e problemas colocados naquele contexto pretérito de folcloristas e antropólogos como uma linha de continuidade, como comumente se verifica na literatura sobre o assunto (Fonseca, 1997, 2015; IPHAN, 2010), pode ser um anacronismo a nos induzir em erros de interpretação, ou à simplificação das diferentes disputas postas no campo do patrimônio na atualidade.

Nesse sentido, se a crítica recorrentemente feita à artificialidade da divisão que foi instituída entre patrimônio material e imaterial é pertinente, tendo em vista que

todo e qualquer patrimônio é fruto da imaterialidade dos valores a ele atribuídos, bem como se realiza em alguma materialidade, ela está, contudo, mal colocada. Com isso quero dizer que não houve uma divisão, posto que não se poderia dividir o que nunca esteve unido. Nesse sentido, o que tem sido denominado de *divisão* não condiz com o que observamos nessa trajetória, anteriormente apresentada. Verifica-se, de facto, a *junção* de práticas que eram dissociadas e distintas, sob o guarda-chuva da categoria de patrimônio, o que nos induz a uma reflexão sobre o superdimensionamento dessa categoria, bem como sobre a sua utilização para referir coisas que em tempos históricos anteriores eram diferentes e denominadas por outros termos. Como já dito, as ações voltadas para o conhecimento e a preservação do patrimônio e do folclore eram concebidas e desempenhadas por grupos e agências distintas, com ritos, rotinas, procedimentos e normas próprios.

Vimos, portanto, acontecer no Brasil, uma tomada de posição (Bourdieu, 1989), fruto de decisão política, com a reunião desses dois campos, que dispunham cada um de seus próprios especialistas. Indício claro de que se tratou da junção de setores até então desconectados foi a solução organizacional dada pelas agências de patrimônio no Brasil, a exemplo da instituição federal, o IPHAN, que sob o guarda-chuva do patrimônio, tem mantido, no seu interior, a separação desses dois mundos, confrontados em disputas por recursos, que consagram essa histórica separação.

A junção que se processou não refletia, de facto, um debate conceitual em torno de uma nova compreensão de patrimônio que compreendesse que todo patrimônio é fruto de sentidos (imaterialidades) e se concretiza através de objetos que mediam as relações entre os homens (materialidades). Tais ações de ordem política, contudo, produzem efeitos. Logo, para compreender quando, como e por que aquilo que era tratado como folclore e/ou cultura popular tradicional tornou-se **patrimônio**, pareceu-me importante refletir como esta categoria tornou-se tão poderosa a ponto de tudo poder ser nomeado como tal. A conquista do poder de nomeação resulta em prestígio e se processa por meio dessa categoria. (Bourdieu, 2008). É o que veremos a seguir.

## 2. Sobre a onnipresença da categoria patrimônio: algumas hipóteses

Para refletir sobre a onnipresença da categoria patrimônio, tenho algumas hipóteses que, entrelaçadas, podem contribuir para o entendimento desse fenômeno. A primeira delas é de que a associação entre patrimônio, turismo, desenvolvimento, que se processou desde o pós-guerra, principalmente a partir dos anos 60 é um dado importante para explicar a expansão do campo do patrimônio (Aguiar, 2006). O turismo passa a ser visto como a saída para a sustentabilidade do patrimônio edificado e urbano protegido e em boa medida abandonado, em deterioração. Visto como a indústria sem chaminé, o turismo avançou tornando-se, na perspectiva dominante na época, a grande saída para esse patrimônio. Recomendações da Unesco, anteriores à instituição de normas voltadas para o patrimônio mundial apontavam nessa direção. Sem dúvida, os países europeus serviram-se bem disso, reforçaram sua centralidade, bem como o paradigma civilizador ocidental, com a expansão do turismo ao “Velho Mundo”, em que a atividade gera recursos imensos e está fortemente associada ao patrimônio cultural. (Sampaio, 2013; Jamal, Robinson, 2009).

Também no Brasil, a associação entre patrimônio e desenvolvimento como projeto de Estado ocorre nos anos 1960, com a criação da Empresa Brasileira de Turismo – Embratur e do Conselho Federal de Turismo, assim como o Conselho Federal de Cultura. No Plano Nacional de Cultura datado de 1975, o incentivo ao turismo histórico e cultural fora, pela primeira vez, explicitamente apontado. Para as singularidades do caso brasileiro, que processa tais mudanças dentro do contexto da Ditadura Militar, vários autores têm se debruçado sobre o assunto (Aguiar, 2016; Lavinhas, 2014; Maya, 2012; Calabre, 2006), sobre o que não vamos avançar neste capítulo.

A segunda hipótese é de que a Unesco teve um importante protagonismo na consolidação e expansão da categoria patrimônio. Entre 1972 e 2003, anos das duas principais convenções de patrimônio da Unesco – o mundo do patrimônio se ampliou em progressão geométrica: a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, aprovada na 17ª Conferência Geral da Unesco, em 21 de novembro de 1972 e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, aprovada na 32ª Conferência Geral da Unesco, em 17 de outubro de 2003.

Nos anos anteriores à Convenção de 1972, a Unesco contratou uma série de especialistas consultores para conhecerem ações e políticas de patrimônio em diferentes países fora da Europa. O Brasil recebeu vários consultores, que foram recebidos pela agência federal em visitas técnicas, oferecendo orientações e envolvendo-se em ações de planejamento. Michel Parent, por exemplo, esteve no Brasil em 1966 e 1967, e verificamos no relatório que produziu a intenção de compartilhar ideias acerca da noção de patrimônio universal, tendo sido esse consultor uma figura chave na elaboração da norma internacional para sua proteção. Nas suas orientações, Parent acaba também por sugerir locais no Brasil que pudessem estar nessa categoria, materializando uma visão de patrimônio universal (Leal, 2008).

Desde os anos 60, portanto, investimento foi feito na construção da categoria de patrimônio mundial associada à ideia de valor universal. Posta em funcionamento em 1977, essa Convenção provocou profundas mudanças no sistema internacional do patrimônio sobre o que não parece necessário estender aqui. Contudo, vale dizer que esse sucesso foi construído, não estava dado *a priori* e, de facto, desde sua aplicação a Convenção sofreu uma série de críticas, que produziram efeitos distintos no campo. Um desses efeitos interessa-nos especialmente aqui: a aprovação da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, durante a 25ª Conferência Geral da Unesco em Paris, em 1989 que tem sido apontada no Brasil como uma inflexão importante, nos estudos do patrimônio, bem como numa atenção às chamadas culturas tradicionais. (IPHAN, 2010).

Nessa mesma linha, foi debatido o caráter eurocêntrico da noção de 'autenticidade' que pautava as escolhas de bens a serem inscritos na Lista do Patrimônio Mundial. Na Conferência Internacional da qual resultou a Carta de Nara, em 1994, o Japão colocou em xeque a categoria autenticidade, abrindo espaço para uma série de reivindicações e críticas ao excessivo eurocentrismo e monumentalidade da agência internacional, ao chamar a atenção para a não universalidade do conceito de patrimônio (Fonseca, 2015). O Japão defendia que o valor da edificação era, justamente, o conhecimento passado de geração a geração acerca dos modos de construir, suas técnicas e materiais. Seria isso menos patrimônio que qualquer monumento europeu? A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial é, portanto, resultado dessas tensões e revisões e consagrou, definitivamente, o protagonismo da Unesco

como cabeça de um sistema internacional que tem na categoria patrimônio seu núcleo agregador, seu coração.

A terceira hipótese refere-se ao papel da virada antropológica ou cultural ocorrida nos anos 80 na renovação da concepção de **patrimônio** e na crise da categoria de **folclore**. Vimos inaugurar-se nesse contexto um campo de investigações sobre as práticas de preservação do patrimônio e as políticas de memória, impulsionado por dois trabalhos emblemáticos, publicados nos anos 1980: *A Invenção das tradições* de Eric Hobsbawm e Terence Ranger<sup>6</sup>, e *Entre Memória e História: a problemática dos lugares* trazida por Pierre Nora<sup>7</sup>. Os processos de forjar patrimônios foram compreendidos como uma ação política – fruto de escolhas. Desse modo, as práticas de preservação do patrimônio tornaram-se objeto de reflexão historiográfica (Chuva, 2017).

Nesse momento, introduzo aqui mais um elemento para a reflexão sobre a produção do conhecimento científico no campo da cultura, que diz respeito ao debate sobre os limites entre técnica e política. A ciência tem sido obrigada a enfrentar esse dilema tendo em vista que essa separação – tão cara para a consagração dos especialistas – tornou-se difusa e problematizada desde a virada referida acima. Como todo campo de conhecimento, também o campo do patrimônio constituiu-se com base no conhecimento técnico especializado, montou uma rede de agências de formação e consagração desses profissionais. Não se trata de deslegitimar tal conhecimento, mas de transformá-lo a ponto de aceitar a presença de outros saberes que podem confrontá-lo (Oliveira, 2009). Nessa perspectiva, ganha legitimidade a compreensão de patrimônio como processo – mais condizente com o neologismo **patrimonialização** – inserido em um campo de lutas e negociações, resultado de consensos instáveis. Deve-se a isso também a sua mais clara aproximação com os debates sobre o direito à memória e às políticas de reparação.

Embora essa concorrência de sentidos, ou guerra de memórias, tal como tratou Andreas Huyssen (2000), tenha desestabilizado a leitura unívoca de patrimônio nacional no Brasil, a que me referi anteriormente, ela persiste em diversos meios e predomina nessa arena. Assim, permanecem na arena concepções de patrimônio cujas diferenças

---

<sup>6</sup> O livro de Eric Hobsbawm e Terence Ranger *The Invention of Tradition*, cuja primeira edição inglesa data de 1983, foi publicado no Brasil, em 1984, pela editora Paz e Terra.

<sup>7</sup> O famoso texto de Pierre Nora foi publicado na França 1984, na coleção organizada pelo autor em vários tomos, intitulada *Les Lieux de mémoire*. No Brasil, o referido artigo saiu na Revista *Projeto História*, 1993.

não têm a ver com sua natureza material ou imaterial, mas com as visões de mundo que as orientam. Nesse sentido, vejo pelo menos duas concepções em disputa hoje, que independem da natureza material ou imaterial do bem. A tensão entre essas concepções, a meu ver, está no âmago da virada decolonial no campo do patrimônio, que passo a tratar aqui. São elas: o patrimônio visto em essência, seja ele (re)velado pelos especialistas ou pelos detentores<sup>8</sup> que, embora sejam considerados novos sujeitos de identificação de valor, também operam, muitas vezes, com noções essencializadas de patrimônio e identidade, sem importar se o bem é material ou imaterial. Nesse caso, podemos falar de uma essencialização estratégica, tal como apontado por Nestor Garcia Canclini (2007). A outra, concebe o patrimônio como fruto de saberes e valores atribuídos, independentemente da sua natureza material ou imaterial. A dinâmica da historicidade dos valores é reconhecida, bem como sua transformação em função das identidades móveis. Por isso mesmo, patrimônio não é um dado, é uma conquista, é um direito. Como apontado por Ulpiano Meneses, os valores são atributos históricos, se transformam e devem ser pensados em um campo de lutas por direitos conquistados através do patrimônio e/ou um campo de lutas por direito ao patrimônio. Nessa concepção, há mudanças conceituais estruturais que, no meu entender, promovem rupturas com a colonialidade do saber<sup>9</sup> e uma virada decolonial.

No âmbito das políticas de patrimônio no Brasil, as tensões para mudanças dessa ordem estão na pauta. Um exemplo bastante significativo que, de algum modo, enfrenta esse debate se deu com o Registro da *Tava, Lugar de referência do povo Guarani*, em 2014, como patrimônio cultural de natureza imaterial pelo IPHAN e permite-nos levantar alguns elementos capazes de subsidiar a mobilização de uma concepção integrada de patrimônio, mas não uníssona, no bojo de uma virada decolonial do patrimônio, no disputado campo político dos direitos.

Em termos materiais, a *Tava* nada mais é do que as *Ruínas de São Miguel das Missões*. Estas haviam sido tombadas em 1938 como patrimônio nacional pelo SPHAN.

---

<sup>8</sup> Termo adotado no Brasil para referir as pessoas diretamente envolvidas com o fazer patrimonial, sem as quais as manifestações não poderiam ocorrer; produtores. No já referido *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, edição de 2009, a definição de detentor é a seguinte: [Do lat. *detentore*] S.m. 1. Aquele que detém; depositário.

<sup>9</sup> Tal como trabalhado por Aníbal Quijano (2005), a colonialidade é fruto da modernidade somada à condição colonial em que o Sul global e não europeu é historicamente colocado e subordina outros modelos epistêmicos ao modelo civilizador científico europeu ocidental.

Nesse contexto, os valores identificados remetiam exclusivamente ao processo civilizador implementado pelos jesuítas ao civilizar e evangelizar o povo Guarani durante a sua presença no Brasil. Há mais de 70 anos, portanto, as ruínas foram consagradas como patrimônio nacional, pelas políticas patrimoniais brasileiras, como um passado ‘passado’, que representava um dos símbolos mais importantes da civilização ocidental no Brasil. Esses mesmos vestígios de tempos remotos, contudo, ganharam um novo significado através das lentes dos índios Guarani no presente – tornando-se um problema presente – e não mais um passado que ficou para trás, determinado e distante.

De facto, aquela perspectiva colonial e civilizadora não ficou restrita aos anos iniciais de atuação institucional e há estudos que demonstram como ela é hegemônica ainda hoje, e tem resultado no desprezo de outras materialidades e outros grupos sociais que se sentem parte da região missioneira (Hordejuk, 2019). Fica evidente que estamos diante de um caso de confronto de pressupostos no interior da agência promotora das políticas de patrimônio.

Na argumentação posta no Dossiê produzido para o Registro da Tava, Lugar de referência do Povo Guarani como patrimônio cultural de natureza imaterial<sup>10</sup>, os sentidos são atribuídos pelos índios Guarani na região missioneira do sul do país, eles próprios detentores do papel de novos sujeitos de atribuição de valor. Para o povo Guarani, seus antepassados deixaram suas marcas nas pedras das Ruínas da Igreja jesuíta de São Miguel das Missões, que trabalharam arduamente para construir, no século XVIII, tendo em vista que a Companhia de Jesus constituiu naquela região 36 missões de catequese e redução dos indígenas. Estas marcas nas pedras, segundo os indígenas, incorporaram seus antepassados e os tornaram imortais, permitindo que eles alcançassem a *Terra sem o mal* (Yvy Mara Ey). A Tava é, portanto, a forma como esses indígenas, no presente, interpretam e incorporam os eventos históricos das missões jesuítas guaranis do passado em suas narrativas, produzidas de acordo com a lógica de sua cosmologia.

---

<sup>10</sup> Tava, Lugar de Referência para os índios Guarani foi registrada como patrimônio cultural de natureza imaterial pelo IPHAN em 2014. Ver o Dossiê de Registro / IPHAN diretamente em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_da\\_Tava\\_Lugar\\_de\\_Referencia\\_para\\_o\\_Povo\\_Guarani\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_da_Tava_Lugar_de_Referencia_para_o_Povo_Guarani(1).pdf) Para conhecer demais documentos relativos a esse processo ver <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/507/>. Ambos os links foram acessados em 29/fevereiro/2020.

A motivação da proteção dessas ruínas, nos anos 1930, ignorava os povos indígenas como se eles pertencessem ao passado distante, como já dito. Contudo, os nativos estavam (e estão) lá, presentes, caminhando pela região e vendendo artesanato nas varandas do Museu das Missões (Chuva, 2013; Hordejuk, 2019). Eram eles invisíveis ou a concepção de patrimônio daqueles agentes sociais – os especialistas – impedia-os de enxergar os nativos?

Esses indivíduos se apropriaram das ferramentas e códigos das políticas públicas de patrimônio e reivindicaram políticas afirmativas que os reconheçam como parte de um todo. A ideia de *direito ao patrimônio* é, portanto, subsidiária dessa discussão. A inclusão de identidades culturais em espaços consagrados nacionais talvez seja um dos primeiros passos em direção a outras demandas desses grupos, como a posse da terra. Daí a ideia de *direitos através do patrimônio*.

Para enxergá-los foi preciso a desconstrução de cânones forjados no moderno paradigma da Europa Ocidental, e o reconhecimento de diferentes tipos de conhecimento sem hierarquia. Trata-se, no meu entender, de um processo de descolonização do patrimônio, na medida em que agentes com saberes e cosmovisões distintas estabelecem diálogo com a agência de consagração, os especialistas. Não se trata, contudo, de um processo concluído, tampouco apaziguado. Ao mesmo tempo em que mexe com estruturas de pensamento e sistemas de reconhecimento e consagração institucionalizados, toca em passados sensíveis, cria desconfortos e expõe silenciamentos históricos e, principalmente, evidencia a existência de outras narrativas acerca de um bem consagrado por uma leitura unívoca.

## **Considerações finais**

Como pesquisadora do campo do patrimônio, das práticas e políticas que nele se desenrolam, em busca de uma atitude decolonial e na certeza de que tratar de patrimônio é tratar do direito à memória e de sujeitos silenciados, penso ser imprescindível refletirmos que essas guerras de narrativas não se resolvem com a conquista do título e do reconhecimento como patrimônio nacional ou mundial, embora

seja essa uma possibilidade que produz efeitos importantes. Nos planos de gestão e salvaguarda do patrimônio, essas guerras perduram, como bem apontou Cristiano Hordejuk (2019). Cabe aos agentes e investigadores perceberem aí também as intenções que subjazem nos processos de patrimonialização, as tensões e contradições em relação aos valores atribuídos e como se confrontam com uma perspectiva integrada de patrimônio, posto que nessa arena são travadas lutas simbólicas e também materiais.

No processo de pesquisa, produzir interrogações que abram caminhos para capturar ambiguidades, lógicas, rotinas dos processos de patrimonialização e seus efeitos sobre uma dada realidade pode ser mais desafiador que encontrar respostas. Uma atitude decolonial deve ser capaz de produzir estranhamentos, a começar por si próprio, e sobre o que o rodeia, em qualquer direção, questionando os agentes autorizados a definir o valor de patrimônio; os valores e significados essencializados que fazem uma cortina de fumaça nos processos vividos; os modos como se conectam com a gestão da sua proteção e salvaguarda ou as contradições dessa gestão. Para tanto é preciso deslocar-se; suportar o desconforto e também provocá-lo; desconstruir temporalidades estanques; identificar anacronismos; tornar passados presentes; criar meios para múltiplas histórias existirem e se confrontarem; encontrar sujeitos onde antes só se enxergavam objetos.

Na chave do direito à memória, tomar a preservação do patrimônio como uma prática nostálgica para lidar com o passado, como um caminho para se integrar no “mundo civilizado europeu ocidental” é atirar-se no fosso abissal de que fala Boaventura de Sousa Santos (2007). Memória e patrimônio são trabalhos do presente, e a dimensão superlativa alcançada pelo campo é a maior evidência disso. Daí também nosso compromisso com a investigação em busca de caminhos transformadores e decoloniais por meio do patrimônio, capaz de construir pontes entre mundos, que (re)ligam histórias partidas, memórias silenciadas ou renegadas no presente.

## Referências Bibliográficas

- Aguiar, Leila Bianchi (2016). O Programa de Cidades Históricas, o turismo e a viabilidade econômica do patrimônio (1973-1979). *Anais do Museu Paulista, História e cultura material*, vol. 24 n.1 São Paulo.
- Aguiar, Leila Bianchi (2006). Turismo e preservação nos sítios urbanos brasileiros: o caso de Ouro Preto. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Anderson, Benedict (2008). *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Bourdieu, Pierre (2008). *A Distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. São Paulo: DIFEL.
- Calabre, Lia (2006). *O Conselho Federal de Cultura*. Brasília: MinC.
- Canclini, Nestor Garcia (2007). *A globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras.
- Chuva, Márcia (2017). Possíveis narrativas sobre duas décadas de patrimônio: de 1982 a 2002. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 35, p. 79-103.
- Chuva, Márcia (2013). Para descolonizar museus e patrimônio: refletindo sobre a preservação cultural no Brasil. In *Aline Magalhães e Rafael Zamorano (orgs.) 90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 195-208.
- Chuva, Márcia (2009). *Os Arquitetos da Memória. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Chuva, Márcia (2003). *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. Topoi, vol. 4, n. 7.
- IPHAN (2010). *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois. A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Brasília. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan.
- Holanda, Aurélio Buarque de (1975). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Holanda, Aurélio Buarque de (1986). *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Chuva, Márcia (2020). Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP*, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1>

Holanda, Aurélio Buarque de (2009). *Novo Dicionário Aurélio* (versão eletrônica). Rio de Janeiro: Positiva Informática.

Elias, Norbert (1989). *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Elias, Norbert (1993). *O Processo Civilizador: Formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fonseca, Maria Cecília Londres (1997). *O Patrimônio em Processo*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN.

Fonseca, Maria Cecília Londres (2015). Registro. In Maria Beatriz Rezende, Bettina Grieco, Luciano Teixeira & Analucia Thompson (Orgs.), *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural* (1ª ed.). Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc.

Hobsbawm, Eric; Raner, Terence (orgs.) (1984). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Hordejuk, Cristiano (2019). *A Presença do Iphan nas Missões: Concepções e Projetos de Patrimônio*. Dissertação. Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN.

Huyssen, Andreas (2000). *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Jamal, Tazim, e Robinson, Mike (orgs.) (2009). *The Sage Handbook of Tourism Studies*. Los Angeles e Londres: Sage.

Lavinas, Laís Villela (2014). *Um Animal Político na Cultura Brasileira: Aloísio Magalhães e o campo do Patrimônio Cultural no Brasil (Anos 1966-1982)*. Dissertação. Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro.

Leal, Claudia Feierabend Baeta (2008). *Missões da UNESCO no Brasil*: Michel Parent. Rio de Janeiro: IPHAN.

Quijano, Aníbal (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In Edgardo Lander (org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO.

Maya, Tatyana de Amaral (2012). *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras.

Negreiros, Valério Rosa de (2016). *Por uma cultura integrada: Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF. Niterói.

Chuva, Márcia (2020). Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP*, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1>

Nora, Pierre (1984). *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. Les Lieux des Mémoire*. vol. 1 La République. Paris: Galimard.

Oliveira, Luana (2019). Cáscia Frade e o Folclore Fluminense: trajetória do patrimônio imaterial no Rio de Janeiro (1970-2015). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro.

Oliveira, João Pacheco de (2009). *O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI*. Tempo. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFF. vol. 23.

Rubino, Silvana (1996). O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24.

Santos, Boaventura de Sousa (2007). *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes*. Novos Estudos, n. 79, p 71-94.

Sampaio, Sofia (2013). *Estudar o turismo hoje: para uma revisão crítica dos estudos de turismo*. Etnográfica, vol. 17, n. 1, p 167-182.

Vilhena, Luis Rodolpho (1997). *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV

## Expondo a negatividade no âmago das ‘máscaras de Lazarim’ e da ‘Arte Negra’

João Figueiredo

Centro de Investigação e Desenvolvimento sobre Direito e Sociedade da Faculdade de Direito da Universidade NOVA de Lisboa

[de.castro.maia@gmail.com](mailto:de.castro.maia@gmail.com)

### Resumo

Neste capítulo abordarei o desafio de expor objetos etnográficos na sua essência negativa, ou seja, não enquanto representações de outras culturas ou sociedades, mas enquanto testemunhos de um gesto traumático. O intuito é o de evitar uma série de problemas causados pela sua inclusão em categorias como ‘Arte Negra’ ou ‘máscaras de Lazarim’ (uma subcategoria de um conjunto mais vasto, o ‘Património’). Os aportes teóricos que me permitirão abordar esta tarefa são proporcionados pela filosofia de Achille Mbembe, Jean-François Lyotard e Yuk Hui, bem como por críticas ao paradigma representacional ocidental radicadas na tradição Zen japonesa. De forma a resolver o desafio estético colocado pela tentativa de exibir a negatividade na origem do trauma, começarei por explicitar os contornos do gesto que cria ambas as categorias, expondo a intuição que me leva a trabalhá-las em conjunto e a mapear os traços da sua genealogia comum. Depois, dedicarei algumas páginas a explorar o contexto do surgimento histórico de ambas. Em guisa de conclusão, proporei uma forma de expor máscaras de Lazarim que escapa à lógica da patrimonialização e que, por analogia, poderá vir a servir de pista para todos aqueles interessados em ensaiar soluções de exibição descolonizada de peças de ‘Património’ e/ ou ‘Arte Negra’.

**Palavras-chave** Património; arte negra; descolonizar os museus; restituição; museologia pós-representacional.

### Exhibiting the negativity at the core of ‘Lazarim masks’ and ‘African Art’

#### Abstract

In this chapter I will focus on the challenge of exhibiting ethnographic objects in their negative essence. This implies understanding them not as representations of other cultures or societies, but as traces of a traumatic event. By adopting this alternative understanding, I hope to avoid the pitfalls of including these objects in categories such as ‘African Art’ or ‘Lazarim masks’ (a specific kind of Heritage). Throughout this chapter I draw from the works of Achille Mbembe, Jean-François Lyotard and Yuk Hui, and get inspiration from Japanese Zen critiques of western representational metaphysics. To face the aesthetic challenge at hands, I will begin by analysing the traumatic events at the origin of both categories, explaining why I opted to work them together and then mapping their common genealogy. Afterwards, I will briefly explore their historical

connections. As a conclusion, I will propose an 'anti-heritage' take on the exhibition of Lazarim masks' that can inspire decolonized displays of 'African Art'.

**Keywords:** Heritage; African art; decolonizing the museums; restitution; post-representational museology.

## Introdução

Como encarar uma 'máscara de Lazarim' e não sentir, com um assombro arrebatador, a intuição de que estamos perante uma peça de escultura negra (Einstein, 1920)? Nada no domínio daquilo que é representável por estas máscaras, ou sequer no seu formalismo e plasticidade, parece apontar nessa direção. Contudo, a sensação é avassaladora. Perante uma máscara de Lazarim pressentimos: "aqui está uma peça que, quer a encaremos como etnográfica, quer como obra de arte, apenas existe enquanto não-máscara e não-objeto... um pouco como os 'não-lugares', identificados por Marc Augé (1997). Porque resulta desta dupla negação, funcional e ontológica, esta máscara insuspeita possui uma essência em tudo análoga à 'Arte Negra'!". Esta premonição estética atinge-nos como um relâmpago em noite escura, revelando momentaneamente uma constelação de elementos históricos que apenas a máscara, funcionando como uma "imagem dialética" (Benjamin, 1999: 462; Weigel, 2015), permite tornar inteligível. *A posteriori*, os arquivos confirmam que, tanto as máscaras de Lazarim, como as peças de arte negra em circulação no ocidente, resultam de um gesto de excisão que não se inscreve no domínio do representável e que, portanto, apesar de se repetir no tempo, escapa à História (Azoulay, 2019: 58-156). Admitindo este ponto de partida, a negatividade invisível que une estas peças vai tornando-se dizível.

A tentativa de expor o nexó revelado por esta intuição inicial lança-nos um desafio estético, que é o de dar a ver a essência negativa das 'máscaras de Lazarim' ou da 'Arte Negra'. Este desafio é tão mais difícil quanto mais nos habituamos a exhibir estes objetos situando-os em ordens positivas, transitórias e historicamente determinadas pelo pensamento ocidental, como sejam as da etnografia, do folclore ou, mais recentemente, a do património. Contudo, esta tarefa é urgente porque as práticas museológicas que seguem lógicas representacionais, em que cada objeto é apresentado

como sendo o índice ou a metonímia de uma realidade cultural ou material externa ao museu, são facilmente instrumentalizadas por defensores de agendas neoliberais e neocoloniais interessados em negar ou iludir os impactos culturais, sociológicos e ecossistémicos dos modelos económicos que defendem. Veja-se, nesse sentido, o argumento que Dan Hicks elabora em *The Brutish Museums* (2020a). Segundo Hicks, não é possível dissociar o passado violento dos “bronzes de Benim” da forma como estas peças são hoje expostas em museus que, apesar da sua retórica progressista, aceitam o financiamento de companhias problemáticas como a *British Petroleum* (BP) (Hicks, 2020a 194-208; 2020b). Portanto, qualquer prática expositiva crítica que passe apenas pela atualização histórica do conteúdo descritivo associado a cada uma destas peças (a reformulação das suas ‘etiquetas’) mais não faz do que alimentar um mercado cultural que, na verdade, depende quer destas reatualizações periódicas, quer da ocultação dos nexos entre práticas museológicas representacionais e formas (neo)coloniais de opressão e de extração de recursos. Tendo este facto em conta, no presente capítulo abordarei as implicações do desafio de expor objetos na sua essência negativa e de forma não-representacional, primeiro explicitando os contornos do gesto que cria a negatividade no cerne da ‘Arte Negra’ e das ‘máscaras de Lazarim’ e, depois, propondo uma solução expositiva concreta.

## **Cartografias do invisível**

Está na ordem do dia o desafio de descolonizar a forma como peças de arte negra são expostas (Azoulay, 2019; Hicks, 2020; Ribeiro, 2019; Sarr e Savoy, 2018). Não negando a especificidade histórica do embate colonial no continente africano, onde a séculos de extração de recursos e à alienação de milhões de pessoas escravizadas se seguiu um período caracterizado pela ocupação colonial e o racismo anti-Negro, é possível alargar este desafio de forma a questionar como certas categorias de objetos europeus são hoje exibidas em Portugal. Esta possibilidade existe porque peças como as máscaras de Lazarim partilham com os objetos que foram brutalmente extraídos de contextos (pós)coloniais a sujeição às lógicas de produção, mercantilização e circulação que regem o mercado das ‘Artes Primeiras’ (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008). Apesar da atualidade do debate a respeito da descolonização dos museus, há uma longa discussão

em torno das potencialidades e dos limites éticos, estéticos e epistemológicos do paradigma representacional que deve ser entendida como a sua ‘pré-história’. Refiro-me à tradição crítica que acompanhou a afirmação do modernismo ocidental e a sua contestação ou superação em diferentes contextos globais. Como tal, é possível entender que duas das atuais crises, a dificuldade em descolonizar os museus de forma significativa e a proliferação desmesurada do ‘Património’ (González, 2017), são reelaborações de problemas que se tornaram perenes a partir do momento em que as elites ocidentais embarcaram num projeto de rutura e ‘purificação’ moderna (Latour, 1991). Aceitando esta genealogia comum, é interessante recuperar para o presente debate algumas das reações à apoteose e declínio do modernismo ocidental, entendendo este enquanto a vanguarda de um projeto mais amplo de modernização (Latour, 1991: 130-133).

Algumas das meditações pós-modernas de Jean-François Lyotard (1991 [1988]), reunidas em *The Inhuman – Reflections on Time*, proporcionam um bom ponto de partida para a concretização deste desígnio, possibilitando-nos uma articulação com a crítica anti-moderna de Keiji Nishitani (1983) e com o projeto filosófico contemporâneo de Yuk Hui (2016). A deriva ao encontro da obra destes autores proporciona-nos um descentramento em relação à história das ideias ocidental que, para além de possibilitar uma crítica mais radical à lógica representacional no cerne dos discursos expositivos coloniais, sugere uma perspetiva a partir de onde atacar o desafio estético em mãos. Em vários dos ensaios presentes em *The Inhuman*, bem como em *Anamnesis of the Visible* (Lyotard, 2004), Lyotard procura uma solução que permita apresentar o invisível, representando-o na sua negatividade. Segundo Lyotard, esta é a única característica do invisível que é passível de ser relativizada, ou seja, colocada numa ordem ou posicionamento relacional vis-à-vis um contexto e outros elementos. O negativo do que o filósofo entende como ‘invisível-porque-desmesurado’ é a marca que esta incomensurabilidade irrepresentável deixa. Sendo apenas um traço do invisível, esta marca possibilita, porém, a inscrição ‘ordinal’ do irrepresentável num registo histórico. Pelo contrário, na sua forma positiva, o ‘invisível-porque-desmesurado’ apenas pode ser confrontado enquanto intensidade ‘cardinal’, de grandeza incomparável, impossível de relativizar e, portanto, não inserível na História.

Este raciocínio pode parecer desnecessariamente abstrato, mas, na verdade, é este nível de abstração que permite recuperar para o domínio da historiografia geral intuições que filósofos e historiadores há muito apuraram no tratamento de temas como o Holocausto. Perante a incapacidade de representar de forma satisfatória o trauma ‘invisível-porque-desmesurado’ ou, como o expressou Adorno, “escrever poesia depois de Auschwitz” (Zilcosky, 2016)<sup>1</sup>, uma abordagem segundo o modelo sintetizado por Lyotard é a norma neste campo de estudos, permitindo que sejam traçados paralelos com outros eventos históricos sem que se questione a excecionalidade histórica do Holocausto (Baranowski *et al.*, 2013). Ademais, no ensaio *Representation, Presentation, Unpresentable* (1991: 119-128), Lyotard defende que, pelo menos desde 1912, o processamento do ‘invisível-porque-desmesurado’ se tornou a principal tarefa das vanguardas, uma vez que as técnicas mecânicas de representação libertaram os artistas plásticos do imperativo de reproduzir o visível. Depois da fotografia, é a dificuldade em apresentar o “invisível no invisível”<sup>2</sup>, o “absoluto” ou o “sublime” que não pode ser relativizado ou contextualizado (Lyotard, 1991: 126), que provoca os artistas. Repto que se mantém até ao presente, sendo que críticos como Alberto Toscano e Jeff Kinkle (2015) defendem que representar o sistema capitalista na sua monstruosa totalidade ou globalidade continua a ser a grande tarefa irrealizada das vanguardas contemporâneas (Jameson, 2014).

Para além deste absoluto ou sublime ‘invisível-porque-desmesurado’, na sua obra Lyotard identifica um outro tipo de invisível. Em ensaios como *Logos and Techne, or Telegraphy* (1991: 47-58) e *Anamnesis Of the Visible* (2004), Lyotard nomeia um outro invisível que escapa à ordem do representável, não porque a sua intensidade ‘cardinal’ incomensurável põe em causa a sua inscrição numa linearidade temporal ‘ordinal’ pensável, mas porque a sua existência resulta de um momento de negatividade total, que quebra ou estilhaça o próprio meio em que se pode dar qualquer tipo de inscrição. Em *Logos and Techne, or Telegraphy*, Lyotard (1991: 55) lança a mão a um *kōan* de Dōgen Zenji (1200-1253), fundador da escola Sōtō do budismo Zen japonês, de forma a

---

<sup>1</sup> Todas as traduções ao longo deste capítulo são da responsabilidade do autor.

<sup>2</sup> No original, “the invisible in the invisible”.

exemplificar em que consiste a natureza deste segundo tipo de invisível. O *kōan* do “espelho perfeito”<sup>3</sup> propõe que meditemos sobre a existência de um espelho normal, capaz de tudo refletir, mesmo algo de radicalmente novo. Um dia, porém, este espelho banal encontra um “espelho perfeito” e, assim que este se posiciona na sua presença, o espelho normal estilhaça-se em milhares de pedaços. Dōgen, na paráfrase de Lyotard, esclarece-nos então do seguinte: “não imaginem que existe primeiro um tempo em que o estilhaçar não aconteceu, nem que existe um tempo em que tudo se estilhaça. Apenas existe o estilhaçar” (Lyotard, 1991: 55). Ou seja, é apenas a cesura, invisível porque destrói o meio de inscrição, que existe num sentido ontológico forte. Este estilhaçar é irrepresentável por uma razão diferente daquela pela qual o “sublime”, ou o capitalismo global o são (Lyotard, 1991: 126; Toscano e Kinkle, 2015). Neste caso, não está em causa a incomensurabilidade ‘cardinal’ ou imensamente positiva daquilo que se torna, portanto, invisível porque irrepresentável, mas sim uma impossibilidade que resulta da quebra do suporte de qualquer tipo de representação (Lyotard, 1991: 55). A negatividade constitutiva é fulcral à invisibilidade que resulta de um estilhaçar. Lyotard exemplifica este segundo tipo de invisível referindo o *first blow* ou trauma original *freudiano*, que apenas se manifesta de forma disfarçada num *second blow*, o *après-coup lacaniano* passível somente de ser inscrito de forma deferida na memória (conforme o conceito *freudiano* de *nachträglichkeit*)<sup>4</sup> (Lyotard, 1991: 55-57).

Regressemos à relação das ‘máscaras de Lazarim’ com a ‘Arte Negra’. Esta pode começar a ser cartografada através da comparação entre dois invisíveis do segundo tipo. Ou seja, mediante o estudo da relação topológica entre dois traumas que estilhaçam a própria memória social em que poderiam ter sido inscritos. Concretamente, quando passam a existir, ambas as categorias negam a possibilidade das sociedades tradicionais das quais emergem as conceptualizarem internamente, em termos puramente endógenos. É impossível conceber uma sociedade africana pré-colonial na qual uma categoria como ‘Arte Negra’ seja pensável; como o é uma sociedade agrária portuguesa (anterior ao embate da modernidade) em que o ‘Património’ e as tradições mercantilizadas tenham um lugar. Então, se, por um lado, o trauma do surgimento destas categorias não é inscrito na memória social das sociedades pré-modernas que

---

<sup>3</sup> No original, “a clear mirror”.

<sup>4</sup> Sobre a impossibilidade de traduzir *nachträglichkeit* de forma satisfatória, ver Eickhoff (2006).

são estilhaçadas aquando do seu surgimento, por outro lado, também não o é, de forma imediata ou direta, na memória das sociedades modernas em que as categorias fazem sentido operacional, sendo apenas inscrito nesta última de forma deferida e ‘domesticada’ pelas lógicas coloniais e do mercado (numa instância de *nachträglichkeit*). Concretamente, esta inscrição dá-se através do projetar da origem das categorias num passado remoto, como se fizesse sentido pensar uma sociedade tradicional africana com ‘Arte Negra’, ou uma sociedade rural agrária portuguesa com ‘Património’. Este ‘como se fizesse sentido’ é a pedra-de-toque do discurso do ‘Património’, bem como de grande parte da escrita ativista e académica sobre peças de arte negra, e é também a marca da aporia conceptual no cerne dos discursos expositivos representacionais. Exposições em que peças de património ou de arte negra são expostas como representações de algo existente em sociedades tradicionais apenas funcionam se este ‘como se fizesse sentido’ for interiorizado de forma não crítica, tornando-as desconfortáveis e estranhas (*unheimlich*) se analisadas muito de perto.

É preciso ter igualmente em conta que categorias como ‘Arte Negra’ e ‘máscaras de Lazarim’ são impostas como uma forma de classificar entes que, até então, devido à sua incomensurabilidade ‘cardinal’, escapavam a uma seriação ‘ordinal’ no molde que apraz à ontologia capitalista ocidental moderna. Tal significa que os objetos incluídos nestas categorias eram anteriormente entes não-representáveis no cerne de um sistema de equivalência simbólica ou fungibilidade total (como o capitalista), e que o ‘corte’ ou trauma que os insere na ordem positiva do representável implica também a perda de um ‘invisível-porque-desmesurado’, que nos é totalmente impossível de recuperar. O ente que uma máscara africana era antes de se tornar uma peça etnográfica (entendida como ilustração ou metonímia de um povo/etnia ou de um ‘ser sobrenatural’ ou mítico) ou uma peça de ‘Arte Negra’ (mercadoria) é não-representável por uma ordem de motivos idêntica àquela pela qual o “sublime” ou o “absoluto” também não o são. O colonialismo, e a readaptação das suas dinâmicas extrativas ao contexto da metrópole, foi o embate que possibilitou a excisão destes objetos do cerne de entes complexos e incomensuráveis, tornando-os passíveis de serem ordenados cientificamente (de acordo com o seu valor de uso, na etnografia) e quantificados pelo mercado (de acordo com um valor de troca). A título de exemplo, veja-se a descrição gráfica que Michel Leiris faz do momento em que a expedição de Marcel Griaule

dessacraliza um templo do culto *kono* em Dyabougou, no Mali (Leiris, 1996: 190-195). Quando os membros da expedição francesa retiram à força o objeto do centro físico do culto *kono*, uma estátua ainda hoje exibida no *Musée du Quai Branly*, não só destroem as hierarquias sociais e rituais locais, desacreditam a divindade e poluem irremediavelmente o recinto sagrado, como interferem com o equilíbrio garantido pelo *kono*, a entidade que garante a boa vizinhança. O que pode significar descolonizar a nossa relação com o fruto deste tipo de trauma: com as peças que hoje temos perante nós e que classificamos como ‘Arte Negra’?

Qualquer tentativa de representar o invisível incomensurável destruído pelo trauma colonial ou pelo avanço global da ordem capitalista, através da recontextualização das peças etnográficas ou de arte que resultam deste embate, mais não faz do que repetir, numa réplica de menor intensidade, o estilhaçar violento que transformou entes irrepresentáveis como o *kono* de Dyabougou em meros objetos. Uma saída possível desta situação paradoxal é-nos sugerida pelo pensamento de Keiji Nishitani (1983) e de Yuk Hui (2016). Definir de forma positiva as peças etnográficas africanas ou de ‘Arte Negra’, bem como as máscaras de Lazarim, implica situar estes objetos nas coordenadas cartesianas das ordens do mercado e do discurso científico, atribuindo-lhes um valor quantificável e, portanto, comensurável, bem como um significado atualizável enquanto representações de algo (outras culturas, um passado, o ‘Outro’, etc.). Perceber, pelo contrário, estes objetos na sua essência negativa implica tomar em conta o ‘corte’ ou o ‘estilhaçar’ na sua origem, bem como a impossibilidade de recuperar o invisível incomensurável anterior a este trauma. Esta tomada de consciência possibilita, por sua vez, uma conceptualização perene e não mercantilizável destas peças na sua atual “onticidade” (Hui, 2016: 247).

Na sua tentativa de atingir um ‘chão’ ontológico estável a partir do qual conceptualizar essências não objetificáveis pela modernidade ocidental, Keiji Nishitani (1983) propõe, em *Religion and Nothingness* e inspirando-se em Dōgen, que um “modo de existir não objetificável de um ser tal qual ele é em si mesmo”<sup>5</sup> (Nishitani, 1983: 188) apenas pode ser pensado tendo em conta a sua existência enquanto auto-negação. Tal implica, no caso em mão, a tomada de consciência de que é o ‘estilhaçar’ não inscrito

---

<sup>5</sup> No original, “nonobjectifiable mode of being of a thing as it is in itself”.

na origem da ‘Arte Negra’ e das ‘máscaras de Lazarim’ que é a essência última das peças incluídas nestas categorias, enquanto peças de ‘Arte Negra’ ou ‘máscaras de Lazarim’. Nishitani, seguindo Dōgen, explica que o “ponto de absoluta não-objetificabilidade”<sup>6</sup> é atingido apenas quando percebemos que “o olho não vê o olho, o fogo não queima o fogo, a água não lava a água, os salgueiros não são verdes e as flores não são vermelhas, e, no entanto, por essa mesma razão, [...] o olho vê coisas, o fogo queima coisas, os salgueiros são verdes e as flores vermelhas” (Nishitani, 1983: 188). Nesse sentido, uma máscara classificada enquanto ‘Arte Negra’ apenas o é enquanto ‘não-africana’ (entendendo-se aqui o ‘Negra’ como metáfora do continente) e ‘não-máscara’. Ou seja, existe dessa forma por não ser (mais) africana e não ser mais uma máscara; por negar o ente ‘invisível-porque-desmesurado’ do qual a sua materialidade foi excisada no momento do ‘estilhaçar’. O mesmo pode ser dito, com as ressalvas necessárias para que seja mantido o devido sentido de proporção, em relação a uma máscara de Lazarim. Se, pelo contrário, estivéssemos perante um ente anterior ao estilhaçar, não estaríamos nem perante uma peça de ‘Arte Negra’, nem perante uma ‘máscara de Lazarim’, mas perante algo diferente, que nos seria impossível representar dentro dos sistemas ‘ordinais’ impostos pela ciência e pelo mercado.

Expor esta essência negativa implica pensar técnicas expositivas ou de apresentação que assentem num chão ontológico muito diferente das mnemotécnicas ocidentais. De acordo com Hui (2015: 261-267) e Lyotard (1991: 55), devido à incapacidade da filosofia ocidental trabalhar a partir de dentro desta negatividade, aquelas mnemotécnicas permanecem reféns do que Jacques Derrida apelida uma ‘metafísica da presença’ (Garrison, 1999). Por outras palavras, continuar a expor arte negra ou máscaras de Lazarim de acordo com lógicas representacionais é proceder à tentativa absurda de reinscrevê-las de forma diferida (recorrendo ao *nachträglichkeit freudiano*) numa ordem anterior à sua existência enquanto tal (interna às sociedades pré-coloniais ou agrárias), negando a sua essência, que é a de resultarem do ‘estilhaçar’ dessa mesma ordem. Uma saída possível para este impasse é expor as máscaras de Lazarim ou a arte negra na sua essência negativa, ou seja, não exibindo os objetos que resultaram do estilhaçar das sociedades pré-coloniais, mas expondo os contornos deste

---

<sup>6</sup> No original, “the point of absolute nonobjectifiability”.

estilhaçar, nomeadamente os impactos visíveis da violência extrativa no contexto ou no cenário onde se deu o corte ou a excisão.

## A ‘decapitação’ da ‘Arte Negra’

Durante uma década (2006-2016) trabalhei o contexto histórico angolano, dedicando-me a investigar no arquivo os mecanismos ou ‘tecnologias sociais’ empregues pelos portugueses para escravizar pessoas nas áreas de influência dos seus entrepostos coloniais costeiros, entre os finais do século XVIII e a última década do XIX. Deste trabalho resultou a minha tese de doutoramento, *Política, Escravatura e Feitiçaria em Angola (séculos XVIII e XIX)* (2016), e uma crescente curiosidade acerca do destino ulterior de uma série de entes, tanto ancorados em objetos materiais, como em construções ou estruturas conceptuais, cuja trajetória eu vinha seguindo no arquivo desde finais de Setecentos. Neste contexto, os entes que as minhas fontes Setecentistas e Oitocentistas referiam como ‘feitiços’, ‘fétiches’, ‘manipansos’ e ‘milongos’ foram os sujeitos/objetos complexos que sofreram o processo anteriormente descrito de excisão de uma parte da sua materialidade. A partir de inícios do século XX, conforme o colonialismo efetivo e a ocupação militar violenta mudavam as regras do embate colonial, e as ordens conceptuais ou arranjos de poder anteriormente presentes nos territórios africanos eram ‘estilhaçados’, destes entes complexos começam a ser extraídos objetos etnográficos ou de ‘Arte Negra’.

Estas peças passam então a ser reordenadas em tratados científicos e galerias, de museus ou privadas, de forma a representarem uma série de construções conceptuais ocidentais: as várias culturas étnicas locais, a ‘Alma Negra’ ou o ‘Génio Plástico Africano’ (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008: 292).

A história desta transição no contexto angolano, ou no império português, ainda está em larga medida por escrever e, de qualquer forma, a sua complexidade torna impossível a sua mobilização enquanto ferramenta ancilar à presente discussão. Um artigo recente de Achille Mbembe (2018), *À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d’Occident*, proporciona, pelo contrário, uma hipótese ímpar de abordarmos o tema do ‘nascimento da Arte Negra’ de forma concisa, expondo brevemente os contornos do estilhaçar na sua origem e a dificuldade e

urgência em pensar sobre este tema de uma forma pós-representacional. Mbembe (2018: s. p.) inicia o seu texto afirmando que “as obras de arte africanas não têm apenas um valor material, mas também cosmológico: elas transcendem a distinção entre objeto e sujeito e traduzem uma vontade de se inserir no mundo a fim de participar nele, prolongando-o, mais do que dominando-o e sujeitando-o”. Logo aqui se torna claro o paradoxo bem no âmago da reflexão de Mbembe, o qual resulta da justaposição temporal de dois episódios diferentes na história das ideias, em que variaram não só a gama de conceptualizações possíveis sobre os nexos centrados nas mesmas peças físicas, como o papel ou função social que estas são capazes de ser chamadas a desempenhar.

Como tem sido referido, no instante preciso em que uma dada peça é considerada, pelas elites europeias ou africanas, um exemplar da categoria “obras de arte africanas”, o seu valor “cosmológico”, de ente ou ser que cruza ou ignora a distinção entre sujeito e objeto (num sentido ontológico forte), perde-se irremediavelmente (Mbembe, 2018: s.p.). Por outras palavras, é no momento em que os ocidentais ainda consideram estas peças como “fétiches” (“desde o século XV ao XIX”), e que os discursos autóctones sobre elas não fazem menção à categoria exógena e modernista de “arte africana”, que estas peças se distinguem ainda das mercadorias ocidentais, mantendo uma ligação com um ‘invisível-porque-desmesurado’ a que conceitos como ‘feitiço’ e ‘fétiche’ aludem pejorativamente (Mbembe, 2018: s.p.).

Mbembe sucumbe assim à falácia de, por momentos, pensar ‘como se fizesse sentido’ a conceptualização de uma sociedade africana pré-colonial em que uma categoria como “obras de arte africana” fosse possível, não articulando o facto de que a emergência desta categoria estilhaça ou, pelo menos, transforma significativamente essas mesmas sociedades, e que estas apenas podem ser projetadas no passado enquanto *après-coup lacaniano* (Mbembe, 2018: s.p.). Este deslize é explícito quando Mbembe afirma teleologicamente que “quase quatro séculos foram, portanto, necessários para que lhes fosse reconhecido [às peças africanas] o estatuto de obras de arte” (Mbembe, 2018: s.p.). Na secção seguinte do seu artigo, *Lista de dívidas*, Mbembe é bastante mais pertinente, e toca de forma precisa e lancinante no âmago da questão, fazendo uma descrição ponto-por-ponto dos contornos históricos do ‘estilhaçar’ constitutivo das categorias atuais (Mbembe, 2018: s.p.). A excisão das peças africanas

foi acompanhada pela destruição dos ecossistemas locais, devido quer à introdução de monoculturas, quer às secas e deflorestações antropogénicas e à extração de mercadorias espontâneas (como a borracha e o marfim) (Mbembe, 2018: s.p.). Decorreu também em simultâneo com o despovoamento de inúmeros reinos e outras formações políticas independentes africanas, em resultado da malnutrição, do trabalho forçado e do tráfico de pessoas escravizadas, guerras e epidemias exógenas. Esta destruição foi o pano de fundo do colecionar científico de exemplares da fauna e flora locais e do epistemicídio generalizado promovido pelos missionários, administradores e colonos. Paralelamente a estes processos, uma campanha ideológica sem precedentes naturalizou o conceito de ‘inferioridade racial’ dos africanos negros, lançando as bases sentimentais e teóricas do racismo institucional atual (Mbembe, 2018: s.p.).

Sendo as peças que, entretanto, se tornaram ‘Arte Negra’ apenas uma pequena parcela do rol geral de elementos, físicos e culturais, pilhados e destruídos no continente, Mbembe (2018: s. p.) pergunta se “*a restituição dos objetos africanos não proporciona a ocasião à Europa de obter uma boa consciência por um preço baixo*”? Por outras palavras, não seria o seu retorno ao continente africano, não como metonímia da reparação do conjunto mais vasto que foi destruído, mas como negação do remanescente da ‘dívida’ contraída pelos europeus, uma repetição do gesto violento de separação ou ‘decapitação simbólica’ que está na origem da própria categoria de “*Arte Negra*”? Sim. Contudo, seguindo para uma crítica mais radical, a própria aceitação e naturalização da categoria ‘Arte Negra’, projetando-a *après-coup* no passado pré-colonial, implica a reinscrição nesse mesmo passado de uma distinção ontológica entre sujeito e objeto, e uma negação do ‘estilhaçar’ na origem desta categoria e da divisão objeto/sujeito. Por outras palavras, esta projeção revela uma incapacidade de lidar, em termos ontológicos fortes, com a natureza constitutiva que o *first blow* colonial tem em relação a muitos dos nossos atuais conceitos. Este trauma permanece irrepresentável em termos descolonizados, porque o impacto colonial estilhaça o registo que o poderia tornar inteligível a partir de uma perspetiva não-colonial.

Esta é uma verdade simples, mas difícil de aceitar: o registo não-colonial, ou seja, não contaminado com projeções e impactos coloniais, é estilhaçado no momento do embate colonial; e o que resta, mesmo do lado da resistência, é um registo já marcado por este trauma ou *first blow*. A dada altura, Mbembe (2018: s. p.) pergunta-nos: “*não*

*será, portanto, surpreendente que, depois que se colecionavam as máscaras, as cabeças máscaras fossem, num gesto dramático de decapitação, separadas dos uniformes?”.*

Esta performance dramática da ‘decapitação das máscaras’ não é surpreendente, mas o facto de apenas nos ser possível referir os entes decapitados, que anteriormente não eram ‘invisíveis-porque-desmesurados’, como ‘máscaras’ (categoria que decorre da aceitação da separação objeto/sujeito) continua a ser um paradoxo difícil de digerir. A falácia de projetar a noção ‘Arte Negra’ 400 anos no passado enfraquece irremediavelmente a denúncia da violência epistemológica e física envolvida no estilhaçar ou na decapitação que a categoria ‘Arte’ pressupõe, e induz-nos no erro de pensar que o regresso destas peças a África é análogo ao reenvio de obras pilhadas durante um conflito entre duas potências europeias contemporâneas. Não o é. As peças de ‘Arte Negra’ são hoje algo que nunca foram anteriormente ao embate colonial, sendo, portanto, emissárias da aceitação de uma forma de entender o mundo dualista, exógena a África, pois como nos recorda o próprio Mbembe (2018: s. p.): *“o conceito de limite ontológico [...] nunca foi investido da autoridade que adquiriu em outras regiões do mundo”.*

Mbembe (2018: s. p.), tendo em conta este facto, pondera que o risco existencial de África aceitar a devolução destas peças enquanto instâncias de ‘Arte Negra’ é o de aceitar meros objetos, enquanto pagamento justo de uma dívida cósmica, total, ‘de vida’: *“a verdadeira restituição é, portanto, aquela que é capaz de participar na restauração da vida”.* Como resolver este quebra-cabeças? Não nos dando uma resposta definitiva, mas apenas apontando para a necessidade da Europa reconhecer a ‘verdade histórica’, Mbembe acaba reafirmando a urgência de encontrarmos uma forma de apresentar uma invisibilidade do segundo tipo, a que quebra o suporte de representação, deixando de lado o projeto representacional ingénuo que procura estabelecer uma relação (impossível) entre a atual ‘Arte Negra’ e os entes ‘invisíveis-porque-desmesurados’ de onde esta foi excisada, no momento do ‘estilhaçar’ colonial das sociedades pré-coloniais. Mais, Mbembe chama a atenção para o facto deste trauma colonial ter cumprido uma função constitutiva no ocidente, que pode ainda estar em curso: *“o que restará dos traços destes objetos no ocidente depois da sua repatriação, e que modos de existir a sua ausência permitirá? Terá sido atingido o trabalho que é*

*suposto estes objetos cumprirem na história da consciência europeia?”* (Mbembe, 2018: s.p.).

## **O discurso sobre o ‘Património’ como après-coup**

Será que a relação entre as categorias ‘Arte Negra’ e ‘máscaras de Lazarim’, revelada inicialmente pela intuição que temos vindo a perseguir, é uma de mera proximidade topológica, numa cartografia conceptual que agrega estes conceitos por causa do tipo específico de invisibilidade que caracteriza a sua negatividade constitutiva? Por outras palavras, para além deste vínculo, que advém das ‘máscaras de Lazarim’ e da ‘Arte Negra’ resultarem de ‘estilhaçares’ em certa medida análogos, existirá uma ligação histórica propriamente dita, entre ambas as categorias, os processos na sua génese e os objetos mutilados que agrupam? Nesse sentido, serão as ‘máscaras de Lazarim’ um dos “*traços*” referidos por Mbembe, ou seja, um dos impactos na Europa dos objetos excisados de África? Ou, pelo contrário, resultarão quaisquer similitudes entre estas peças da evolução de respostas homólogas a ‘raturas’ análogas (num caso, o colonialismo, no outro, a modernização)?

Quando comecei a trabalhar no campo enquanto antropólogo afeto ao projeto de ‘patrimonialização’ das máscaras de Lazarim, ao serviço da Câmara Municipal de Lamego (2018), a última hipótese parecia ser a única possível. Tanto as máscaras de Lazarim, quanto as máscaras tidas como ‘Arte Negra’, são hoje meros objetos, feitos ou formatados para serem pendurados nas paredes de galerias, trocados enquanto mercadorias e celebrados enquanto a representação de ‘algo’. Uma série de condicionantes práticas dita, portanto, a sua convergência formal e plástica. Por exemplo, tendo em conta o destino final destes objetos, o uso e a manutenção de materiais perecíveis, chocantes ou sanitariamente insalubres (partes de sacrifícios animais, excrementos, pigmentos tóxicos, etc.), deixa de ser considerado pelos artesãos ou *performers* que ‘dançam’ as máscaras, ou então é cuidadosamente neutralizado pelos colecionadores e/ou curadores antes destas serem inseridas no mercado ou no circuito cultural.

Uma miríade de micro-decisões deste calibre, ditadas pela circulação em contextos de uso e troca idênticos, pode de facto contribuir para uma evolução de

características homólogas, hipótese nula que é necessário aceitar ou rebater. Tendo em conta a obra fundadora da literatura sobre as máscaras de Lazarim, *Máscaras de Carnaval (Lazarim)*, de Alberto Correia (1999 [1987]), tal parece ser o caso. Esta é uma etnografia híbrida, produzida em parte segundo os ditames da etnografia de resgate, mas que dá conta, ao mesmo tempo, das muitas pequenas inovações que o novo contexto de ‘patrimonialização’ introduz nas celebrações lazarinenses. Segundo o seu autor, “fruto do alargamento dos horizontes de vida ganhos com a circulação das pessoas ou das ideias”, surgem em 1985 máscaras com a “figuração de um *Tarzan*, os traços de um *Arlequim*, os modos de um *palhaço*, além da novíssima forma de caricatura do *médico* e do *político*” (Correia, 1999: 14). Para além do mais, os *performers* deixam de despejar “ovos e cinzas” nas vestimentas e de dependurar “*bicharocos nojentos, sardões e lagartixas*” “*nas máscaras ou nas dobras das véstias*”, e é adotada universalmente a madeira de amieiro, mais dada a um trabalho plástico fino (Correia, 1999: 15).

Na sua etnografia, Alberto Correia não podia ser mais claro quanto à natureza ontológica do seu objeto de estudo. As máscaras de Lazarim existem num momento posterior ao ‘estilhaçar’ de uma ordem anterior, que mal se vislumbra nos seus traços: “*dos antiquíssimos ritos, desse universo mágico-naturalístico em que funcionavam as importantes cerimónias de mascarados de raiz que vai além do neolítico nada subsiste enquanto elemento cultural [...]. A memória e as significâncias das antiquíssimas cerimónias mágico-religiosas estão, sem reserva, ausentes aqui*” (Correia, 1999: 14-15). Pelo contrário, o autor aponta para o facto de que “[a]s máscaras apenas constituem saborosas peças de arte popular” e de que “os princípios que movem à sua execução têm um intrínseco carácter lúdico” (Correia, 1999: 14). Em texto mais recente, Correia (2001: 90) reafirma:

“[a]s memórias do Carnaval de Lazarim remetem para um tempo não muito distante em que os mascarados de Terça-Feira Gorda se assumiam como guardiões de costumes, como restauradores de normas violadas e o roboto, um cacete antropomórfico [...] era simultaneamente ceptro e instrumento de carrasco. Hoje [...] as máscaras estão destituídas destas prerrogativas de promulgação e imposição de uma ordem jurídica”.

Esse “*tempo não muito distante*” seria um em que os habitantes da Vila “*quase se bastavam. Tinham frutos. Construíam as casas. [...] As influências vinham, mas lentas.*”

*Os velhos conservavam até tarde a memória. A tradição era viva”* (Correia, 1999: contracapa).

Aceitando esta narrativa, as máscaras de Lazarim existem hoje enquanto “*peças de arte popular*”, objetos excisados de “*antiquíssimos ritos*” e de “*um tempo não muito distante*” em que a “*tradição era viva*” (Correia, 1999: 14-15; 2001: 90). O único ‘trauma’ ou estilhaçar na sua genealogia seria aquele causado pelo lento dealbar da modernidade, que aos poucos foi toldando as máscaras, no sentido de as secularizar e de as adaptar aos ditames estéticos e práticos da ‘patrimonialização’ e do mercado de arte “*Primitiva*” ou de “*Artes Primeiras*” (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008). Nesse sentido, apesar de tudo, estas máscaras poderiam ser hoje justamente apresentadas ou expostas enquanto representações simbólicas desse outro “tempo” (o “tempo longo” de Fernando Oliveira Baptista (Brito, 1996: 35-76) e desses “*ritos*,” da mesma forma que a ‘Arte Negra’ é, de acordo com o paradigma representacional, exposta enquanto ilustração de uma antiga função ritual e de uma estética ‘étnica’ aceite pelos guardiões ocidentais no panteão da ‘Arte’. Fazendo uma primeira imersão no campo de trabalho, no Domingo de Páscoa de 2018 (1 de abril), durante o qual percorri, auxiliando à visita pascal, todos os focos habitacionais das populações que constituem Lazarim (Lazarim, Mazes, Parafita, Pinheiro e Vingada), comecei a recolher dados empíricos que contestavam cabalmente esta leitura ingénuo da genealogia das máscaras de Lazarim.

O primeiro elemento desta construção narrativa a sofrer um sério revés foi o do “tempo longo” da “tradição [...] viva”, em que os habitantes da Vila “quase se bastavam” (Correia, 1999: contracapa). Histórias de migração, quer recentes (para as antigas colónias africanas e a Europa transpirenaica), quer mais recuadas (para o Brasil), encontram-se inscritas quer na memória viva de muitos dos lazarinenses, quer na toponímia do território, com as suas casas de emigrantes e mais vetustas ‘casas de brasileiro’. Uma subsequente consulta do espólio do Arquivo Distrital de Viseu revela que o número de passaportes concedidos a habitantes da Vila de Lazarim e das aldeias vizinhas durante as últimas décadas do século XIX, especialmente entre 1874 e 1885, supera a centena, sendo o Rio de Janeiro ou o Império do Brasil os destinos anunciados. Em conjunto, estes traços físicos, expressos na paisagem edificada, arquivais (presentes tanto nos arquivos públicos, como nas fotografias expostas nas paredes de várias casas que visitei) e orais (memórias, piadas e anedotas) apontam para o facto de Lazarim se

encontrar há muito firmemente inserida no mundo atlântico lusófono. Como tal, a narrativa que constrói a Vila como um local remoto, isolado das diásporas e a viver até recentemente no “tempo longo” rural é uma construção ideológica que cumpre uma função de ocultação, uma projeção no passado de uma leitura presente (*nachträglichkeit*), e não uma descrição factual de um estado de coisas prévio ao trauma da ‘modernidade’.

Um outro elemento discursivo sobre o qual o trabalho de campo lançou suspeita foi a existência, prévia ao ‘estilhaçar’ constitutivo das ‘máscaras de Lazarim’ (algures no dealbar dos anos 1980), de uma memória, ou de traços que unissem o que quer que existisse no terreno a uma anterior “tradição [...] viva”, caracterizada por “antiquíssimos ritos” (Correia, 1999: contracapa), da qual as máscaras fizessem parte de forma incontestável. A maioria dos informantes, ora recusava pronunciar-se sobre o papel das ‘máscaras de Lazarim’ no Carnaval de Lazarim anteriormente à sua ‘patrimonialização’, ora fazia-o referindo a versão dos factos autorizada pelo erudito local, que encabeçou o processo de construção e fixação da tradição. Uma minoria, na qual se destacavam os residentes nos povoados mais periféricos em relação ao centro de Lazarim (como o Lugar de Mazes), assumia uma posição radicalmente crítica, denunciando a “*invenção da tradição*” (Hobsbawm, 2003: 1-14) das ‘máscaras de Lazarim’ como ato político recente (de 1981 em diante). Parte destes informantes lamentava a ‘perda’ de outras tradições, lembradas como mais autênticas, alegres ou participativas – contudo, esta posição não era universal.

O que, pelo contrário, caracterizava todas as críticas era o entretecer da contestação à agenda ‘patrimonial’ com a denúncia de práticas extrativistas, de desenvolvimento desigual, ou apercebido como injusto. Em Lazarim, as críticas à ‘indústria’ das máscaras surgiam por entre memórias da resistência popular à instalação, em Bigorne, imediatamente a montante do rio que atravessa Lazarim, de um aterro sanitário (inaugurado em 2002, mas contestado desde inícios dos anos 1990) (Ribeiro *et al.*, 2019: 360). Em Mazes, por sua vez, quando se falava de máscaras, era imediatamente expressa a mágoa sentida em relação ao facto de melhores acessos rodoviários para a povoação nunca terem sido negociados como contrapartida a este mesmo empreendimento. Como um informante expressou cabalmente: “o que eles fizeram para esconder o problema do aterro é que é a verdadeira máscara de Lazarim”.

Este testemunho recentra a nossa atenção no momento do ‘estilhaçar’, demonstrando que há algo mais, um *first blow* que a etnografia de Alberto Correia e as publicações que celebram o ‘Património’ não conseguem registar, e que as leva a recorrer, pelo contrário, à projeção no passado de cortes menos problemáticos em termos políticos, ou seja, ‘domesticados’. Discursos elegíacos sobre a ‘perda’ da ruralidade e o final do “tempo longo”, de acordo com as normas estilísticas da etnografia de resgate, projetam no passado críticas inócuas, como um *après-coup* que preenche o vazio deixado pelo ‘estilhaçar’ que é invisível, porque destrói o meio de inscrição. Por outras palavras, de acordo com os informantes, parece de facto existir um evento traumático na origem das ‘máscaras de Lazarim’, que as constitui enquanto tais, mas este não é o lento e pacato dealbar da ‘modernidade’ que torna objetos rituais em “*saborosas peças de arte popular*” (Correia, 1999: 14-15). Esta narrativa soporífica e pacificadora, completamente sequestrável, se não mesmo fabricada pela indústria do ‘Património’, esconde ou mascara um outro impacto, da mesma forma que as obras clássicas de etnografia de resgate, no contexto africano, ofuscaram o impacto colonial, caracterizado por políticas genocidas, extrativistas e de acumulação primitiva brutal.

Tudo indica, portanto, que podemos ter em mãos um dos “traços” que Mbembe (2018) refere, e que a história da ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’ é um eco distante ou rearticulação do mesmo *modus operandi* conceptual anteriormente empregue no contexto colonial, em que a etnografia foi chamada a participar na ofuscação das práticas extrativas associadas ao projeto de submissão imperialista e capitalista dos territórios africanos, proporcionando uma narrativa que, ao lamentar a ‘perda’ ou a destruição das ‘tradições’ locais, desvia a atenção dos processos de exploração material e laboral em grande escala para a focar no domínio da cultura. Parte do trabalho que é suposto estes objetos, as peças de ‘Arte Negra’, “cumprirem na história da consciência europeia” (Mbembe, 2018: s.p.) seria, portanto, o de proporcionarem os moldes conceptuais a partir dos quais as ‘máscaras de Lazarim’ ou demais avatares do ‘Património’ são conceptualizados e concretizados, de forma a permitir o mascarar da exploração em moldes *quasi* coloniais do território rural e periférico da metrópole.

No caso das ‘máscaras de Lazarim’, dois marcos históricos são importantes na hora de perceber os contornos da sua génese enquanto tal, permitindo-nos apurar as

ligações históricas que atestam existir uma continuidade quanto aos processos mentais ou conceptuais empregues na hora de criar as categorias 'máscaras de Lazarim' e 'Arte Negra'. O primeiro é o estabelecimento, em 1981, de um "concurso das máscaras" e de um "desfile", resultado "de uma ideia concebida pela Junta de Freguesia e pela Direção da Casa do Povo", sendo que neste "concurso não [eram] aceites máscaras que não [fossem] de madeira", devendo estas ser produzidas "novas [...] todos os anos" (Seixas, 1991: 28-29). Esta inovação implicou um policiamento das atividades que faziam anteriormente parte do Carnaval, por parte dos agentes da 'patrimonialização': "a partir da década de 80 conseguiu-se introduzir um sentido de humor mais apurado na população, além disso a própria elaboração dos testamentos começou a ser controlada pelo presidente da Casa do Povo" (Seixas, 1991: 22). Seguindo uma lógica neotradicionalista, esta inovação é imediatamente apresentada como o "ressurgimento do Carnaval em Lazarim" e um investimento "na manutenção das tradições locais", sendo louvada a "tradicionalidade destes festejos" (Seixas, 1991: 36).

O segundo momento prende-se com a itinerância até ao Teatro da Trindade de Lisboa, em 1987, de uma exposição de 'máscaras de Lazarim', originalmente concebida por Alberto Correia para a galeria de exposições temporárias do Museu de Grão Vasco, em Viseu. As máscaras são então apresentadas nas páginas do jornal *A Capital* (30 de maio de 1987) como "obras-primas de escultura *naïf*" e "referências convincentes do viver aldeão de terras beirãs" (anónimo, 1987 *apud* Seixas, 1991). Esta digressão surge como o coroar do trabalho de Correia que, enquanto estagiava, em 1985, junto do Museu Nacional de Etnologia (MNE), começou o trabalho de campo que daria origem à obra *Máscaras de Carnaval (Lazarim)* (Correia, comunicação pessoal). Também em 1987, segundo o jornal *A Voz de Lamego*, de 26 de março, "Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira, do Museu de Etnologia de Lisboa" visitaram Lazarim, e "[e]ntusiasmados com o [...] 'Entrudo', que apreciaram durante os três dias, não resistiram à tentação de levar para exposição no Museu de Etnologia [...] quatro máscaras" (Júnior, 1987, *apud* Seixas, 1991). A exposição de que Correia foi o curador no Museu Grão Vasco (inaugurada a 15 de fevereiro de 1987) proporcionaria o mote para a edição do seu livro, ao jeito de Catálogo, e daria origem ao convite, por parte de Tomás Ribas, para levar as máscaras até Lisboa, em março desse mesmo ano.

Em comunicação pessoal, tanto o antigo presidente da Casa do Povo e da Junta de Freguesia, como Alberto Correia, testemunham a grande influência que, quer Benjamim Pereira e o seu *Máscaras Portuguesas* (1973), quer Ernesto Veiga de Oliveira tiveram na formatação da ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’. Para além do mais, estes etnólogos inspiraram o concurso de máscaras, institucionalizado em 1981, e a sua obra proporcionou um cânon estético a partir do qual julgar a ‘tradicionalidade’ e o bom gosto das peças em competição. Finalmente, incentivaram e orientaram diretamente o trabalho de Alberto Correia, que culminaria nas exposições de 1987. Tendo em conta esta centralidade, é importante considerar que o envolvimento desta dupla de etnólogos afetos ao MNE no processo de ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’ surge no seguimento dos seus esforços de promoção da ‘Arte Negra’ em Portugal, que Sónia Silva descreve de forma sucinta em *Art and fetishism in the anthropology museum* (Silva, 2016). Neste artigo, que recorre a uma entrevista a Benjamim Pereira enquanto espinha dorsal, a autora traça como este, em conjunto com Ernesto Veiga de Oliveira, procurou contribuir, quer através da organização de exposições, como *Modernismo e Arte Negro-africana* (1976), quer através de várias campanhas de recolha de peças (em Portugal e nas antigas colónias africanas), para o ultrapassar do preconceito existente na sociedade portuguesa em relação aos “fetiches”, ainda encarados na década de 1970 como entes poderosos, se bem que nefastos, que extravasam os limites do representável, se não mesmo do apresentável em público (Silva, 2016: 79). É tremendamente irónico, mas sintomático, que a resposta da dupla do MNE passe pelo repetir do ‘estilhaçar’ que deu origem, na Europa transpirenaica, à categoria modernista de ‘Arte Negra’ (aquilo que apelidam “arte negro-africana”), procedendo a uma atualização da sociedade lisboeta, supersticiosa e ‘atrasada’ em relação aos ‘padrões’ europeus. Ato que foi, no entanto, justificado como uma ação de ‘salvamento’ ou ‘elevação’ destas peças, e de pedagogia anti-colonial.

Sónia Silva afirma que os curadores do MNE entendiam que o seu papel devia ser o de elucidar o público e valorizar os objetos africanos que muitas vezes eram erradamente apresentados como “fétiches” e, citando Ernesto Veiga de Oliveira, explica como tal envolvia ao mesmo tempo a adoção de um paradigma representacional e a repetição do ‘estilhaçar’ constitutivo da ‘Arte Negra’. Isto, por os curadores acreditarem que “os objetos não são entidades materiais inertes, isoladas e ensimesmadas, mas

testemunhas da vida e da cultura a que pertencem” (Oliveira *apud* Silva, 2016: 83), mas insistirem em apresentá-los de forma a serem mais facilmente aceites como ‘Arte’ removidos de “todo o contexto etnográfico, dando ao público a liberdade total para descobrir os seus intrínsecos valores formais e estéticos” (Oliveira *apud* Silva, 2016: 86). Primeiro, um corte constitutivo, fruto do ‘trauma’ colonial (*first blow* que nunca chega a ser registado – pois a forma como as peças africanas do MNE foram obtidas nunca é referida); depois, a disposição das peças ‘decapitadas’ num ordenamento expositivo representacional em que passam a simbolizar outras abordagens estéticas e/ou culturas. Esta é a receita abstrata aplicada, volvida uma década, às “saborosas peças de arte popular” (Correia, 1999: 14-15) que se tornariam nas ‘máscaras de Lazarim’.

Para além desta continuidade conceptual e processual, as fotografias de Benjamim Pereira dadas ao prelo em *Máscaras Portuguesas* (1973) (uma edição, recorde-se, da Junta de Investigações do Ultramar), claramente inspiradas pelos catálogos de ‘Arte Negra’ herdeiros de *Negerplastik* (Einstein, 1920 [1915]), proporcionam o molde daquelas reproduzidas em *Máscaras de Carnaval (Lazarim)* (1999 [1987]). Continuidade que testemunha o ‘trabalho’ intelectual levado a cabo na Europa, se não pelos objetos incluídos na categoria ‘Arte Negra’, pelas suas reproduções fotográficas. Se as obras de Benjamim Pereira e de Alberto Correia proporcionam o cânon a partir do qual as ‘máscaras de Lazarim’ se instituem, as escolhas da primeira geração de modernistas europeus na altura de exibirem fotograficamente a ‘Arte Negra’, nas décadas de 1910 e 1920, prefiguram uma série de características formais e plásticas que são, entretanto, projetadas artificialmente no ‘passado’ europeu como tradicionais, porque as novas ‘máscaras de Lazarim’ se inspiram em capturas fotográficas que adotam as mesmas soluções plásticas e formais que preenchem os Catálogos de ‘Arte Negra’.

Concretamente, e a título de exemplo, esta influência não registada do modernismo europeu explica a preferência recente pela manufatura de máscaras de Lazarim em madeira crua, contrariamente ao que era normal no início dos anos 1980 (como o acervo fotográfico do Arquivo Municipal de Lamego demonstra), mas em consonância com as fotografias que ocupam as páginas dos catálogos de ‘Arte Negra’, desde que Carl Einstein validou a prática curatorial de ‘raspar’ das máscaras africanas elementos passíveis de ofuscar a nitidez das suas linhas escultóricas. O facto de as

‘máscaras de Lazarim’ apenas existirem enquanto tais após os eventos da década de 1980, mas, ao mesmo tempo, terem uma narrativa sobre a sua origem projetada no passado enquanto *après-coup*, leva à inscrição deferida num “tempo longo” remoto de elementos, como a textura de madeira crua das atuais máscaras, que resultam, pelo contrário, de influências recentes. Neste caso, a vulgarização que Pereira e Veiga de Oliveira fizeram em Portugal do tratamento estético da ‘Arte Negra’ desenvolvido pelas vanguardas europeias de 1910-20 é projetado no passado de Lazarim, ‘como se fizesse sentido’ que as máscaras fossem criadas de acordo com este cânon no “tempo longo” da ruralidade pré-moderna.

### **Conclusão – o ‘desafio estético’ de representar o ‘estilhaçar’**

Importa regressar a algumas das questões e dos desafios que foram sendo lançados ao longo deste capítulo, em jeito de conclusão. O que significa encarar o processo de ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’ e a descolonização das exposições de ‘Arte Negra’, tendo o *kōan* do ‘espelho perfeito’ de Dōgen em mente? Seguindo a paráfrase de Lyotard, ao trabalharmos com estas categorias, não podemos imaginar “que existe primeiro um tempo em que o estilhaçar não aconteceu, nem que existe um tempo em que tudo se estilhaça” (Lyotard, 1991: 55).

Devemos, pelo contrário, aceitar que “apenas existe o estilhaçar” (Lyotard, 1991: 55), o ‘estilhaçar’ constitutivo que caracteriza a essência negativa, perene, da ‘Arte Negra’ e das ‘máscaras de Lazarim’. Não existia uma ‘Arte Negra’ no século XVI, nem ‘máscaras de Lazarim’ no século XIX, como não existirá uma ‘Arte Negra’ descolonizada, nem ‘máscaras de Lazarim’ no século XXI ‘des-patrimonializadas’. Ao serem descolonizadas e ‘despatrimonializadas’, estas categorias dissolvem-se. Mas, o que esconde a ordem artificial em que estas categorias se inserem, o ‘como se fizesse sentido’ do discurso do ‘Património’ que nos leva a desconsiderar o ‘trauma’ e a aceitar um discurso fantasioso segundo o qual a lógica do presente se projeta como *après-coup* no passado, como se tivessem sempre existido ‘máscaras de Lazarim’ e ‘Arte Negra’?

Começemos pelo caso da ‘Arte Negra’. Será este ‘estilhaçar’ constitutivo apenas uma outra forma de referir o ato concreto de ‘decapitação’ das máscaras, o “*gesto dramático de decapitação*” a que Achille Mbembe (2018: s. p.) se refere? Se fosse esse

o caso, denúncias clássicas da violência com que foram colecionados os objetos etnográficos e as peças que vieram a ser incluídas na categoria ‘Arte Negra’, como a que Michel Leiris fez em *L’Afrique Fantôme* (1996 [1934]), bastariam para resolver o problema em mãos, provando que afinal este momento nada tem de irrepresentável. Para ‘descolonizar’ os museus bastaria ampliar o seu aparato representacional de forma a incluir menções ao momento da recolha das peças. Contudo, o mero adicionar aos catálogos e etiquetas de dados resultantes de ‘pesquisas de proveniência’ não anula os efeitos negativos causados pela inserção de partes excisadas de entes irrepresentáveis num registo representacional, ou pela reificação de ‘etnias’ e culturas através da exibição no ocidente de objetos etnográficos recolhidos em África (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008: 292).

Neste ponto, a afirmação do meu informante lazarinense, de que “esconder o problema do aterro é que é a verdadeira máscara de Lazarim” proporciona-nos uma hipótese de cortar o nó-górdio. Segundo este testemunho, a essência das ‘máscaras de Lazarim’ é serem “máscaras de tudo o que se passa para além das máscaras de Lazarim”, uma forma de desviar a atenção e de, assim, contribuir para algo que acontece em simultâneo com a sua ‘patrimonialização’. Processo que é, de acordo com este testemunho, o total da sua história (“apenas existe o estilhaçar”, recordemos (Lyotard, 1991: 55). Este é o “ponto de absoluta não-objetificabilidade” das ‘máscaras de Lazarim’, recorrendo à expressão de Nishitani (1983), semelhante àquele que atingimos quando percebemos que o fogo pode ser definido na sua essência negativa e perene como aquilo que não queima o fogo (“o fogo não queima o fogo, [...] e, no entanto, por essa mesma razão, [...] o fogo queima coisas” (Nishitani, 1983: 188). Expor esta essência negativa, no caso das ‘máscaras de Lazarim’, não é mostrar dados sobre a sua proveniência, ‘desmascarar’ a invenção da sua tradição, ou revelar as influências do modernismo europeu descortinadas na secção anterior.

“Esconder o problema do aterro é que é a verdadeira máscara de Lazarim” e, como tal, uma ‘máscara de Lazarim’ é, na sua essência, a manobra que oculta a ação do capitalismo global no território de Lazarim. Este facto é impossível de expor, como o é este sistema político e económico na sua totalidade; mas o seu negativo, aquilo que é escondido, pode e deve ser revelado: o problema do aterro e o impacto extrativo brutal que o território e a paisagem circundante à Vila têm testemunhado desde os anos de

1980 (a instalação de parques eólicos, estações de compostagem, indústrias pecuárias, pedreiras e vastas plantações de árvores de corte). Por analogia, uma proposta 'descolonizada' de expor a 'Arte Negra' apenas pode passar pelo exibir das condições brutais de extração (neo)colonial, laboral e de recursos, que o desvio da atenção da luta anti-colonial para a esfera da cultura tende a eclipsar, adereçando de frente o vasto rol de dívidas a que Mbembe (2018: s. p.) alude no seu texto. A mera construção ou revitalização de museus em África ou sobre África, segundo um paradigma representacional no qual as peças etnográficas e de 'Arte Negra' são chamadas a simbolizar algo, mais não faz do que desviar, mais uma vez, a atenção dos processos extrativistas, de exploração capitalista (neo)colonial em curso.

### Referências Bibliográficas:

- Augé, M. (1997). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso.
- Azoulay, A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Londres: Verso.
- Baranowski, S., Bauman, Z., Berger, D. L., Pergher, R., Roseman, M., Zimmerer, J. (2013). The Holocaust: a colonial genocide? A scholars' forum. *Dapim: Studies on the Holocaust*, vol. 27, n. 1, p. 40-73.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.
- Brito, J. P. de (coord.) (1996). *O voo do arado*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Correia, A. (1999). *Máscaras de Carnaval (Lazarim)*. Lamego: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lamego.
- Correia, A. (2001). Máscara, a outra face do homem. In A. J. Valarinho, *Cultus: o Mistério e o Maravilhoso nos artefactos portugueses*. Lisboa: IIEFP, p. 89-90.
- Derlon, B. e Jeudy-Ballini, M. (2008). *La Passion de l'Art Primitif – Enquête sur les collectionneurs*. Paris: Gallimard.
- Eickhoff, F.-W. (2006). On Nachträglichkeit: The modernity of an old concept. *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 87, n. 6, p. 1453-1469.
- Einstein, C. (1920). *Negerplastik*. Munique: K. Wolff.

Figueiredo, João (2020). Expondo a negatividade no âmago das 'máscaras de Lazarim' e da 'Arte Negra'. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 36-61. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a2>

Figueiredo, J. (2016). *Política, Escravatura e Feitiçaria em Angola* (séculos XVIII e XIX). Tese de Doutoramento (História), Universidade de Coimbra.

Garrison, J. (1999). John Dewey, Jacques Derrida, and the Metaphysics of Presence. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 35, n. 2, p. 346-372.

González, P. A. (2017). *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Magarateria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Hicks, D. (2020a). *The Brutish Museums*. Londres: Pluto Press.

Hicks, D. (2020b). *Before the Lockdown, the Public Was Agitating for a Revolution in the Way Museums Operate. Will This Crisis Finally Force Through Change?*. Disponível em: <https://news.artnet.com/opinion/dan-hicks-humanism-museums-1853346>

Hobsbawm, E. (2003). Introduction: Inventing Traditions. In E. Hobsbawm e T. O. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-14.

Hui, Y. (2016). *The Question Concerning Technology in China – An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth: Urbanomic.

Jameson, F. (2011). *Representing Capital: A commentary on Volume One*. Londres: Verso.

Leiris, M. (1996). *Miroir de l’Afrique*. Paris: Gallimard.

Liotard, J.-F. (1991). *The Inhuman – Reflections on Time*. Oxford: Polity Press.

Liotard, J.-F. (2004). Anamnesis of the Visible. *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n. 1, p. 107-119.

Mbembe, A. (2018) *À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d’Occident*. Disponível em: <https://aoc.media/analyse/2018/10/05/a-propos-de-restitution-artefacts-africains-conserves-musees-doccident/> (consultado a 7 de agosto de 2019).

Nishitani, K. (1982). *Religion and Nothingness*. Berkeley: University of California Press.

Pereira, B. E. (1973). *Máscaras Portuguesas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar/ Museu de Etnologia do Ultramar.

Ribeiro, A. P. (2019). *Peut-on décoloniser les musées?*. Conférence. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, I., et al (2019). Resíduos Sólidos Urbanos. In F. Fernandes e L. Fernandes (eds.), *Portugal: Ambiente em Movimento*. Évora: Grupo de Estudos sobre Conflitos Ambientais.

Figueiredo, João (2020). Expondo a negatividade no âmagão das 'máscaras de Lazarim' e da 'Arte Negra'. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 36-61. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a2>

Sarr, F. e Savoy, B. (2018). *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Disponível em:

[http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf)

Seixas, C. A. S. (1991). *Etnografia Portuguesa*. Trabalho de conclusão de cadeira, ISCTE.

Silva, S. (2016). *Art and Fetish in the Anthropology Museum*. *Material Religion*, vol. 13, n. 1, p. 77-96.

Toscano, A. e Kinkle, J. (2015). *Cartographies of the Absolute*. Alresford: Zero Books.

Weigel, S. (2015). The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in *Visual Arts and Media*. *Critical Inquiry*, vol. 41, n. 2, p. 344-366.

Zilcosky, J. (2005). Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 79, p. 670–691

## Percursos e desafios da mediação no Mosteiro de São Martinho de Tibães

Joaquim Fernandes Loureiro

Direção Regional de Cultura do Norte / Mosteiro de São Martinho de Tibães  
[jloureiro@culturanoorte.gov.pt](mailto:jloureiro@culturanoorte.gov.pt) / [loureiro.jf@gmail.com](mailto:loureiro.jf@gmail.com)

### Resumo

O Mosteiro de São Martinho de Tibães, outrora Casa-mãe da Congregação de S. Bento dos Reinos de Portugal, é hoje propriedade do Estado português. Nele coabitam três instituições que exercem as funções cultural, cultural e de acolhimento, fazendo com que todo o conjunto monástico seja uma verdadeira plataforma de encontro de pessoas, culturas, vontades e múltiplas sensibilidades. Neste contexto tão específico, a mediação assume um papel relevante, não apenas como estratégia de prevenção de conflitos, mas como processo de transformação das relações interinstitucionais, pessoais e sociais, capitalizando as diferenças e os diferendos em oportunidades de mudança e de aprendizagem. Pretendemos, assim, refletir e ajudar a clarificar o conceito de mediação, procurando perceber qual a sua importância no campo da Educação Patrimonial. Partindo para o estudo específico de um contexto real de trabalho, este capítulo vai mais além ao investigar sobre: a presença da mediação nos discursos e nas práticas do Mosteiro de São Martinho de Tibães (e em que momentos); os tipos de mediação que estiveram (e ainda estão) presentes na sua vida quotidiana; a forma como a mediação (foi ou ainda é) importante para a concretização dos seus objetivos; e os desafios que enfrentou (ou terá ainda que enfrentar). Reflete também sobre o papel desempenhado pelos mediadores na aproximação entre o público e o bem patrimonial que se pretende dar a conhecer, apresentando um conjunto de desafios que se lhes colocam, definindo ainda aquele que deverá ser o seu perfil de atuação para alcançar os objetivos que lhe foram institucionalmente propostos.

**Palavras-chave:** Mosteiro de Tibães; Beneditinos; mediação; património; educação.

### Courses and Challenges of Mediation in the Monastery of São Martinho de Tibães

#### Abstract

The Monastery of São Martinho de Tibães, once the mother house of the Congregation of S. Bento of the kingdoms of Portugal, is now owned by the Portuguese State. In it, three institutions coexist that perform the cultural, cultural and reception functions, making the whole monastic ensemble a true platform for meeting people, cultures, desires and multiple sensibilities. In this very specific context, mediation assumes an important role, not only as a conflict prevention strategy, but as a process for transforming relations between institutions, personal and social relationships, capitalizing the differences in opportunities for change and learning. We intend to

reflect and help clarify the concept of mediation, trying to understand its importance in the field of Heritage Education. Starting with the specific study of a real work context, this chapter goes further by investigating: the presence of mediation in the discourses and practices of the Monastery of São Martinho de Tibães (and at what times); the types of mediation that were (and still are) present in your daily life; how mediation (was or still is) important for the achievement of its objectives; and the challenges you faced (or will face). It also reflects on the role played by mediators, in bringing together the public and the patrimonial asset that is intended to be made known, presenting a set of challenges that arise, also defining what should be their performance profile to achieve the objectives institutionally proposed.

**Keywords:** Monastery of Tibães; Benedictines; mediation; heritage; education.

## Introdução

O Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) e o seu programa doutoral em Estudos do Património organizaram no dia 08 de novembro de 2019, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o II Seminário de Estudos do Património. Sob o título *Interseções: Rumos e Visões do Património Cultural*, foram apresentados diversos estudos e projetos de investigação que, para além de mostrarem a importância da produção de conhecimento em áreas e disciplinas relacionadas com o Património Cultural, assumiram-se, acima de tudo, como importantes meios de identificação, registo, estudo e divulgação patrimonial. A par da vertente teórica, o programa do Seminário contou ainda com uma parte mais orientada para a prática, promovendo a apresentação de outros projetos e ações onde a gestão, salvaguarda, proteção, valorização, comunicação e educação patrimonial estiveram em destaque.

Nesse sentido, a Comissão Organizadora endereçou um convite ao autor para que este desse uma palestra sobre a Mediação Educacional e a sua importância para a salvaguarda do património, tendo em conta a sua atividade de Técnico do Serviço de Educação, que desenvolve no Mosteiro de São Martinho de Tibães (MSMT) há mais de duas décadas. Assim, na tentativa de darmos a conhecer da melhor forma *Os percursos e os desafios da mediação no Mosteiro de São Martinho de Tibães*, dividimos o nosso trabalho em nove pontos específicos. Os cinco primeiros ajudam-nos a conhecer o Mosteiro, desde a sua fundação até aos nossos dias. Neles encontramos alguns aspetos que serviram de base aos restantes quatro pontos, estes mais voltados para: a apresentação da estratégia educativa e cultural; as ações desenvolvidas ao longo do

tempo; o estudo da mediação e dos seus atores no contexto específico do MSMT; e os resultados obtidos. Pretendemos assim partilhar experiências, incentivar o debate, promover a reflexão e contribuir para a criação de um conhecimento mais alargado no campo da Mediação e da Educação Patrimonial.

## 1. Enquadramento geográfico do Mosteiro de São Martinho de Tibães



Figura 1 – Vista aérea do Mosteiro de São Martinho de Tibães.  
(2020, Arquivo do MSMT©, fotografia de Carlos Sousa Pereira)

No norte de Portugal, em pleno coração do Minho, no concelho de Braga, na freguesia de Mire de Tibães, aproximadamente a 6 km da cidade de Braga, encontramos o Mosteiro de São Martinho de Tibães. Construído a meia encosta, na vertente norte do monte de São Gens, o Mosteiro possui ao seu redor uma vasta área florestal onde, para além do carvalho, o pinhal e o eucaliptal têm ganho terreno nas últimas décadas.

Outrora proprietário de um vasto conjunto de terras, que se alongavam desde o seu terreiro até às margens do rio Cávado, hoje o Mosteiro mantém ainda a sua posição sobranceira e de destaque na paisagem da região, vendo progressivamente desaparecer o verde dos campos e montes para dar lugar ao colorido desregrado de um grande conjunto de construções destinadas à habitação, à indústria, ao comércio e aos serviços. A paisagem rural que marcou Mire de Tibães ao longo de séculos está agora reduzida a pequenas parcelas de terreno cultivadas por algumas famílias que ainda vão arranjando

tempo para *manter a tradição*. Na verdade, os setores secundário e terciário foram ganhando espaço e trazendo consigo uma azáfama que foi progressivamente transformando a paisagem e a pacatez de uma aldeia, numa zona com mais movimento e, conseqüentemente, com mais poluição.

Hoje, a par do importante centro cultural, cultural, ambiental e de acolhimento que é o Mosteiro, a freguesia de Mire de Tibães possui outros serviços, entre os quais o Centro de Saúde, o Jardim-de-Infância, a Escola do Primeiro Ciclo e o Centro Social. Os dados recolhidos no Censos 2011<sup>1</sup> demonstraram o progressivo crescimento da freguesia e revelaram que nessa data Mire de Tibães possuía 2437 habitantes, 795 famílias, 909 alojamentos e 823 edifícios. Podemos afirmar que, aos poucos, a freguesia está a ficar quase dentro do perímetro urbano e a tornar-se como que um dormitório da cidade de Braga.

## **2. A história do mosteiro: da fundação até 1986**

Segundo Frei Leão de São Tomás (São Tomás, 1974), importante cronista beneditino, a fundação do primitivo mosteiro remonta ao ano de 562, no tempo do rei suevo Teodomiro. Contudo, o desconhecimento de documentos referentes ao Mosteiro anteriores ao século XI, bem como a inexistência de materiais líticos e cerâmicos do período suevo/visigótico no espólio recolhido durante as escavações arqueológicas, realizadas entre 1992 e 2000 (Fontes, 2005), permitem colocar em dúvida aquela data de fundação. Segundo Aida Mata (2011: 92), a fundação do Mosteiro, no local onde hoje se encontra, terá sido em finais do século XI, por ação da família de D. Paio Guterres da Silva. Em 1110 o Mosteiro recebe a Carta de Couto, pelo Conde D. Henrique e sua mulher D.<sup>a</sup> Teresa, juntando à posse das terras, os poderes judicial e municipal (Ramos, 2017). O Couto de Tibães era composto por uma vasta área de terrenos, na margem esquerda do rio Cávado, perfeitamente delimitada pelo próprio rio e por um conjunto de marcos pétreos, identificados e estudados por José Carlos Peixoto (Peixoto, 2014) e classificados pela Assembleia Municipal de Braga, no dia 12 de fevereiro de 2016, como Património

---

<sup>1</sup> Dados disponíveis na página: <http://www.jf-miretibaes.pt/index.php/freguesia/mire-de-tibaes/um-pouco-sobre-a-freguesia>, acedida em 02-11-2019.

de Interesse Municipal<sup>2</sup>. O alargamento territorial do Couto de Tibães acontece ao longo dos séculos seguintes (Peixoto, 2017), tornando o Mosteiro numa das mais influentes casas religiosas existentes acima do Douro.



Figura 2 – Marcos de delimitação do Couto e freguesia de Mire de Tibães, na zona de Abelheiró. (2013, Arquivo do MSMT©, fotografia de Joaquim Loureiro)

A riqueza gerada pela posse das terras e o inerente crescimento económico rapidamente trouxeram também consigo a cobiça e a má gestão, o que, associado a um vasto conjunto de fatores de âmbito nacional, levaram o Mosteiro a passar por várias crises sucessivas, entre finais do século XIV e meados do século XVI (Marques, 1981). A degradação económica, social e moral vivida no interior dos mosteiros é o mote para que, após o Concílio de Trento, se desse início a uma profunda reforma no modo de viver em comunidade. Tais alterações não se ficaram unicamente pelo ponto de vista religioso, mas tiveram implicações de fundo na sociedade e na paisagem, pela forma como, ao serviço da Igreja, se foram desenvolvendo a arte, a arquitetura, a música e a ciência. O espírito reformista chega a Portugal e aos beneditinos. Assim, indo ao encontro das disposições saídas do Concílio de Trento, o MSMT é escolhido em 1567 para Casa-Mãe da Congregação Beneditina dos Reinos de Portugal, passando a ser a sede de 22 mosteiros em Portugal e 13 no Brasil (Mata, 2011:99).

<sup>2</sup> Ata da Assembleia Municipal de Braga n.º16, de 12-02-2016, disponível em [file:///D:/Transfer%C3%A2ncias/ATA\\_N\\_16-2016\\_de\\_12\\_fevereiro\\_de\\_2016\\_XI\\_mandato\\_.pdf](file:///D:/Transfer%C3%A2ncias/ATA_N_16-2016_de_12_fevereiro_de_2016_XI_mandato_.pdf), acedida em 06-11-2019..

Na primeira metade do século XVII deu-se início à grande campanha de reedificação e ampliação do Mosteiro, da qual resultou o conjunto hoje existente. O início das obras segue a corrente maneirista, mas o barroco e o rococó haveriam de dominar as alterações realizadas nos finais do século XVII e ao longo de todo o século XVIII.



Figura 3 – Vista geral do interior da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães. (2009, Arquivo do MSMT©, fotografia de Luís Ferreira Alves)

A chegada do século XIX trouxe consigo crises políticas, económicas e sociais, conflitos doutrinários e ideológicos e as invasões francesas. Assistiu-se ao progressivo empobrecimento material e moral da sociedade em geral e das ordens religiosas em particular, culminando, no caso destas últimas, com a sua extinção, no início da década de 30 (Oliveira, 2005). Com a extinção das ordens religiosas, o Mosteiro é encerrado em 1833/1834 e os seus bens inventariados e vendidos. A igreja, a sacristia, o claustro do cemitério, uma parte para residência do pároco e o passal, ficam de imediato em uso paroquial. As restantes áreas da cerca conventual e do edificado monástico são vendidas em hasta pública, passando para mãos particulares, nos anos de 1838 e 1864, respetivamente (Santos, 1987).

No dia 11 de julho de 1894, um grande incêndio destruiu aproximadamente um quarto da área edificada. Claustro do refeitório, refeitório, casa dos fogões, noviciado, coristado, hospício, oficinas, casa das pinturas e dormitórios (nascente e sul) ficaram irremediavelmente destruídos. Até meados do século XX, a utilização privada foi

mantendo e preservando os espaços. Nas décadas seguintes, principalmente a partir dos anos 70, com a mudança dos proprietários, assiste-se à degradação progressiva de todo o conjunto monástico. Aos poucos, azulejos, pinturas, fontes, livros, pedras e talha começam a ser vendidos, oferecidos e até destruídos.



Figura 4 – Desmantelamento do claustro do refeitório do Mosteiro de São Martinho de Tibães. (1983, Arquivo do MSMT©, fotografia de Maria João Vasconcelos)

A cerca também sofreu uma transformação enorme, não apenas pela exploração do volfrâmio que foi feita nas suas terras por altura da Segunda Guerra Mundial, mas também porque os campos deixaram de ser cultivados. Rapidamente, os silvados e as espécies invasoras começaram a ganhar terreno e a ocupar os pomares, o olival e os jardins. Apesar de habitado por privados até 1986 e de ver classificadas as suas construções, o conjunto monástico não deixou de conhecer o abandono, a incúria e a indiferença, ficando vazio e em avançado estado de degradação (Mata & Costa, 1988).

Perante este cenário de perda iminente e irreparável de todo um conjunto de grande valor patrimonial, a sociedade civil fez grande pressão sobre o Estado português, através de várias entidades<sup>3</sup>, iniciando-se um longo e complexo processo negocial (adiante esquematizado) que culminou com a compra do Mosteiro e da cerca por parte do Estado, em 18 de agosto de 1986. Desta forma foi dado um primeiro passo para a

---

<sup>3</sup> Destacou-se neste campo a ação da ASPA – Associação para a defesa, estudo e divulgação do património cultural e natural de Braga.

salvaguarda e proteção de todo o conjunto monástico, de modo a serem futuramente criadas as bases para o seu estudo, valorização e dinamização educativa e cultural.



Figura 5 – Esquemática do processo negociacional de aquisição do Mosteiro de São Martinho de Tibães. (2014, Arquivo do MSMT©, esquema desenhado por Joaquim Loureiro)

### 3. Após a compra pelo Estado

Celebrada a escritura de transferência de propriedade, o Estado português assumiu a posse administrativa do Mosteiro e determinou que os antigos proprietários tinham que o abandonar até ao dia 31 de dezembro de 1986, sob pena de lhes ser aplicada uma coima por cada dia que passasse para além do prazo estabelecido (Loureiro, 2013:52). No dia 01 de janeiro de 1987, o Estado assumiu a posse material de todo o conjunto monástico. De imediato várias questões se foram colocando. Recuperar para quê? Qual o objetivo da recuperação? Que funções dar aos espaços?

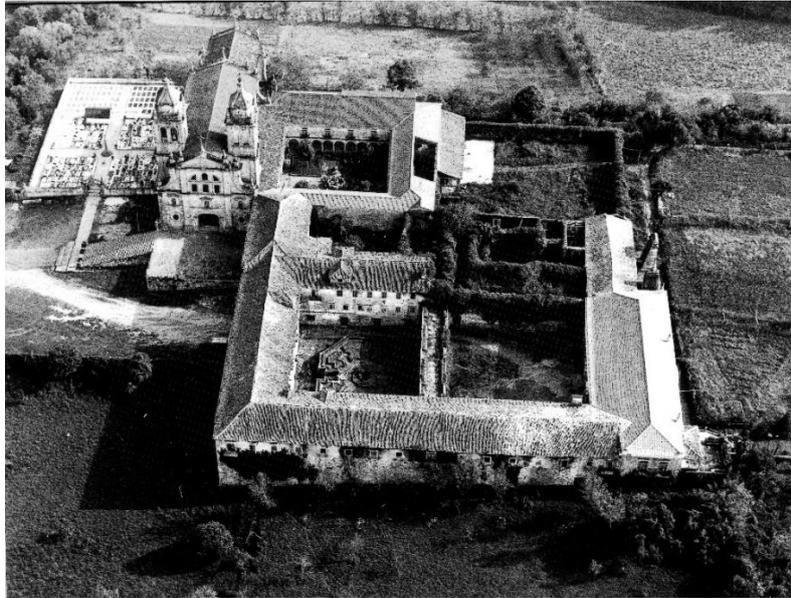


Figura 6 – Vista aérea do Mosteiro de São Martinho de Tibães, logo após a compra pelo Estado Português. (1987, Arquivo do MSMT©, fotografia de Miguel Louro)

Enquanto se refletia sobre o futuro e se estudava o passado, o trabalho de campo foi avançando e, lentamente, os espaços do edifício, outrora escondidos e danificados, foram sendo limpos, colocando a descoberto um património ainda desconhecido. A limpeza foi também feita na cerca, com a ajuda do Exército, de técnicos do Parque Nacional da Peneda-Gerês e com o conhecimento e experiência de trabalhadores rurais, residentes nas imediações do Mosteiro. Abrem-se caminhos, retiram-se entulhos, combatem-se as espécies invasoras, limpam-se as minas, reconduzem-se as águas e refazem-se os muros. Colocam-se telhados provisórios, criam-se passadiços, recuperam-se as portas e janelas principais e instalam-se as redes básicas de eletricidade, água, saneamento e de telecomunicações. Criam-se as condições mínimas de segurança e o Mosteiro reabre ao público, pois é necessário iniciar o trabalho educativo e de relação de proximidade com todos. Começam também a ganhar forma um conjunto de ideias inerentes à ocupação do espaço e definem-se aquelas que viriam a ser as suas principais funções:

- cultural e religiosa – com vista a manter a igreja do Mosteiro como centro de culto religioso e atividade paroquial, sendo para isso necessário criar e recuperar outras estruturas de apoio (residência paroquial, salas de catequese, espaço para arrumos e sanitários);



Figura 7 – Recuperação de caminho e ramada, junto aos campos da horta. (1988, Arquivo do MSMT©, fotografia de Maria João Dias Costa)

- cultural – para abrir o monumento-museu, no sentido de promover a preservação do património cultural, o estudo, a produção de conhecimento, a educação, a dinamização cultural, a conservação, o restauro e a recuperação;
- de acolhimento – instalando uma nova comunidade religiosa, responsável pela gestão de uma hospedaria e de um restaurante.

Com a criação institucional do Museu do Mosteiro de São Martinho de Tibães, em 28 de setembro de 1990<sup>4</sup>, dá-se o devido suporte legal para o desempenho da sua missão, muito centrada na produção de conhecimento sobre: o MSMT; a região do antigo Couto de Tibães; e a Ordem Beneditina.

Os trabalhos arqueológicos têm início e avançam em várias frentes. Aprofunda-se o conhecimento histórico e sustenta-se a base de atuação futura das obras de recuperação, restauro e reabilitação. Dá-se formação à equipa de trabalho. Segue-se, em 1992, a criação do Serviço de Educação, responsável pela organização sistemática de ações educativas e de dinamização cultural com o objetivo claro de criar relações de

---

<sup>4</sup> Diário da República, I SÉRIE, N.º 225, Decreto-Lei n.º 307/90, de 28 de setembro.

proximidade com a comunidade local, valorizando o seu conhecimento prático, as suas profissões e os seus usos e costumes.



Figura 8 – Representação de algumas cenas do livro *Uma viagem no tempo ao Mosteiro de Tibães*. (1992, Arquivo do MSMT©, fotografia de Paulo Oliveira)



Figura 9 – Carro de bois do Sr. Manuel Joaquim Gomes (Zé Joaquim dos Carvalhos), enfeitado para a inauguração da Exposição *Uma memória rural no Couto de Tibães*. (1993, Arquivo do MSMT©, fotografia de Paulo Oliveira)

#### 4. A recuperação dos espaços

Com a ruína estabilizada e as construções principais consolidadas, pensa-se a seguir na criação de novas infraestruturas, mais modernas, capazes de se adequarem aos objetivos de utilização espacial entretanto assumidos e, ao mesmo tempo, adequadas a dar resposta, com qualidade, a um número crescente de visitantes. Recorrendo ao financiamento dos Quadros Comunitários de Apoio, foi possível criar as redes de abastecimento de água, de recolha e tratamento de esgotos, de incêndio, de eletricidade e de telecomunicações. A par destes trabalhos avançam ainda a

recuperação, restauro e reabilitação progressiva dos espaços, com vista ao estabelecimento do circuito museológico, à conservação do património móvel e à sua fruição por parte do público. No ano de 1994 dá-se início à construção da nova residência paroquial. Entre 1998 e 2000 procede-se ao restauro, recuperação e reabilitação da ala norte, com a criação da sala de exposições temporárias (antiga sala do recibo), a zona técnica de apoio, a sala polivalente (outrora a cavalaria), os sanitários para os visitantes e a receção. No ano 1999 tem início a recuperação integrada de restauro e recuperação da igreja, terminando em junho de 2000. Segue-se o restauro, recuperação e reabilitação do claustro do cemitério, entre 2000 e 2002 (Pereira *et al.*, 1997:53-56).

As obras voltariam apenas uns anos mais tarde, quando, entre 2006 e 2009, se procedeu à recuperação e reabilitação do noviciado, ala sul e claustro do refeitório, instalando-se no Mosteiro uma hospedaria e um restaurante, ambos geridos por uma comunidade religiosa. Ainda em 2009 construiu-se a loja e reabilitou-se a casa do volfrâmio. As grandes obras finalizaram em 2012 com a pavimentação e reorganização paisagística de todo o terreiro em frente ao mosteiro.



Figura 10 – Restauro e reabilitação do Mosteiro de São Martinho de Tibães, da esquerda para direita: Igreja; Azulejos do claustro do cemitério; Noviciado e claustro do refeitório. (Arquivo do MSMT©, fotografias de: Luís Ferreira Alves - 1 > 1999 | 2 > 2001 e Jorge Inácio - 3 > 2007)

## 5. O Mosteiro na atualidade

O conjunto monástico é composto pelo cruzeiro<sup>5</sup>, igreja, alas conventuais e demais construções arquitetónicas da cerca<sup>6</sup>, sendo abrangido por uma área especial de proteção desde 1949<sup>7</sup>, a qual foi alargada em agosto de 1994<sup>8</sup>. Apesar de ser propriedade do Estado português, o seu uso é partilhado por três diferentes instituições:

- Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), responsável pela gestão do monumento e pela sua proteção, salvaguarda, recuperação, restauro e reabilitação. A DRCN/MSMT tem ainda a seu cargo o acolhimento do público e a promoção do estudo e da investigação, com vista à dinamização educativa e cultural de todo o conjunto monástico;
- Paróquia de Mire de Tibães, responsável pela vertente cultural e por todas as atividades relacionadas com a vida paroquial;
- Diocese de Braga, que através de uma comunidade religiosa instalada na zona reabilitada do antigo noviciado e coristado, assegura a função de acolhimento e de gestão de uma hospedaria e de um restaurante.

Todas estas instituições, conscientes da importância do património que utilizam, procuram, nas suas mais diversas ações, trazer mais dinamismo ao Mosteiro, realizando as suas atividades de acordo com as regras de proteção e preservação patrimonial.



Figura 11 – Uso partilhado do Mosteiro de São Martinho de Tibães, da esquerda para direita: Procissão de São Sebastião; Restaurante; (Arquivo do MSMT©, fotografias de: Arlindo Pinheiro - 1 > 2018 e Jorge Inácio - 2 > 2010)

<sup>5</sup> Classificado como monumento nacional desde 16 de junho de 1910, de acordo com o Diário do Governo n.º 136/1910, de 23 de junho.

<sup>6</sup> Classificados como imóveis de interesse público pelo decreto n.º 33587, de 27 de março de 1944.

<sup>7</sup> Diário da República n.º 242, II série, de 18 de outubro de 1949.

<sup>8</sup> Portaria n.º 736/94 de 13 de agosto.

Num contexto tão particular como este, em que cada uma das instituições tem as suas relações internas e externas específicas, persegue os seus próprios objetivos, lida com diferentes tipos de público, coabitando no mesmo espaço com múltiplas sensibilidades, poderemos afirmar que estão criadas as condições ideais para o surgimento constante de problemas. Contudo, esta situação é também uma oportunidade para que os diferentes atores que exercem a sua atividade profissional neste contexto possam transformar as dificuldades em oportunidades, desenvolvendo um conjunto de características pessoais e profissionais que procuram ir ao encontro do crescimento mútuo, do consenso e da partilha. Digamos que o MSMT é um palco privilegiado para a entrada em cena da mediação!

## **6. As ações educativas e culturais**

Feito o enquadramento histórico e geográfico do MSMT, apresentados os seus principais objetivos de ação, conhecidas algumas das mais marcantes intervenções de conservação, restauro e reabilitação e exposto o seu modo de funcionamento atual, importa agora conhecer a face mais visível do trabalho que tem sido realizado. Debruçámo-nos, em particular, sobre as ações educativas e culturais desenvolvidas pela equipa do MSMT. Estas resultam da produção própria do Serviço de Educação, mas também são a materialização no terreno de um conjunto de parcerias e protocolos estabelecidos com outras entidades e com especialistas nas mais diversas áreas do saber. Não se resumem a uma abordagem redutora do património exclusivamente edificado, mas procuram-no dar a conhecer de uma forma mais holística, explorando também o meio em que este se insere. Com frequência são realizadas atividades que abordam o património imaterial, etnográfico, geológico, ambiental, religioso, hidráulico e musical, ainda presente, de forma bem visível, no conjunto monástico e na região do antigo Couto de Tibães.

Anualmente é elaborado o programa de atividades do Serviço de Educação, o qual é divulgado pelos canais próprios de comunicação do MSMT. Nele estão registadas um conjunto base de ações, preparadas de acordo com os recursos humanos disponíveis, os espaços a visitar, as épocas do ano e os públicos que se pretendem

alcançar. Na prática é um documento orientador e uma base de trabalho que, a qualquer momento, pode ser ampliada de acordo com outras ofertas que possam surgir e que sejam encaradas como adequadas aos objetivos do MSMT. Apresentamos de seguida as atividades constantes do programa do Serviço de Educação e algumas informações relevantes sobre as mesmas:

a) **Visitas preparatórias** - Visita específica.

Dirigida aos responsáveis pelos grupos que pretendem visitar o MSMT. A equipa do Serviço de Educação dá a conhecer os espaços, mostra as acessibilidades e, de acordo com os objetivos traçados pelos responsáveis do grupo, a idade dos participantes, o ano de escolaridade e outras necessidades específicas, apresenta-lhes as atividades disponíveis e mais ajustadas ao grupo.

Público-alvo: técnicos de educação e formação, guias turísticos e organizadores de eventos; Horário: a combinar, de segunda a sexta-feira; empo de visita: 2h30; N.º máximo de participantes: 50.

b) **São Martinho, o Cavaleiro do Sol!** - Espetáculo de marionetas.

São Martinho de Tours, padroeiro do Mosteiro e de Mire de Tibães, serve de tema a um espetáculo de marionetas que, utilizadas como elo de ligação entre o passado e o presente, mostram que a História pode ser divertida!

Público-alvo: 4 aos 10 anos; Data e horário: novembro, quartas e sextas-feiras, às 10h00 ou 14h30; Tempo de visita: 1h30; N.º máximo de participantes: 50.



Figura 12 – *São Martinho, o Cavaleiro do Sol!*, espetáculo de marionetas. (2019, Arquivo do MSMT©, fotografia de Joaquim Loureiro)

c) **Hmmm... Há monges no mosteiro!** - Espetáculo de marionetas.

Hugo, um menino muito curioso, inicia uma viagem no tempo com destino ao longínquo século XVIII. Sem que ele saiba, viaja com ele o seu gato, o Branquinho, pondo em risco o seu regresso. No final da peça propõe-se às crianças uma visita ao Mosteiro, à procura dos *amigos* do Branquinho.

Público-alvo: 4 aos 10 anos; Data e horário: janeiro e fevereiro, quartas e sextas-feiras, às 10h00 ou 14h30; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo participantes: 50.

d) **Alice no mosteiro das maravilhas de Tibães...** - Espetáculo de marionetas.

Alice, uma personagem bem conhecida de todos nós, espreita por um monóculo e entra num lugar mágico: a cerca do Mosteiro! A aventura começa e no final da peça, todos são convidados a passear pela cerca à procura dos amigos da Alice.

Público-alvo: 4 aos 10 anos; Data e horário: março a junho, quartas e sextas-feiras, às 10h00 ou 14h30; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo de participantes: 50.

e) **Exploração dos espaços monásticos** - Atividade de descoberta da igreja e coro alto.

Com a ajuda de uma ficha/guia, os participantes desvendam alguns enigmas e partem à descoberta de pormenores existentes na igreja e no coro alto.

Público-alvo: 6 a 10 anos; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo de participantes: 1 turma.



Figura 13 – *Exploração de espaços monásticos*: igreja. (2005, Arquivo do MSMT©, fotografia de Jorge Inácio)

f) **À descoberta do Mosteiro de Tibães** - Visita guiada ao mosteiro e cerca.

Visita adaptada à idade, ao nível de escolaridade e aos objetivos previamente definidos pelos responsáveis do grupo. O Mosteiro é abordado como uma unidade e o participante é convidado a descobrir e a compreender o quotidiano dos monges beneditinos nos séculos XVII e XVIII. Na cerca é feita a sensibilização para a importância da educação e proteção ambiental.

Público-alvo: a partir dos 6 anos; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo de participantes: 50/60.

g) **Os mistérios de Tibães** - Uma viagem através dos símbolos.

Propõe-se aos participantes uma «viagem» pelo Mosteiro, para o conhecimento de alguns dos seus mais importantes elementos simbólicos.

Público-alvo: a partir dos 10 anos; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo de participantes: 1 turma.

h) **A horta tradicional** - Atividade de experimentação e educação ambiental. Na cerca, num campo das antigas hortas, os participantes podem ver e experimentar técnicas de cultivo em modo de produção tradicional.

Público-alvo: a partir dos 3 anos; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 1h30m; N.º máximo de participantes: 1 turma.



Figura 14 – *A horta tradicional*, plantação. (2009, Arquivo do MSMT©, fotografia de Jorge Inácio).

i) **A biodiversidade na cerca** - Visita aos jardins, campos agrícolas e mata. Esta atividade pretende explorar os diversos ecossistemas presentes na cerca,

nomeadamente no que se refere à sua riqueza de fauna e flora. Os participantes são sensibilizados para a importância da preservação da biodiversidade.

Público-alvo: a partir dos 3 anos; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo de participantes: 50.

j) ***Caminha, procura e observa... Os cogumelos*** - Visita específica sobre os fungos.

Depois de uma pequena abordagem ao mundo da micologia parte-se para a cerca à procura de cogumelos, para se proceder à sua observação e identificação.

Público-alvo: 3 aos 10 anos; Data: Outono e Primavera; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 2 horas; N.º máximo de participantes: 1 turma.

k) ***Contadores de histórias*** - Visita ao mosteiro, ouvindo e contando histórias.

Explorando o claustro do cemitério, a igreja, a sacristia e o coro alto, contam-se histórias sobre a vida de santos, o cerimonial dos monges e as profissões envolvidas na construção do Mosteiro. Pretende-se que os participantes sejam ativos e contem também as suas próprias histórias e experiências de vida.

Público-alvo: seniores; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 1h e 30m; N.º máximo de participantes: 30.



Figura 15 – *Contadores de histórias*, no claustro do cemitério. (2008, Arquivo do MSMT©, fotografia de Jorge Inácio)

l) ***A desfolhada*** - Atividade prática.

Retirar a maçaroca da cana, tirar o folhelho e a barba do milho, ver a cor do grão, deitar a espiga no cesto e levá-la ao espigueiro, sujar as mãos, sentir o cheiro da

terra, são sensações únicas que se pretendem gravar na memória de quem participa numa desfolhada.

Público-alvo: a partir dos 3 anos; Data: setembro e/ou outubro; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 1h e 30m; N.º máximo participantes: 50.

m) **A vindima** - Atividade prática.

Passear pelas vinhas e pôr em prática os cinco sentidos, são os objetivos desta atividade. Ver as cores do outono, ouvir o som das folhas secas pisadas pelos nossos pés, cheirar os cachos de uvas, poder cortá-los e comer alguns dos seus saborosos bagos, são experiências que certamente nunca se esquecem.

Público-alvo: a partir dos 3 anos; Data: setembro e/ou outubro; Horário: às 10h00 ou 14h30, de terça a sexta-feira; Tempo de visita: 1h e 30m; N.º máximo participantes: 50.



Figura 16 – Vindima, nos campos do Mosteiro de São Martinho de Tibães. (2019, Arquivo do MSMT©, fotografia de Joaquim Loureiro)

n) **Dias diferentes... Momentos de festa!** - De acordo com o dia especial que se pretende festejar e com o tema que anualmente é proposto superiormente para alguns desses dias, são preparadas atividades adequadas ao grupo etário que visita o MSMT.

- Semana da Árvore e da Água (exploração das espécies de árvores, da biodiversidade e do sistema hidráulico existente na cerca);

- Dia Internacional dos Monumentos e Sítios (programa específico a elaborar de acordo com a temática definida para cada ano);
  - Dia Internacional dos Museus (programa específico a elaborar de acordo com a temática definida para cada ano);
  - Semana da Criança (programa que inclui música, teatro, artes performativas, desporto e visitas guiadas);
  - Jornadas Europeias do Património (programa específico a elaborar de acordo com a temática definida para cada ano);
  - Semana de São Martinho (representação da peça de teatro de marionetas *São Martinho, o Cavaleiro do Sol!*);
  - Pausas letivas da Páscoa e Natal e férias de verão (realização de oficinas de teatro, música, ciência, jogos. Visitas guiadas e exploração da cerca).
- o) **Outros projetos e parcerias** Para além das atividades apresentadas, o Serviço de Educação está sempre aberto a sugestões e ao acompanhamento de diversos projetos. Organiza frequentemente várias ações com inúmeras instituições, destacando-se, entre outras, parcerias com: as Universidades; os Agrupamentos de Escolas; as Comunidades Intermunicipais; a Câmara Municipal de Braga; as Associações Desportivas, Culturais e Ambientais; o Grupo de Amigos do Mosteiro de Tibães; a Paróquia; a Junta de Freguesia; e o Grupo Folclórico de Mire de Tibães.

De facto, a localização privilegiada, a grandiosidade dos seus espaços e a existência de uma cerca conventual única, conferem ao MSMT a possibilidade de servir de base à realização de inúmeras atividades e projetos de carácter técnico, científico, educativo e cultural, assim como acolher grandes eventos, sejam eles desportivos, de moda, comerciais ou musicais. Gostaríamos particularmente de salientar a organização, realização, ou participação nos seguintes projetos e atividades:

- Projeto *Museu, Escola e Comunidade*. Mediação cultural com as escolas do antigo Couto de Tibães (em colaboração com o Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho);

- Projeto *A Religiosidade*. Levantamento das tradições religiosas existentes no espaço geográfico do antigo Couto de Tibães (em colaboração com o Agrupamento de Escolas Mosteiro e Cávado);
- Projeto *CarryOn. Natural.mente.felizes*. Serviços dos ecossistemas e o seu papel nos processos de apoio a vítimas de violência doméstica e violência no namoro (em colaboração com a Sociedade Portuguesa de Vida Selvagem, Universidade do Minho, Guarda Nacional Republicana, Comissão de Proteção de Crianças e Jovens e Associação Portuguesa de Apoio à Vitima);
- Projeto *Aqua Cávado – O rio que nos une*. Conservação e valorização do património e do território ribeirinho do rio Cávado (em colaboração com a Comunidade Intermunicipal do Cávado);
- Projeto *Quem Tem Medo?* Práticas simuladas do curso vocacional em contexto formal e não formal com um grupo de alunos com percursos de potencial insucesso, maioritariamente de etnia cigana (em colaboração com a E.B.2,3 de Nogueira, Escola Secundária Alberto Sampaio, Câmara Municipal de Braga e Transportes Urbanos de Braga);
- Projeto *O Mundo Somos Nós*. Ensino doméstico em espaços não convencionais (em colaboração com a Associação O Mundo Somos Nós);
- Projeto *Integrar olhares para educar e formar*. Atividades orientadas para jovens adultos com necessidades educativas especiais (em colaboração com a APPACDM de Braga);
- Projeto *Caminhadas com História*. Descobrir a história do MSMT e da Ordem Beneditina por terras minhotas (em colaboração com a Câmara Municipal de Amares e com a Câmara Municipal de Barcelos);
- Projeto *Serões de Aldeia*. Recriação dos serões minhotos inseridos nas memórias de Mire de Tibães. Desfolhada, malhada, botar as almas, histórias e lendas (em colaboração com o Grupo de Amigos de Mosteiro de Tibães);

- *Greenfest*, o maior festival de sustentabilidade de Portugal, com programação enquadrada nos objetivos de desenvolvimento sustentável 2030;
- *Augustacon*, convenção internacional do jogo;
- Concertos e Masterclasses de música;
- Peças de teatro;
- Exposições (entre outras, destacamos os *Encontros da Imagem de Braga*, realizados no MSMT desde a sua 3ª edição e as *Artes na Escola*, com a apresentação anual de trabalhos dos alunos das turmas de Artes de vários agrupamentos escolares do norte do país);
- Ciclos do milho, linho e vinho;
- Oficinas nas pausas letivas da Páscoa e Natal e nas férias de verão;
- Ciência Viva no verão – astronomia e biodiversidade;
- Eurobirdwatch;
- Encontros micológicos;
- Noite das criaturas das trevas;
- Conhecimento do património geológico e geomineiro da cerca, com visitas às minas de água e de volfrâmio;
- Conferências, palestras, debates, encontros;
- Discussão e reflexão sobre a estratégia cultural de Braga 2020-2030;
- Acampamentos na cerca (com o Corpo Nacional de Escutas, Associação de Escoteiros de Portugal e Guias de Portugal);
- Recriação de tradições religiosas e culturais;
- Provas desportivas – BTT (rota dos mosteiros); OriBTT; Orientação; Trails;
- Ioga, concertos meditativos com taças tibetanas, Chi Kung e retiros;
- Desfiles de moda;
- Cedência de espaços para filmagens de novelas, produções cinematográficas, documentários e séries televisivas;
- Encontros ao mais alto nível institucional (XXIII Cimeira Ibérica - 2008 e X Encontro Informal de Chefes de Estado do Grupo de Arraiolos - 2014).

## 7. A complexidade de uma pequena estrutura

Como é possível desenvolver e colocar em prática todos os projetos e ações anteriormente apresentados? Que meios e estruturas de apoio existem? Quais são as dificuldades sentidas? Para responder a estas questões começamos por dar a conhecer, na figura 17, a atual estrutura orgânica do MSMT.

Integrada no Ministério da Cultura (MC), a DRCN é a entidade que tutela o MSMT. Estrutura-se em sete unidades orgânicas flexíveis e numa unidade orgânica nuclear, designada por Direção de Serviços dos Bens Culturais (DSBC), onde se insere o MSMT<sup>9</sup>. A equipa de trabalho do MSMT é composta por 13 trabalhadores permanentes, afetos ao mapa de pessoal, aos quais se juntam atualmente mais três – um ao abrigo de um Contrato Emprego-Inserção e dois pertencentes a empresas externas de prestação de serviços. A estrutura organizativa contempla a figura do Coordenador, pessoa responsável por orientar localmente a equipa de trabalho e conduzir a realização de todas as ações a desenvolver, de acordo com os objetivos gerais da DRCN e os objetivos específicos do MSMT, fazendo esse trabalho em articulação direta com o Diretor da DSBC.



Figura 17 – Estrutura orgânica do Mosteiro de São Martinho de Tibães.  
(2019, Arquivo do MSMT©, esquema desenhado por Joaquim Loureiro)

A restante equipa está afeta aos serviços apresentados na figura 17<sup>10</sup>, procurando, dentro das suas capacidades, conhecimentos e recursos disponíveis,

<sup>9</sup> A este respeito, consultar informação mais detalhada na seguinte página:  
<http://culturanoorte.gov.pt/pt/drcn/organizacao/>, acedida em 04-11-2019.

<sup>10</sup> A designação apresentada dos serviços é meramente indicativa pois, como a equipa de trabalho é muito reduzida, há uma colaboração constante entre todos para realizar determinadas ações,

trabalhar afincadamente no sentido de atingir os objetivos do MSMT, os quais passam por:

- fomentar o conhecimento do MSMT, da Ordem Beneditina e das suas relações históricas, artísticas, socioculturais e socioeconómicas;
- salvaguardar todo o conjunto monástico;
- recuperar, restaurar, reabilitar e conservar os diversos espaços do edifício e da cerca;
- contribuir para a manutenção e aprofundamento das relações entre as instituições que partilham a utilização espacial do mosteiro – Paróquia e Comunidade Religiosa;
- incentivar a produção artística tornando o MSMT um polo de inovação e empreendedorismo cultural;
- promover a educação cultural dos públicos, apoiada na realização de visitas e outras atividades de produção própria ou desenvolvidas em parceria;
- divulgar, através de diferentes meios, o MSMT e as suas atividades;
- estabelecer parcerias com instituições dos mais diversos setores de atividade procurando aumentar a oferta cultural e educativa, dinamizando os espaços.

Para que se alcancem esses objetivos é necessário conhecer muito bem a estrutura organizativa do MSMT e todos os elementos que compõem o conjunto monástico:

- estruturas construídas (igreja, edifícios conventuais, claustros e pátios, casa do volfrâmio, escadório, aquedutos, minas, fontes, chafarizes, lago, tanques, muros e caminhos);
- sistemas vivos (fauna, flora e fungos existentes na cerca);
- sistemas instalados e infraestruturas (águas, efluentes, eletricidade, iluminação, telefones, internet, gás, ar condicionado, aquecimento, som, imagem, vigilância, deteção de incêndio, intrusão e alarme);

---

independentemente do serviço específico a que pertencem e do conteúdo funcional que desempenham.

- equipamentos necessários à acessibilidade (plataforma elevatória para cadeiras, cadeira de rodas, trepa escadas, elevador, rampas e áudio guias);
- equipamentos para limpeza, manutenção de espaços, conservação e restauro (aspiradores, máquinas de limpeza de pavimentos, motosserras, corta-sebes, sopradores, roçadoras, alfaías agrícolas, trator, grua móvel e andaimes);
- equipamentos informáticos.

Há a necessidade de ter operacionais todas as estruturas e elementos que compõem o MSMT, cumprindo a legislação aplicável, para ser possível receber, nas devidas condições de segurança e conforto, os visitantes da parte cultural e os restantes utilizadores do espaço, integrados nas atividades paroquiais e/ou da hospedaria. Também não nos podemos esquecer que, sendo o MSMT um monumento com mais de nove séculos de história é fundamental investigar e produzir conhecimento. Ao mesmo tempo, há um conjunto de informação que é concebida no presente, relacionada com a vida institucional, que é necessário tratar e arquivar para memória futura. Assim, para fazer tudo isto, os técnicos do MSMT – assistentes operacionais, assistentes técnicos e técnicos superiores – têm que ser profissionais de *banda larga*, com competências para:

- cumprir e fazer cumprir as orientações emanadas pelos superiores hierárquicos no que toca ao funcionamento interno da instituição;
- zelar pela salvaguarda e proteção do conjunto monástico;
- trabalhar em equipas pluridisciplinares que têm como fim a criação de ações que conduzam ao cumprimento dos objetivos da instituição;
- investigar para conhecer e compreender a realidade em que estão inseridos;
- definir estratégias para aproximar o MSMT do(s) público(s);
- projetar, planear e realizar atividades educativas, lúdicas e culturais adequadas aos diferentes tipos de público;
- proporcionar experiências significativas, capazes de operar transformações pessoais e sociais;
- acolher todos, sem discriminação, tornando o MSMT mais acessível;
- educar para o saber: ser; estar; ver; ouvir; sentir; proteger.

Em suma, para atingir estes objetivos, todos têm que ser verdadeiros mediadores, utilizando as suas capacidades e competências para criar as condições internas e externas essenciais para a aproximação entre os públicos e o objeto que se pretende dar a conhecer: o MSMT.

## **8. Os percursos e os desafios da mediação no MSMT**

### **8.1. O que é a mediação?**

Comumente associada à resolução de conflitos, a mediação é hoje um processo ao qual recorreremos estrategicamente para atuar nos mais diversos campos de ação, sejam eles de âmbito judicial, social, educativo ou cultural. Na mediação existe a intervenção de uma terceira pessoa – o mediador –, que procura, de forma imparcial, colocar em contacto os mediados, auxiliando-os a encontrar um caminho em que todos se revejam.

Diferente da negociação – em que ambas as partes têm que fazer cedências para chegar a um acordo –, a mediação atua no pressuposto de que todos os intervenientes no processo saem a ganhar. Torremorell (2008:34) considera a mediação como uma arte comunicativa que atua numa ótica transformativa, tornando as pessoas mais humanas e responsáveis. O processo de mediação implica primordialmente uma transformação pessoal – do mediador e dos mediados – que deve culminar numa transformação social, promovendo o crescimento moral, a revalorização, o reconhecimento, a auto e a coeducação, a transferibilidade de aprendizagens, a corresponsabilização, a cooperação, a participação e a cidadania ativa. Neste sentido, a mediação assume uma propriedade catalisadora e transformadora, das pessoas e do meio em que elas se inserem. A mediação enquanto processo e, posteriormente, como regulação social, vai-se construindo no tempo, sendo geradora de aprendizagens que capacitam os intervenientes para liderarem responsabilmente com a sua existência. Não é um processo fácil, muito pelo contrário. Nele temos que ter sempre em conta as representações, a singularidade e a subjetividade dos indivíduos envolvidos. A mediação é também vista como uma ação facilitadora da desconstrução da disputa. Não mantém alianças a favor ou contra uma das partes, mas trabalha a favor da construção do *Nós*. É um processo de escuta ativa que usa o diálogo como intercâmbio de ideias, como

expressão de sentidos e de significados e que cria momentos de convivência. Para Neves (2010:40) a aposta da mediação vai no sentido do «estabelecimento e desenvolvimento de uma comunidade emancipada que, congregando tanto mediadores como mediados, estabeleça novos patamares de participação cidadã e contribua para o reforço da justiça social».

No campo cultural entendemos que a mediação se assume como uma importante estratégia de construção de dispositivos que facilitam a aproximação entre o bem cultural que se pretende dar a conhecer e os públicos. Através de um processo de comunicação dialógico, pretende criar pontes que vão aproximar as pessoas ao património, consciencializando-as para a sua proteção, valorização e fruição, despertando assim o sentido de pertença e de identidade, capaz de promover novas práticas sociais. Para Buffet (1999:16), a mediação cultural diz respeito “... ao ajuste dos vocabulários, dos discursos e das palavras, dos sistemas de valores, e, através deles, à construção de um sentido partilhado”.

## 8.2. A mediação no MSMT

Sendo em Portugal um conceito ainda em assimilação no contexto e discursos de âmbito cultural, a mediação acaba por ser um processo ao qual, todos os profissionais do setor já recorreram, mesmo quase sem dar conta. No MSMT, o termo aparece de forma mais explícita na sua história recente. Contudo, implicitamente, o processo foi sendo utilizado no MSMT ao longo dos tempos, tal como resumimos no esquema que se segue (Loureiro, 2013).



Figura 18 – A mediação ao longo dos tempos, no MSMT. (2019, Arquivo do MSMT©, esquema desenhado por Joaquim Loureiro)

Com efeito, os profissionais do MSMT sabem hoje que a mediação é um processo ao qual inevitavelmente têm que recorrer para desenvolverem a sua ação, com qualidade, dentro de um espaço tão específico. Essa consciencialização resulta da familiaridade crescente que o termo vai assumindo internamente, em parte, fruto da informação e formação constantes que vão recebendo por parte do responsável pelo Serviço de Educação, ele próprio especializado em Mediação Educacional. No entanto, no desenvolvimento de soluções para bem acolher o público, na criação de atividades que ajudam a interpretar todo o conjunto monástico em geral (ou algumas das suas obras em particular), ou mesmo nas relações com todas as outras instituições que coabitam o monumento, todos os técnicos do MSMT procuram diariamente dialogar com os atores desta enorme plataforma de relações. O seu objetivo passa naturalmente por encurtar distâncias, aproximar discursos e potenciar o surgimento de novas oportunidades de crescimento para todos, não descurando o respeito pelo outro, pela legislação em vigor, pelo património e pela sua utilização e fruição consciente.

### **8.3. Os desafios da mediação no MSMT**

É nossa opinião que a mediação no MSMT tem um caminho repleto de desafios. Deverá ser a estratégia a utilizar para continuar a promover o diálogo e a colaboração entre a equipa de trabalho. Continuará a ser importante para as relações com as instituições que coabitam no monumento, ajudando a transformar possíveis conflitos em oportunidades de cooperação. Não poderá também esquecer a cultura do diálogo aberto com todas as outras instituições de proximidade, trabalhando em parceria, criando novos projetos e atividades, adequando-os ao contexto, ao espaço e aos anseios e motivações dos públicos, tornando o MSMT acessível a todos. Consideramos também que terá que manter e potenciar a sua identidade institucional, não esquecendo, contudo, os objetivos que lhe são determinados pela Tutela.

### **8.4. Os desafios do mediador no MSMT**

Ser mediador no MSMT é um desafio complexo que o obriga a ter um conhecimento sólido do passado para que, no presente, possa preparar o futuro, sem nunca esquecer as origens e a identidade do espaço e da região em que o mesmo se

insere. É estar no centro de uma vasta plataforma de relações, mas com bases sólidas de conhecimento, que lhe permitam atuar com confiança dentro da área específica de cada um dos intervenientes, sejam eles o público individual ou organizacional. É conseguir estabelecer pontes comunicacionais que possibilitem a troca de informação e potenciem o conhecimento e crescimento mútuo. Se assim for, o mediador conseguirá certamente:

- manter e reforçar o bom relacionamento com as instituições que coabitam no MSMT;
- ter capacidade e competência para acolher bem e saber lidar com o público, pois nunca se sabe quem será o próximo visitante;
- procurar a inovação constante, de modo a atrair e fidelizar o público – inovar significa antecipar-se, estar mais à frente do que os outros;
- ser flexível, polivalente e comprometido para com o serviço, pois grande parte da sua função passa por proporcionar ao público momentos educativos, lúdicos e de lazer em horários pós-laborais ou de descanso semanal – o lazer de uns implica o trabalho de outros;
- convocar saberes nas áreas da Biologia, História, Arquitetura, Matemática, Física, Geologia, Geografia, Ciências da Educação e Ciências Sociais, entre outras;
- ver o visitante não como um número, mas como uma pessoa que tem necessidades específicas e que tem de ser tratada o mais individualizadamente possível;
- justificar constantemente perante a Tutela, de forma consistente, a sua função, a importância do seu trabalho e a relevância da instituição que representa;
- manter um relacionamento cordial com todos os colegas de trabalho, evitando e prevenindo conflitos;
- utilizar uma comunicação clara, adequada aos diferentes grupos etários;
- ter consciência de que será uma espécie de modelo e centro de atenções para o público que vai participar nas suas atividades;
- atualizar-se para ser um profissional assertivo e um educador credível;
- ter boa organização e gestão do tempo.

## **8.5. As características do mediador**

No centro do paradigma sócio construtivista, um mediador deverá ser um observador ativo, com capacidade para fomentar uma relação interpessoal dinâmica/positiva, encorajadora e facilitadora do desenvolvimento da aprendizagem. Deve conhecer-se a si próprio e (re)conhecer a mediação como processo de interação complexo. Cabe ao mediador promover e potenciar as capacidades interpessoais dos mediados, fomentando o autoconhecimento e a autorreflexão, para que, desta forma, possam mudar e transformar os seus comportamentos.

O mediador deve ser um líder positivo, ativo, ter capacidade de análise, pensamento criativo e estabelecer pontes comunicacionais. A confiança, a compreensão, a cooperação, a interpretação, a empatia e a escuta ativa são também características fundamentais a ter em conta. Deve facilitar a solução, ser motivador, potenciar os erros, ser otimista, flexível, adaptativo, reflexivo, inovador, polivalente e ter a capacidade de improvisar. Deve identificar e caracterizar o contexto em análise e os intervenientes, ter responsabilidade social, prestar atenção, ser neutro (não julgar, não impor sanções, não aconselhar, não dar soluções), manter a confidencialidade, cooperar, interrogar, criar oportunidades de aprendizagem e promover uma cultura pacífica.

A escuta ativa, competência essencial de um mediador, acarreta em si mesma todo um conjunto de competências como o observar, parafrasear, clarificar, sintetizar, reformular e fazer questões circulares, promovendo a imaginação. Em suma, o mediador deve desenvolver sistematicamente um conjunto de características, competências pessoais, sociais e de formação específica pois, segundo Torremorell (2008:72), “o processo de mediação implica reencontro, reconhecimento, reconstrução, revalorização” dos valores culturais e ambientais.

## **9. Os resultados**

As obras realizadas no MSMT permitiram a abertura progressiva de novos espaços, a recuperação de algum espólio móvel, a ampliação dos percursos de visita e a conseqüente produção e realização de atividades diversas. A valorização do

conhecimento prático de alguns dos trabalhadores rurais que auxiliaram os primeiros trabalhos de recuperação, associado ao conhecimento técnico e científico de profissionais de áreas tão diversas – como a Arquitetura, Geologia, Biologia, História, entre outras – permitiu a troca de experiências e a construção de um saber partilhado, fundamental para a salvaguarda, proteção e valorização patrimonial.

Por seu turno, a implementação do Serviço de Educação veio capitalizar o saber multidisciplinar, transformando-o num conjunto de ações que fazem parte do programa permanente de atividades dirigidas aos diferentes tipos de público, sendo consideradas verdadeiras estratégias de mediação. Dessa forma tem sido possível aumentar a procura do espaço por parte de visitantes individuais, mas também pelo público proveniente de diversas instituições educativas de âmbito formal e não formal. O surgimento de novas tecnologias de informação e comunicação e a divulgação espontânea, feita por todos aqueles que visitaram o MSMT e gostaram da experiência, são outros dos fatores a ter em conta no que toca ao aumento do número de visitantes registado ao longo das últimas três décadas, tal como se demonstra na figura 19.

Contudo, tal como referimos ao longo do presente capítulo, o conjunto monástico é coabitado por mais duas instituições – a Paróquia e a Comunidade Religiosa. Desta forma, ao número de visitantes obtidos na vertente cultural do MSMT, temos que somar o número de utilizadores das suas outras valências: a cultural; e a de acolhimento. A título de exemplo, no ano de 2018, o número total de utilizadores do conjunto monástico foi de 92.892 pessoas, tal como se demonstra na figura 20. Este número é também muito importante, pois reflete a utilização total do conjunto monástico nas suas mais diversas funções e fornece pistas para estudos mais aprofundados sobre os públicos e a capacidade de carga do monumento

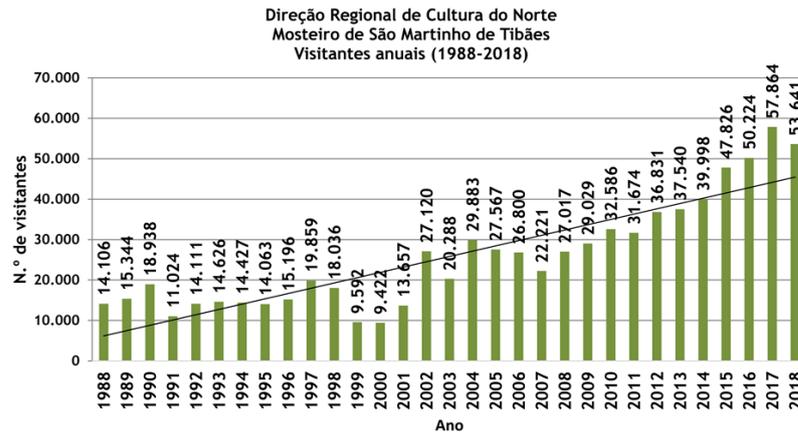


Figura 19 – Número anual de visitantes da vertente educativa e cultural do MSMT, entre 1988 e 2018. (2019, Arquivo do MSMT©, recolha e tratamento de dados realizada por Joaquim Loureiro)



Figura 20 – Número de utilizadores do conjunto monástico em 2018. (2019, Arquivo do MSMT©, recolha e tratamento de dados realizada por Joaquim Loureiro)

No entanto, há mais números para lá do público que o MSMT recebe. Referimo-nos em particular às receitas obtidas com a venda de bilhetes, com a cedência de espaços e aos custos associados à manutenção de toda esta pequena e complexa estrutura. O saldo entre receitas e despesas é ainda negativo, mas o trabalho continua no sentido de tentar inverter a situação e tornar o MSMT mais autossustentável.

## Considerações finais

O presente capítulo deu-nos a conhecer um pouco da história do MSMT, centrando o foco na sua vida institucional mais recente. A investigação produzida levou-nos a afirmar que o trabalho que tem vindo a ser desenvolvido no MSMT mostra a

importância do entrecruzamento de áreas disciplinares no campo do património cultural relacionadas com a investigação, proteção, salvaguarda, valorização, gestão, educação e comunicação. Essa interdisciplinaridade coloca todos os técnicos do MSMT em contacto com outros profissionais pertencentes às instituições que também desenvolvem a sua ação no conjunto monástico, criando momentos de partilha e de crescimento pessoal e profissional que se traduzem no aumento da qualidade e quantidade das ações educativas e culturais desenvolvidas ou ainda a desenvolver. Estas parcerias tornam também o MSMT numa verdadeira plataforma de mediação em que todos os seus trabalhadores, independentemente da profissão e do cargo que ocupam, se assumem como verdadeiros mediadores, quer do ponto de vista interno (nas relações estabelecidas com todos os que coabitam o espaço físico do conjunto monástico), quer do ponto de vista externo, procurando constantemente estratégias que consigam aproximar o público visitante do bem cultural que se pretende dar a conhecer. Procurámos clarificar o conceito de mediação e aferir de que modo o mesmo tem vindo a ser assimilado e colocado em prática no campo cultural, quais os principais atores do processo e que desafios se lhes colocam.

Os resultados apresentados revelam que ao fim de três décadas de uma nova vida, o MSMT é hoje um local cujo número de visitantes tem aumentado de forma consistente. Tornou-se uma instituição de referência no panorama educativo e cultural do norte do país e numa das mais importantes a nível nacional, quando falamos de conservação, restauro e reabilitação. Contudo, estamos cientes de que facilmente tudo se pode inverter e todo o trabalho desenvolvido ao longo das últimas décadas pode perder-se. Basta que, de repente, uma ameaça natural ganhe força (por exemplo um incêndio ou uma inundação) ou o foco principal de atuação deixe de estar centrado na educação, no património e nas pessoas e passe a ser direcionado unicamente para a vertente económica e financeira.

É função de toda a equipa do MSMT continuar a desenvolver um trabalho sério, profissional, pormenorizado, perfeitamente sólido do ponto de vista técnico e científico, baseado no diálogo permanente, focalizado na pessoa e não nos números, atento às ameaças internas e externas e às múltiplas sensibilidades que estão em presença no conjunto monástico. Assim será possível continuar a fazer do MSMT um espaço aberto a todos, um local de encontro de ideias, de partilha de conhecimento, onde a

convivência entre o rural e o erudito se fundem em experiências educativas únicas, geradoras de mudança pessoal, educativa, cultural e social.



Figura 21 – Desfolhada nos campos do Mosteiro de São Martinho de Tibães. (2019, Arquivo do MSMT©, fotografia de Joaquim Loureiro)



Figura 22 – Concerto na igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães. (2008, Arquivo do MSMT©, fotografia de Jorge Inácio)

## Referências bibliográficas

Buffet, F. (1999). O Museu e a escola: parceiros de projetos educativos para uma problemática da co-educação cultural. In P. J. Fontes (Org.), *O Museu, a Escola e a Comunidade (caderno 2)*. Braga: Centro de Estudos da Criança / Instituto de Estudos da Criança / Universidade do Minho, p. 7-26.

- Costa, S. (2010). *O Mosteiro de Tibães: alas de dormitórios e celas*. Lisboa: Âncora Editora.
- Dias, G. J. A. C. (2010). *Tibães: o encanto da cerca, o silêncio dos monges e os últimos abades gerais dos beneditinos*. Porto: Mosteiro de São Martinho de Tibães e Mosteiro de São Bento da Vitória.
- Dias, G. J. A. C. (2012). *Quando os Monges eram uma Civilização. Beneditinos: espírito, alma e corpo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Fontes, L. (2005). *São Martinho de Tibães, um sítio onde se fez um mosteiro*. Lisboa: IPPAR, Departamento de Estudos.
- Loureiro, J. F. (2013). O papel da Mediação na construção da história contemporânea do Mosteiro de S. Martinho de Tibães (1987-2012). Relatório de Estágio não editado, Mestrado em Educação, Área de Especialização em Mediação Educacional e Supervisão na Formação. Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga.
- Marques, José (1981). *O estado dos mosteiros beneditinos da Arquidiocese de Braga no século XV*. Braga: Câmara Municipal de Braga.
- Mata, A. M. R. & Costa, M. J. S. L. D. (1988). *Mosteiro de Tibães*. Braga: Barbosa & Xavier.
- Mata, A. M. R. & Costa, M. J. D. (Orgs.) (1998). *A Cerca do Mosteiro de Tibães*. Lisboa: IPPAR.
- Mata, A. M. R. & Oliveira, E. P. (Orgs.) (2017). *Conhecer o Mosteiro de Tibães*. [s.l.]: Grupo de Amigos do Mosteiro de Tibães.
- Mata, A. M. R. (2011). Vidas na vida de um mosteiro. *Revista da Santa Casa da Misericórdia de Braga*, n. 7, p. 87-168.
- Neves, T. (2010). Modelos de mediação social. In J. A. Correia & A. M. C. Silva (Orgs.), *Mediação: (D)Os Contextos e (D)Os Atores*. Porto: Edições Afrontamento, p. 33-43.
- Oliveira, P. J. C. (2005). *A Congregação Beneditina Portuguesa no Percurso para a Extinção (1800-1834)*. Viseu: Palimage Editores.
- Peixoto, J. C. G. (2014). *Tibães, marcos e domínios*. [s.l.]: [s.n.].
- Peixoto, J. C. G. (2017). Demarcação territorial do Senhorio (couto) do Mosteiro de Tibães. In A. M. R. Mata & E. P. Oliveira (Orgs.), *Conhecer o Mosteiro de Tibães*. [s.l.]: Grupo de Amigos do Mosteiro de Tibães, p. 169-195.
- Pereira, Paulo (Orgs.) (1997). *Intervenções no Património: 1995-2000. Nova Política*. Lisboa: IPPAR.
- Ramos, A. (2017). Couto de Tibães – Funcionamento do poder judicial e municipal. In A. M. R. Mata & E. P. Oliveira (Orgs.), *Conhecer o Mosteiro de Tibães*. [s.l.]: Grupo de Amigos do Mosteiro de Tibães, p. 197-214.
- Santos, A. F. (1987). *Mosteiro de Tibães. Trinta anos para perder o rasto de uma memória de séculos (1834-1864)*. Braga: [s.n.].
- São Tomás, F. L. (1974). *Beneditina Lusitana* (2 Vol., edição fac-similada). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Loureiro, Joaquim Fernandes (2020). Percursos e desafios da mediação no Mosteiro de São Martinho de Tibães. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 62-97. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a4>

Torremorell, M. C. B. (2008). *Cultura de Mediação e Mudança Social*. Porto: Porto Editora.

## **Legislação**

Diário do Governo n.º 136/1910, de 23 de junho.

Decreto n.º 33587, de 27 de março de 1944.

Diário da República, II SÉRIE, n.º 242, de 18 de outubro de 1949.

Diário da República, I SÉRIE, N.º 225, Decreto-Lei n.º 307/90, de 28 de setembro.

Diário da República, Portaria n.º 736/94 de 13 de agosto.

## **Consulta na internet**

<http://www.jf-miretibaes.pt/index.php/freguesia/mire-de-tibaes/um-pouco-sobre-a-freguesia>, acedida em 02-11-2019.

<http://culturanorte.gov.pt/pt/drcn/organizacao/>, acedida em 04-11-2019.

[FILE:///D:/TRANSFER%C3%AANCAS/ATA\\_N\\_16-2016\\_DE\\_12\\_FEVEREIRO\\_DE\\_2016\\_XI\\_MANDATO .PDF](FILE:///D:/TRANSFER%C3%AANCAS/ATA_N_16-2016_DE_12_FEVEREIRO_DE_2016_XI_MANDATO_.PDF), acedida em 06-11-2019.

## A emergência da autoria na arte popular portuguesa: o contributo de Ernesto de Sousa<sup>1</sup>

Maria Manuela Restivo

FLUP/Doutoramento em Estudos do Património (DEP)

[mariamanelarestivo@gmail.com](mailto:mariamanelarestivo@gmail.com)

### Resumo

No presente capítulo procura-se dar conta do momento em que, na arte popular portuguesa, emerge a figura do autor, contrariando a ideia até então dominante de que a arte popular se definia como uma criação coletiva. Esta mudança de perspetiva, ocorrida em meados da década de 1950, tem como um dos principais protagonistas Ernesto de Sousa, artista e teórico de arte. A partir da análise do trabalho deste autor sobre arte popular portuguesa, defende-se simultaneamente a singularidade do seu pensamento sobre arte popular, quando comparado com os seus contemporâneos, e a importância do seu contributo na inauguração de uma nova forma de perspetivar esta produção artística em Portugal.

**Palavras-chave:** arte popular, autoria, Ernesto de Sousa, Portugal

### The emergence of authorship in Portuguese folk art: the contribution of Ernesto de Sousa

#### Abstract

In this chapter, I seek to account for the moment when, in Portuguese folk art, the figure of the author emerges, contradicting the previous dominant idea that folk art was defined by a collective creation. This change in perspective, which occurred in the mid-1950s, has Ernesto de Sousa, an artist and art theorist, as one of the main protagonists. Based on the analysis of this author's work on Portuguese folk art, I advocate the singularity of his thinking on folk art, when compared with his contemporaries, and the importance of his contribution in the inauguration of a new way of looking at this artistic production in Portugal.

**Keywords:** folk art, authorship, Ernesto de Sousa, Portugal

---

<sup>1</sup> O presente artigo é uma reflexão provisória de uma investigação de doutoramento em curso sobre a construção social da arte popular portuguesa, que conta com o apoio de uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia, referência SFRH/BD/129435/2017.

## Introdução

O conceito de arte popular sempre constituiu um conceito problemático, sujeito a interpretações diversas e frequentemente contraditórias<sup>2</sup>. Uma aproximação ao conceito revela rapidamente uma falta de consenso generalizado entre os diferentes autores que sobre ela se debruçaram, detetando-se diferenças significativas que variam ao longo da história, mas também entre diferentes tradições nacionais e mesmo entre autores contemporâneos entre si. Assim, se para alguns ela é ancestral (Chaves, 1943; Correia, 1916), para outros pode ser contemporânea (Shelton, 2015); se uns defendem a sua ligação à ruralidade, outros incluem as expressões urbanas (Canclini, 1989; Shelton, 2015); se uns a veem como uma criação anónima (Leite de Vasconcelos, 1933-1988; Correia, 1916; Chaves, 1943), para outros ela é fruto de autores individuais (Sousa, 1987). Tal disparidade de perspetivas levou Valérie Rousseau (2012) a considerar o conceito de arte popular como camaleónico, capaz de se adaptar a diferentes situações e contextos, ao invés de se procurar a sua redução a uma designação consensual. Importa, conseqüentemente, perceber que o desenvolvimento do conceito apresenta lugares concretos de circulação e enunciação, intimamente relacionado com circunstâncias políticas, sociais e ideológicas que é importante detetar. Tal possibilita afirmar – facto que a investigação em curso permite corroborar – que a forma como o conceito se desenvolveu em Portugal apresenta as suas especificidades próprias, nem sempre condizentes com o que ocorria noutros contextos nacionais, ainda que com estes apresentando por vezes continuidades significativas.

### 1. A posição ambígua da arte popular

As diferentes conceções de arte popular que acima se enunciaram não se situam unicamente num plano teórico de conceptualização do conceito. Elas refletem-se na forma de perspetivar objetos e artistas, na institucionalização dos objetos em circuitos museológicos e na circulação dos mesmos em sistemas de compra e venda, isto é, nos

---

<sup>2</sup> No presente texto, arte popular inclui apenas as artes plásticas, já que se considera que a música, a dança, a literatura e a arquitetura encontram domínios específicos de formulação, e por isso devem ser entendidos no seu campo próprio.

lugares de consumo dos objetos. Trata-se, no fundo, do que se pode designar, seguindo Becker (2010), como o *mundo da arte* popular. À semelhança do que acontece com outras formas artísticas, estes circuitos operam formas de inclusão e exclusão, ditando o que deve ser caracterizado como arte popular e o que deve ficar de fora desta categoria. Esta situação é especialmente evidente nos contextos de recolha de objetos concretizada por instituições museológicas, cujas coleções de “arte popular” podem ser constituídas por objetos muito distintos entre si – basta comparar alguns museus dos Estados Unidos da América (por exemplo o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), onde as coleções apresentam obras de indivíduos autodidatas, com os seus congéneres europeus, onde estas são essencialmente compostas por objetos da vida rural.

Paralelamente, a arte popular sofre da mesma ambiguidade da anteriormente denominada *arte primitiva* ou *tribal*, que oscilava entre a categoria de artefacto ou arte (Vogel, 1988): na generalidade, se, no primeiro caso, os objetos são sobretudo encarados como documentos que permitem conhecer as sociedades nos quais circulam, habitando os museus etnográficos, no segundo eles são valorizados maioritariamente pelas suas qualidades estéticas, circulando frequentemente nos circuitos artísticos de museus e galerias de arte.

Também no contexto português se deteta esta posição ambígua da arte popular, presente quer nas formas como esta é conceptualizada, quer nos lugares onde circula. O presente capítulo procura focar-se precisamente no momento em que se deteta, na arte popular portuguesa, a emergência de uma visão autoral, contrariando as perspetivas anteriormente vigentes que encaravam a arte popular sobretudo como uma produção coletiva. Reconhecendo-se que esta rutura se deve a circunstâncias sociais e políticas complexas – e não unicamente à ação de atores particulares – importa, porém, investigar o pensamento e ação de indivíduos concretos, percebendo a singularidade dos contributos daí resultantes. Examina-se neste capítulo a forma como Ernesto de Sousa, através da sua investigação, textos e exposições, desenvolveu e consolidou uma perspetiva em que a arte popular portuguesa passa a ser vista como composta por diferentes autores individuais.

## 2. Breve genealogia da arte popular portuguesa

À semelhança do que aconteceu noutros países europeus, também em Portugal a valorização da arte popular ocorreu em finais do século XIX. Datam de meados desse século as primeiras recolhas de contos tradicionais, com Teófilo Braga e Adolfo Coelho, paralelas à exaltação dos valores do “povo” por parte de escritores como Almeida Garrett e Ramalho Ortigão. Caberá a José Leite de Vasconcelos fazer a transição da tradição oral à cultura material (Leal, 2004): o seu projeto de estudo do povo português na sua totalidade, bem como nas dimensões passado-presente (através da conjugação da arqueologia e da etnografia), resultará numa atenção dada à cultura material em finais do século XIX, de certa forma ainda inédita no contexto português. Ele será um dos investigadores que primeiramente chamará a atenção para a dimensão estética dos objetos “etnográficos”, começando pela ornamentação das cangas de bois (Leite de Vasconcelos, 1881) e abarcando temas tão diversos como as louças, as carrancas das fontes, as vasilhas de barro, os barcos de Aveiro, *etc.*, que compilou no seu Boletim de Etnografia (1920-1938), que pode ser considerado um dos primeiros “manuais” da cultura material vernacular portuguesa. O Museu Etnológico Português, por si criado em 1893, guarda ainda hoje a primeira coleção de objetos de produção popular constituída em Portugal, denominada durante algum tempo como a secção das “Belas Artes Populares”, inserida na secção de etnografia (Leite de Vasconcelos: 1915).

A par de Leite de Vasconcelos, é obrigatória a referência a Joaquim de Vasconcelos, ainda para o período de finais do século XIX. Este historiador da arte será responsável pelo enaltecimento dos objetos de produção popular, não tanto sob o ponto de vista do estudo do povo português – ainda que a importância deste não lhe seja alheia – mas antes ecoando o movimento *Arts and Crafts*, que defendia, em traços gerais, que o futuro da produção industrial deveria surgir das formas e materiais vernaculares de cada país (Morris, 2003). As exposições que organizou, dedicadas a diferentes artes decorativas, juntavam objetos vernaculares com objetos de produção industrial (Leandro, 2014), numa perspetiva que antecipava as preocupações da disciplina do design, que só muito mais tarde veria o seu estabelecimento em Portugal. A sua visão sobre esta temática resultaria na criação do Museu Industrial do Porto e de

Lisboa (1883); porém, estes Museus durariam apenas alguns anos, encerrando em 1899, e as suas coleções foram sendo dispersadas ao longo dos anos seguintes (Leandro, 2014). Apesar da sua relevância, a perspetiva inédita de Joaquim de Vasconcelos não encontrou seguidores, tratando-se de uma linha de ação com poucas continuidades.

As primeiras três décadas do século XX são marcadas por uma certa dispersão no que diz respeito às iniciativas voltadas para a arte popular. O Museu Etnológico permanecerá como uma instituição central no colecionismo desta tipologia de objetos – ainda que esta atividade não seja acompanhada da pesquisa que seria desejável – já que o Museu se tinha orientado para a investigação e recolha arqueológica. Esta época – que balizamos até ao aparecimento do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, que irá implementar uma nova política cultural – caracteriza-se sobretudo pela publicação de alguns textos sobre arte popular, resultantes das investigações de um conjunto de autores sobre esta matéria, destacando-se Rocha Peixoto, Vergílio Correia, Sebastião Pessanha e Luís Chaves<sup>3</sup>. Ainda que cada um tenha as suas especificidades e linhas de pensamento próprias, foram estes autores que, pelas suas investigações e iniciativas, contribuíram para a sedimentação do campo da arte popular portuguesa, desempenhando um papel essencial na identificação de manifestações e produtos, no seu mapeamento ao longo do país, na comparação com realidades estrangeiras (com destaque para a comparação com a arte popular italiana que Vergílio Correia (1916) realizou), na procura da origem de determinadas formas ou motivos e na reflexão sobre o próprio conceito de arte popular e seus significados.

A Rocha Peixoto se atribui um trabalho exímio na análise de certas manifestações de arte popular, numa perspetiva ampla que abarca as origens, a descrição minuciosa de materiais, técnicas, formas e motivos, (vide a sua investigação sobre ourivesaria), bem como uma preocupação com a condição social do produtor – algo que não encontra paralelo em nenhum autor (cf. Peixoto, 1995). Vergílio Correia e Sebastião Pessanha são responsáveis pela constituição da revista *Terra Portuguesa* (1916-1927), que vão

---

<sup>3</sup> Foram vários os autores que na época se debruçaram por temas muito diversos dentro da arte popular, muitas vezes dedicando-se à investigação sobre manifestações das suas próprias regiões. Poder-se-ia, por exemplo, mencionar Emanuel Ribeiro, Cláudio Basto, Rocha Madahil, Aarão de Lacerda, etc. Contudo, são os autores anteriormente citados que apresentam uma maior relevância, quer em termos de quantidade de produção escrita, quer no seu conteúdo, quer pelas ações paralelas realizadas.

alimentando com inúmeros artigos dedicados à arte popular<sup>4</sup>. Os membros desta revista são também responsáveis pela organização de uma exposição, ocorrida em 1917, dedicada aos tapetes de Arraiolos, que condensa o estudo histórico dos tapetes com uma vontade de revitalização da sua técnica, inaugurando uma certa preocupação patrimonial com as artes e ofícios portugueses.

Luís Chaves, essa figura “injustamente esquecida” (Bragança, 2016), apresenta um contributo essencial, quer nas investigações que começa a realizar sobre as coleções do Museu Etnológico, quer, mais tarde, na sua colaboração com o SPN/SNI, mais concretamente no papel proeminente que desempenhou na construção de exposições e catálogos que este organismo realiza sobre arte popular (ver Chaves 1914; 1936; 1940). Porém, este autor, à semelhança de outros da sua geração, assume constantemente um registo de exaltação patriótica da arte popular, exaltando as suas qualidades em descrições poéticas dos objetos, escondendo um certo paternalismo para com este tipo de produção artística.

Curiosamente, todos estes autores estão ligados à prática de colecionismo, institucional ou privado: Rocha Peixoto recolhe objetos para o Museu Municipal do Porto; Vergílio Correia e Luís Chaves, no âmbito do Museu Etnológico, com o qual mantiveram vínculos profissionais; e Sebastião Pessanha enquanto colecionador privado, podendo mesmo ser considerado um dos primeiros colecionadores (privados) de arte popular portuguesa. Tal implica que, no caso português, em continuidade com outros contextos, a valorização da arte popular se dá em diversas dimensões: a investigação, plasmada em inúmeros artigos e publicações; a aquisição dos objetos, que enriquece museus e coleções privadas; e a exposição, lugar essencial de apresentação dos objetos aos públicos, com vista à disseminação de narrativas específicas. Estas são, aliás, três dimensões inerentes ao processo de patrimonialização e musealização de qualquer tipologia de objetos.

A criação, em 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) – organismo do regime do Estado Novo, dedicado à criação de políticas culturais para o país – contribuirá simultaneamente para a institucionalização da arte popular (através da

---

<sup>4</sup> Como por exemplo os textos de Vergílio Correia sobre “‘Cassoios’ do Baixo Alentejo”, (1916b), os “Brinquedos de Louça de Estremoz” (1916c) ou os Tarros do Alentejo e da Beira-Baixa” (1916d); e os de Sebastião Pessanha dedicados à fição e à tecelagem manuais (1916).

criação do Museu de Arte Popular) e para a sedimentação de uma conceção específica desta forma artística: de expressão coletiva, associada a regiões concretas, tradicional e ancestral, e que é necessário proteger de influências externas. Mais do que criar novas perspetivas sobre a arte popular, o Estado Novo concretizou a sua *visualização*: a sua ação no que diz respeito a esta forma de arte prende-se com a criação de iniciativas de carácter fortemente visual e/ou performativo, o que no caso da arte popular resultou na concretização de diversas exposições, nacionais e internacionais, que culminou na criação do já mencionado Museu de Arte Popular. Como já foi amplamente apontado por alguns autores (Alves, 2013; Melo, 2001), a visão da arte popular que o Estado Novo fabricou estava intimamente ligada com a componente ideológica do regime, que procurava exaltar a ruralidade e a nacionalidade, rejeitando o cosmopolitismo associado à vida urbana. O camponês é transformado em esteta, sendo valorizados com particular ênfase os objetos coloridos e profusamente enfeitados (Alves, 2013). Estes, porém, eram sempre exibidos enquanto produções anónimas e os nomes dos produtores dos objetos raramente apareciam nas exposições e nas publicações.

### **3. A ideia de autoria na arte popular portuguesa**

É em meados da década de 1950 que surge em Portugal uma visão da arte popular radicalmente diferente da até então existente. Ela apresenta dois protagonistas principais: António Quadros e Ernesto de Sousa. Estas duas figuras são fundamentais para uma mudança de perspetiva na forma de encarar a arte popular: de uma arte anónima e coletiva passa-se a conceber uma arte popular de autor, ligada ao aparecimento de nomes concretos. Estas duas figuras introduzem uma certa rotura na forma de perspetivar a arte popular portuguesa; por um lado, porque surgem no contexto das Belas Artes, o que implicou uma preocupação primeiramente estética com os objetos encontrados. Por outro lado, estes autores não se filiam nos textos etnográficos escritos pelas gerações anteriores, desconhecendo-os ou simplesmente descartando a sua importância.

O nome de António Quadros, no campo da arte popular, liga-se forçosamente a Rosa Ramalho: foi ele quem, na feira das Festas da Nossa Senhora da Saúde, no Porto,

em meados da década de 1950 (Restivo, 2016) “descobre”<sup>5</sup> esta ceramista que, como tantas outras, vendia as suas peças de barro num circuito de feiras pelo norte do país. António Quadros terá ficado fascinado com a originalidade das peças de Rosa Ramalho. Após encontros sucessivos com a ceramista – levando, inclusivamente, um grupo de alunos seus da Faculdade de Belas Artes a frequentar com frequência a sua casa-oficina – Quadros aconselha Rosa Ramalho a assinar as suas peças (*idem*).

Uma perspetiva semelhante encontra-se em Ernesto de Sousa: em vez de procurar na arte popular exemplares de uma tipologia, como operava a equipa do Estado Novo – procurando tipos específicos de cestos, têxteis ou mobiliário – este autor vai procurar a singularidade dentro da estética popular.

#### **4. A arte popular em Ernesto de Sousa**

Ernesto de Sousa é consensualmente considerado uma das principais figuras do século XX português, no que ao campo artístico e cultural diz respeito. Nascido em abril de 1921, constitui-se como uma figura fundamental do modernismo português, modernismo que entendia enquanto ideologia e não definido temporalmente (Santos, 2007). Foi José Augusto França (1997), que o conhecia de perto, quem melhor condensou uma caracterização deste autor, evidenciando o seu percurso (e carácter) multifacetado: “José Ernesto de Sousa, crítico de arte e de cinema, e cineasta, animador de cineclubes, fundador de um dos primeiros, proibido depois, homem de vários interesses culturais, aventureiro de imaginação, viajante com amizades por todo o lado, tão falador como homem de trabalho afincado, constante em opções políticas de esquerda, mais ou menos extremada, companheiro de ações no terreno, colecionador de imagens e documentos, escritor, poeta, jornalista, editor, ao longo de uma vida bem vivida, em sua liberdade e boémia fantasia” (1997: 37, 38). De facto, das várias pessoas que sobre ele escreveram – e foram bastantes – não há quem não sublinhe a multiplicidade de assuntos e temas a que se dedicou, fazendo-o, dizem os que o

---

<sup>5</sup> O termo “descoberta” é usualmente utilizado no campo artístico para designar o momento em que determinado artista se torna conhecido de uma audiência mais alargada, entrando nos circuitos do mundo da arte (Becker, 2010). É interessante notar como na bibliografia sobre este assunto, se tem sedimentado esta forma de contar a história, a “descoberta” de Rosa Ramalho por António Quadros.

conheceram pessoalmente, de forma arrebatada e apaixonada. Ernesto de Sousa, porém, nunca se vinculou a nenhum organismo específico, antes se concretizando, pessoal e profissionalmente (não havia, para ele, divisão entre vida e trabalho) em diferentes projetos artísticos, editoriais ou expositivos, no que hoje denominaríamos como investigador e/ou curador independente – sendo também neste aspeto um pioneiro em Portugal<sup>6</sup>.

Não sendo possível neste contexto enunciar com pormenor os diferentes trabalhos a que se dedicou ao longo da vida, tal foi a sua diversidade e heterogeneidade, importa, contudo, mencionar que se interessou, numa primeira fase, pelo cinema, desenvolvendo a atividade de crítico e realizador<sup>7</sup>; numa segunda fase, desenvolveu investigação sobre arte popular, publicando alguns textos e realizando algumas exposições; numa terceira fase, abraçou a vanguarda da arte contemporânea, e o seu nome ficou definitivamente associado à “chegada” do movimento da arte conceptual a Portugal, trazendo e partilhando ideias com as quais contactava no estrangeiro, convidando artistas a apresentar os seus trabalhos no país, e realizando exposições (as primeiras) que se debruçavam sobre as manifestações deste movimento em Portugal, com destaque para a exposição “Alternativa Zero” (1977). Esta última fase do seu percurso profissional tem vindo a ser amplamente documentada nos últimos anos, incentivada pela organização de algumas exposições consagradas à importância do seu trabalho para o desenvolvimento da arte contemporânea em Portugal: *Itinerários na Galeria Almada Negreiros, Lisboa* (1987), e postumamente *Perspectiva: Alternativa Zero* (1997) na Fundação de Serralves e *Revolution my Body* (1998) no Centro de Arte Moderna. Também a área que aqui interessa explorar – a sua relação com a arte popular – tem sido alvo de atenção nos últimos anos, nomeadamente por João Leal (2004) Mariana Pinto dos Santos (2007), e Nuno Faria (2014).

---

<sup>6</sup> A própria heterogeneidade do seu percurso, reforçada por vários autores que se debruçaram sobre a sua obra (Fernandes (1997), Santos (2007), Wandschneider (1998)), tem sido alvo de problematização, já que Ernesto de Sousa passa de um neorrealista militante, na sua juventude, para uma convicta defesa das artes conceptuais e experimentais, a partir da década de 1960-70, dois movimentos usualmente vistos como antagónicos.

<sup>7</sup> Esta fase é marcada pela investigação e crítica de filmes, pela criação de revistas de cinema, pela militância cineclubista e pela própria vontade de fazer cinema, que culmina na realização do filme *D. Roberto*, que estreia em 1962.

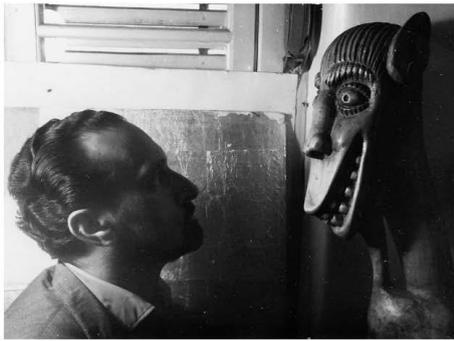


Imagem 1. Ernesto de Sousa com escultura de Franklin, c. 1964  
<https://www.ernestodesousa.com/biografia>  
Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa



Imagem 2. Ernesto de Sousa com Rosa Ramalho na sua oficina, c. 1964  
<https://www.ernestodesousa.com/biografia> Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa

Segundo Miguel Wandschneider (1998), o interesse pela arte popular deteta-se logo em 1944, numa carta que escreve a Eduardo Calvet de Magalhães:

*ofereceram-me recentemente uma estatueta em madeira moçambicana. Estou maravilhado com ela. Despertou em mim definitivamente a paixão pela arte indígena. Manda-me se poderes o que aí houver: madeira, osso, metais, adorno em geral, etc. Aquele colar de contas vermelho e preto vai para o meu museu de arte popular. Calcula a sua importância se eu te disser que no Paleolítico (pedra lascada) já o homem fazia colares semelhantes, com conchas e sementes. Sabes que um dos métodos de estudo da pré-história é a comparação com os primitivos, comparação com as manifestações populares e as infantis. De resto, aprecio essas coisas sobretudo sob o seu aspeto artístico, é claro. (1998: 39)*

Esta primeira referência de Ernesto de Sousa à arte popular é significativa em vários aspetos: há uma correspondência, na conceção do autor, entre as artes “primitivas” ou tribais e as artes populares; há um interesse em colecionar essas peças; e, sobretudo, constata-se desde logo que o seu interesse perante estas formas é predominantemente artístico, ou seja, ligado ao aspeto estético dos objetos.

Este interesse pelas artes não eruditas tem a sua primeira materialização na Exposição de Arte Negra, de 1946, que realiza em colaboração com Diogo de Macedo, e se concretiza no âmbito da Semana de Arte Negra da Escola Superior Colonial (Wandschneider 1998: 40). Esta exposição procurava estabelecer relações entre a arte africana e a arte moderna, expondo peças africanas pertencentes à Sociedade de Geografia de Lisboa ao lado de obras da arte moderna portuguesa: “um desenho de Modigliani, alguns desenhos de Almada Negreiros e um quadro, por este emprestado, de Amadeo de Souza-Cardoso, assim como reproduções de obras de artistas como

Picasso e Matisse” (idem, 40)<sup>8</sup>. Apesar de ter acontecido num lugar relativamente marginal, esta exposição constituiu a primeira deste género em Portugal sob dois aspetos fundamentais: pelo cruzamento entre as artes moderna e africana; e por perspetivar a última de um ponto de vista estético, e não “etnográfico”, tal como se vinha a realizar em alguns museus, nomeadamente na Sociedade de Geografia de Lisboa (Santos, 2007)<sup>9</sup>.

Ainda que não se tivesse dedicado logo ao estudo da arte popular – algo que só veio a decorrer no final da década de 1950 – deteta-se com frequência em Ernesto de Sousa o seu interesse pela temática, de forma ou mais menos explícita: por exemplo, nos álbuns fotográficos de obras de arte popular que foi produzindo ao longo da vida; na realização do documentário “O Natal na arte Portuguesa” (1954), que o leva a estudar os cruzamentos entre arte erudita e popular ao longo do tempo (Santos, 2007); ou no próprio Dom Roberto, o seu filme mais consagrado, onde explora uma forma de teatro popular português.

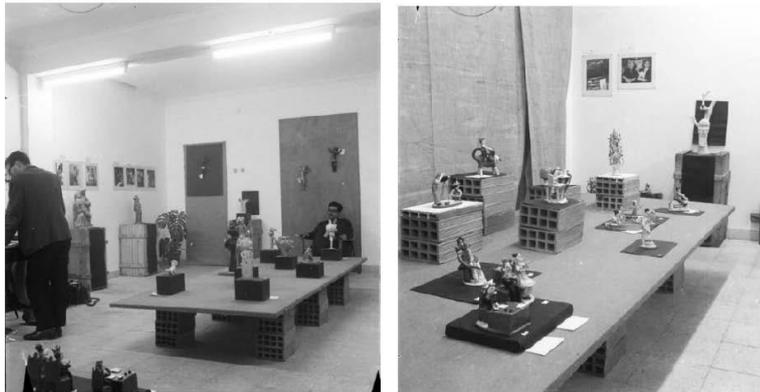
Em 1964, no contexto da intensificação das pesquisas que vai realizando sobre a escultura portuguesa, que começam por resultar nos textos que produz para a revista *Seara Nova* (Santos, 2014), Ernesto de Sousa realiza uma exposição dedicada a quatro artistas populares do norte de Portugal: Rosa Ramalho, Mistério, Franklin Vilas Boas e Quintino Vilas Boas. A exposição – intitulada *Barristas e Imaginários: quatro artistas populares do Norte* – decorre na livraria *Divulgação* e recorre a uma museografia rudimentar, que se serve de tijolos e tábuas de madeira como expositores (cf. Faria, 2014). As peças dos diferentes artistas são expostas, procurando-se sobretudo demonstrar as qualidades formais dos objetos em exposição. Esta exposição surge após o estabelecimento de uma relação pessoal que Ernesto de Sousa desenvolve com cada um dos quatro artistas populares, nomeadamente com Rosa Ramalho e Franklin Vilas Boas (Wandschneider, 1998:67). Se a “descoberta” de Rosa Ramalho é atribuída, pelo próprio Ernesto de Sousa, a António Quadros, a de Franklin Vilas Boas é atribuída a si próprio. Significativo é o facto de Ernesto de Sousa, durante o ano de 1964, atribuir uma

---

<sup>8</sup> Foi no âmbito desta exposição que Ernesto de Sousa iniciaria uma relação – que se revelaria longa – quer com Almada, quer com José Augusto França (cf. Wandschneider, 1998).

<sup>9</sup> Porém, não podemos deixar de sublinhar o atraso desta exposição em relação às suas congéneres europeias, onde já em princípios do século XX, no âmbito dos movimentos cubista e dadaísta, este tipo de cruzamentos era frequente.

avença mensal a Franklin, com vista a proteger a sua produção de influências externas que poderiam, segundo o autor, conduzir à “aculturação” da sua obra, algo que se deveria procurar evitar. Após a exposição, Ernesto de Sousa vende alguns objetos dos artistas, principalmente no Porto e em Lisboa, pensando inclusivamente em profissionalizar a comercialização de escultura popular através de uma galeria, algo que nunca se veio a concretizar (*idem*, 1998).



Imagens 3 e 4. Exposição Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte <https://www.ernestodesousa.com/projectos/barristas-e-imaginarios-quatro-artistas-populares-do-norte>

Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa

Em 1965, no ano a seguir à exposição, publica “Para o estudo da escultura portuguesa”, um livro-álbum que combina texto e imagem, refletindo o trabalho de recolha de imagens a que Ernesto de Sousa se tinha dedicando previamente – quer de imagens de arquivo, quer de fotografias que o próprio efetuou ao longo do tempo, acompanhado de trechos textuais, por vezes de carácter mais histórico, outras mais poético<sup>10</sup>. O objetivo do livro consiste na documentação da escultura portuguesa – apresentando já um especial enfoque na escultura de expressão popular – através do método que utilizará em anos seguintes: a manipulação fotográfica como ferramenta de investigação estética, através de cortes, reduções ou ampliações. As evidências que a fotografia revelaria através da sua manipulação permitiria traçar uma certa essência da escultura portuguesa. Nesta publicação, a arte popular surge em diálogo com outras

---

<sup>10</sup> Não consegui identificar com precisão o momento em que Ernesto de Sousa se começa a dedicar ao estudo da escultura popular, mas parece que terá sido um tema que desde cedo acompanhou e, à semelhança de outros, foi condensando em álbuns fotográficos que ia realizando.

formas de expressão escultórica, sejam formas eruditas, históricas ou africanas, procurando-se as semelhanças e os pontos de contacto. Este gesto de comparação niveladora das artes populares e eruditas só encontrará paralelo em Portugal muito mais tarde, com as exposições de Paulo Mendes e Nuno Faria<sup>11</sup>.

No ano de 1966, Ernesto de Sousa ganha uma bolsa de um ano da Fundação Calouste Gulbenkian, precisamente para o estudo da “escultura portuguesa de expressão popular”, que depois se renovará por 1967. Esta deve incluir não só a arte popular atual, mas também a histórica, sendo que Ernesto de Sousa é especialmente atento à escultura românica e antiga, que denomina “arcaizante” (cf. Sousa (2014) [1966], 86). Surge, assim, a oportunidade de consolidar e aprofundar quer uma temática, quer uma metodologia de pesquisa que foi desenvolvendo informalmente em anos prévios, e que havia sido “experimentada” já na publicação de “Para o estudo da escultura portuguesa”. Através dos relatórios que escreveu para a Fundação Calouste Gulbenkian, é possível aceder aos objetivos de Ernesto de Sousa, bem como às principais referências teóricas e metodológicas de que se socorre de forma algo desprendida e até, de um certo ponto de vista, leviana, como era, aliás, característico de todo o seu trabalho de pesquisa<sup>12</sup>. É o próprio que o admite quando afirma: “não nos preocupou a realização de uma mistura eclética de conceitos e métodos” (*idem*, 55).

Mas qual é exatamente o pensamento sobre arte popular que Ernesto de Sousa desenvolve? Através da leitura dos seus textos que se debruçam sobre a arte popular – que, como todos os seus textos, são escritos num registo provocatório e aberto, sugerindo reflexões mais do que apresentando formulações fechadas – é possível detetar algumas das preocupações que perpassam a sua obra<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Refiro-me às exposições “Them or us”, com a curadoria de Paulo Mendes na Galeria Municipal do Porto em 2017, e, para citar apenas um exemplo dos cruzamentos artísticos e disciplinares a que a curadoria de Nuno Faria nos tem habituado, cito a exposição “Objetos estranhos: ensaio de Proto-escultura”, que decorreu no Centro Internacional José de Guimarães, em Guimarães, em 2017.

<sup>12</sup> Na perspetiva da autora deste texto, essa atitude não deve ser encarada como uma fraqueza, mas como uma marca da sua originalidade, e de uma certa rebeldia contra o academismo em todas as suas formas – artístico e universitário.

<sup>13</sup> É importante sublinhar que o autor apresentava algum conhecimento dos trabalhos anteriormente escritos sobre o tema. Logo em 1964, no texto “Conhecimento da arte moderna e popular”, Ernesto de Sousa reconhece que “a descoberta da arte popular em Portugal está num modesto começo” (Sousa, E. (1987) [1964], 36). Mencionando que no campo da música e da arquitetura alguns avanços já foram feitos (na primeira, com Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça e, na segunda, com o Inquérito à Arquitetura Popular), sublinha que o mesmo não acontece nas artes plásticas. Lucidamente, refere que “o valioso material acumulado pacientemente pelos etnógrafos não tem sido acompanhado por estudos de

É interessante notar, em primeiro lugar, que quando procura uma definição da arte popular, esta é construída em diálogo com a arte erudita, procurando perceber o que é próprio de cada uma. Assim, se a arte culta ou erudita “se refere a um arquétipo de beleza, a cânones formais, a arte popular é acima de tudo expressiva” (Sousa (1987) [1964]). Se a primeira apreende formas, a segunda comportamentos. Na produção popular estaria ausente qualquer preocupação de carácter formal, “e a noção abstrata de harmonia é-lhe estranha” (*idem*, 34). Apesar de serem definidos como domínios separados, afirma que as permutas entre ambos são constantes. Tal permite-lhe fazer a defesa da arte popular perante os que afirmam que ela é mera imitação ou mesmo deturpação das formas eruditas; o artista popular, mesmo quando se baseia em formas eruditas – o que não será sempre o caso – fá-lo-á criativamente.

Em segundo lugar, Ernesto de Sousa vai estabelecer uma distinção, até então não formulada, entre o artista e o artesão dentro da expressão popular – que se distingue da distinção artista erudito/popular. Assim, no artesão “palpita uma liberdade criadora maior ou menor”, mas que é dominado pela imitação (Sousa (2014) [1966], 85), sendo o artista o “verdadeiro criador”. “A obra exclusivamente artesanal seria, pois, aquela onde a imitação e a repetição é verdadeiramente anónima, limitando-se a preencher uma função decorativa de objetos usuais, no sentido mais pobre” (*idem*, 85). Os segundos, são, “regra geral, verdadeiros outsiders, não raras vezes mal vistos pela comunidade” (*idem*, 85), citando aqui o caso de Douanir Rousseau.

Em terceiro lugar, a ideia de uma autoria. “Nesta fase do nosso trabalho temos já material para demonstrar que nos meios em que situamos a arte “popular” (e em particular nos nossos meios camponeses) existem autênticos artistas individuais, com génio próprio” (Sousa (2014) [1966], 91). Não só a formulação desta ideia é fundamental, como o são as suas efetivações e concretizações: a realização de exposições em que os artistas populares são considerados autores e a redação de monografias individuais acerca de alguns destes artistas. A monografia que realizou sobre Franklin Vilas Boas (não publicada) foi, durante algumas décadas, a única existente dedicada a um artista popular.

---

natureza estética” (*idem*). Nos seus textos menciona Vergílio Correia e Leite de Vasconcelos, mas não menciona outros textos sobre a temática, como por exemplo os escritos de Luís Chaves ou outras revistas ligadas ao Estado Novo.

Por fim, o que é fundamental em Ernesto de Sousa é a sua definição de arte popular enquanto essência pura. Ela conterà em si a ideia de origem, de começo absoluto, de primitividade não domada pela razão. Para além dos objetos da arte popular que é importante descobrir e inventariar, segundo Ernesto de Sousa o que devemos retirar da arte popular é sobretudo a sua “força mágica”, contida na ideia do ingénuo, do poder “indomado” que ela contém, e que é possível transpor para a produção artística contemporânea. O ingénuo é assim, mais que uma caracterização de um tipo de arte, “uma categoria que participa a graus diversos em toda a criação artística” (Wandschneider, 1998: 86). Desta forma, para Ernesto de Sousa, a arte popular é uma plataforma para a emancipação artística, desígnio fundamental que alimentará o seu percurso profissional a partir de determinada altura, independente dos meios nos quais ela se manifesta<sup>14</sup>. Este aspeto foi já notado por Mariana Pinto dos Santos (2014), que refere que “a sua preocupação não será salvar este tipo de arte popular do fim certo, mas sim absorver-lhe o máximo que lhe puder servir para renovar práticas e conceções artísticas para aplicar no presente” (2014: 125). De facto, não só Ernesto de Sousa foi fulcral para o desenvolvimento da arte popular portuguesa, perspetiva que aqui se procura analisar e defender, como a arte popular foi fundamental para o pensamento de Ernesto de Sousa. Ela é, em suma, uma potência transformadora para a construção de uma arte emancipatória, manifesta sobretudo numa *atitude* de encarar a criação artística, extensível ao seu próprio percurso biográfico, ou seja, à forma de estar no mundo.

Por isso Ernesto de Sousa a define, num certo momento, como a-histórica (2014: 87). Ela vive fora da diacronia porque é essência pura, e enquanto tal, invariável: “... para o artista popular trata[-se] sempre de um “primeiro encontro”, não sofre, portanto, uma evolução, ou não aceita, canonicamente, qualquer evolução. É assim que se mantém fora, ou de fora, das correntes cultas” (2014: 87). O autor refere mesmo que se verifica “uma reversão parcial à anterioridade cultural do artista ingénuo” (idem 87).

Analisando a perspetiva de Ernesto de Sousa sobre a arte popular constatam-se algumas continuidades com o pensamento de autores de épocas anteriores, como é por

---

<sup>14</sup> Esta ideia de origem enquanto começo absoluto e constante, que a arte popular incorporaria, ideia que o próprio estudo da arte popular lhe permitiu formular, condensa a própria atitude que Ernesto de Sousa vai desenvolver perante a sua vida-obra.

exemplo a ideia do cogito pré-reflexivo, presente já em Luís Chaves, que relembra a ideia de “mentalidade primitiva”. O artista popular, parco de racionalidade, operaria através de uma certa relação intuitiva com o mundo, desconhecendo qualquer regra estética ou plástica. Esta ideia corrobora um certo pensamento romântico e paternalista que vê a arte popular como uma criação idealizada, e que prende o artista popular a um lugar donde ele não pode sair: o da primitividade, não no sentido de básico ou limitado, mas no de primordial ou de “anterioridade cultural”<sup>15</sup>.

Porém, para além das continuidades com outros autores, a sua obra contribui para uma mudança considerável na forma de conceber a arte popular: esta sai do seu lugar “etnográfico” para se tornar em objeto estético, que João Leal (2004) caracterizou como uma leitura modernista da arte popular. O que vigorou na arte popular durante a primeira metade do século XX, com poucas exceções – o objeto enquanto testemunho de um determinado modo de vida, estreitamente ligado a regiões concretas e como fruto de uma criação coletiva – modifica-se radicalmente no pensamento de Ernesto de Sousa. A arte popular passa a designar, a partir de então, uma criação autoral de indivíduos “ingénuos”, porque desconhedores das normas artísticas eruditas ou académicas. Não se trata já de uma criação coletiva do povo português, porta de acesso à “alma nacional”, exaltação do pitoresco característico de cada região; para este autor, a arte popular é, de facto, arte, proveniente de um universo criativo singular que importa valorizar. Consequentemente, realiza-se o deslocamento no que diz respeito aos objetos de arte popular em que se vai focar: não lhe interessam as rendas, os bordados ou as olarias, nem mesmo outras manifestações mais “artísticas”, como os ex-votos pintados, que tantos adeptos apresenta do ponto de vista estético, mas sobretudo a escultura (Leal, 2004).

---

<sup>15</sup> Esta forma de encarar a arte popular, como já foi reconhecido por Mariana Pinto dos Santos (2014) e João Leal (2004), enquadra-se na corrente primitivista – uma projeção sobre o outro e a sua arte, baseado na procura de uma essência original ou primordial, autêntica, não tocada pela civilização, utilizada na sua possibilidade de oposição ao academismo artístico. Se há inegavelmente um pensamento primitivista em Ernesto de Sousa, ele não pode ser encarado unicamente na sua versão colonialista, antes devendo ser considerado na capacidade crítica que o seu primitivismo pressupõe, tema que se irá abordar na investigação de doutoramento em curso.

## Conclusão

No presente capítulo procurou-se refletir sobre o contributo de Ernesto de Sousa para a arte popular portuguesa, através da análise da investigação e ação cultural (exposições, palestras, debates) que dedicou a esta forma de arte. Quando comparado com as gerações anteriores, ou mesmo com alguns autores seus contemporâneos (por exemplo Pires de Lima no livro *A Arte Popular em Portugal* (1968)), Ernesto de Sousa introduz algumas alterações fundamentais na forma de perspetivar a arte popular: esta passa a ser associada a autores específicos – Rosa Ramalho, Franklin Vilas Boas, Mistério – portadores de uma obra única e singular, contrariando a ideia de que se trata de uma criação coletiva. Ainda que o seu pensamento apresente algumas continuidades com autores de gerações anteriores (como por exemplo Luís Chaves), ele introduz descontinuidades consideráveis, sendo em Portugal um dos primeiros a defender e a propagar a ideia de autoria na arte popular portuguesa.

A emergência da autoria na arte popular implicará algumas modificações: as peças, fundamentalmente utilitárias, valorizadas pelas gerações anteriores – olarias, rendas, bordados, etc – dão lugar a objetos com uma forte componente escultórica, aproximando-se do universo das Belas Artes. A visão pitoresca e regionalista da arte popular, propagada durante tanto tempo pelo regime do Estado Novo, dá lugar a uma arte popular de autor, em que os artistas são valorizados pela sua singularidade. À semelhança dos artistas eruditos, os artistas populares começam a ser alvo de monografias e exposições individuais ou coletivas – como ocorreu nas galerias Divulgação e Alvarez – inaugurando-se um novo circuito de divulgação, circulação e consumo da arte popular em Portugal.

## Referências Bibliográficas

- Alves, V. M. (2013). *Arte popular e nação no Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Becker, H.S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

Restivo, Maria Manuela (2020). A emergência da autoria na arte popular portuguesa: o contributo de Ernesto de Sousa. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 98-117. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a5>

Bragança, M. M. (2016). *Francisco Lage, um intelectual: ideia e ação na etnografia e cultura popular (1935-1948)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Brito, J.P. [coord.] (1995). Onde mora o Franklim? Um escultor do acaso. *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Museu Nacional de Etnologia.

Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Grijalbo.

Chaves, L. (1914). A colecção de «milagres» do Museu Etnológico Português. *O Arqueólogo Português*, n. 19, p. 152-176.

Chaves, L. (1936). Para uma exposição de Arte Popular Portuguesa. In *SPN, Catálogo da exposição de arte popular portuguesa*. Lisboa: SPN.

Chaves, L. (1940). *Roteiro do Centro Regional: Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.

Chaves, L. (1943). Arte popular. Aspectos do problema. *Colecção Biblioteca Popular*. Porto: Portucalense Editora.

Correia, V. (1915a). Arte popular portuguesa I. *A Águia*, 2.ª série, n. 39, p. 117-123.

Correia, V. (1915b). Arte popular portuguesa II. *A Águia*, 2.ª série, n. 45, p. 97-106.

Correia, V. (1915c). Arte popular portuguesa III. *A Águia*, 2.ª série, n. 48, p. 239-249.

Correia, V. (1916a). Etnografia artística. *Notas de etnografia portuguesa e italiana*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.

Correia, V. (1916b). 'Cassoios' do Baixo Alentejo. *Terra Portuguesa*, n. I, p. 63.

Correia, V. (1916c). Brinquedos de Louça de Estremoz. *Terra Portuguesa*, n. I, p. 80.

Correia, V. (1916d). 'Tarros' do Alentejo e da Beira-Baixa. *Terra Portuguesa*, n. I, p. 93-94.

Faria, N. (ed.) (2014). Ernesto de Sousa e a arte popular. *Em torno da exposição Barristas e Imaginários*. Guimarães: A oficina/ Sistema Solar.

Fernandes, J e Ramos, M. (coord.) (1997). *Perspectiva: Alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves.

França, J.A. (1997). Alternativa Zero em seu tempo. In J. Fernandes e M. Ramos (coord.) *Perspectiva: Alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves, p. 37-45.

Leal, J. (2004). Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa. *Etnográfica*, vol. VI, n. 2, p. 251-280.

Restivo, Maria Manuela (2020). A emergência da autoria na arte popular portuguesa: o contributo de Ernesto de Sousa. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 98-117. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a5>

Leal, J. (2006). *Antropologia em Portugal: mestres, percursos, tradições*. Lisboa: Livros Horizonte.

Leandro, S. (2014). Joaquim de Vasconcelos: Historiador, crítico de arte e museólogo. *Uma ópera*. Lisboa: Instituto Nacional Casa da Moeda.

Leite de Vasconcelos, J. (1881). *Estudo ethnographico. A propósito da ornamentação de jugos e cangas de bois nas províncias portuguesas de Douro e Minho*. Porto: Empresa do Jornal d'Agricultura Editora.

Leite de Vasconcelos, J. (1915). *História do Museu Etnológico Português (1893-1914)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Leite de Vasconcelos, J. (1920-1938). *Boletim de etnografia*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Leite de Vasconcelos, J. (1933-1988). *Etnografia portuguesa*. Tentame de sistematização. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 10 vols.

Melo, D. (2001). *Salazarismo e cultura Popular*. Lisboa: ICS.

Morris, W. (2003). *Artes Menores*. Lisboa: Antígona.

Peixoto, R. (1995). *Etnografia Portuguesa. Obra Etnográfica completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pessanha, S. (1916). A fiacção e a tecelagem manuaes em Portugal – Os tecelões paramenteiros de Braga I. *Terra Portuguesa, Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, vol. 2, n. 8.

Pires de Lima, F. (1968). *Arte Popular em Portugal: Ilhas adjacentes e Ultramar*. Volume I. Lisboa: Editorial Verbo.

Restivo, M. M. (2016). A Arte Popular da família Ramalho. Catálogo de Exposição. In Cruzes Canhoto (ed.), *Lagarto, lagarto, lagarto (s/p)*. Porto: Cruzes Canhoto.

Ribeiro, E. (1997) [1923]. *O doce nunca amargou*. Sintra: Colares Editora.

Ribeiro, E. (1999) [1933]. A arte do papel recortado em Portugal. Sintra: Colares Editora.

Rousseau, Valérie (2012). *Vers une définition de l'art populaire: l'institution problématique d'une notion polysémique. L'axe France-Canada dans une perspective européenne et nord-américaine*. Montréal: Université du Québec. Tese de Doutoramento.

Santos, M. P. (2007). *Vanguarda & outras loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Santos, M. P. (2014). Encontrar a cadencia. In N. Faria (ed.), *Ernesto de Sousa e a Arte Popular*. Guimarães: CIAJG, p. 99-129.

Restivo, Maria Manuela (2020). A emergência da autoria na arte popular portuguesa: o contributo de Ernesto de Sousa. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 98-117. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a5>

Shelton, A. A. (2015). *Heaven, hell and somewhere in between. Portuguese popular art*. Vancouver: MOA/University of British Columbia.

Sousa, E. (1987) [1964]. Barristas e imaginários. Quatro artistas populares do norte. Catálogo de exposição. In C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.). *Ernesto de Sousa - Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Sousa, E. (1987) [1964]. Conhecimento da arte moderna e popular. In C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.), *Ernesto de Sousa – Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, p. 33-37.

Sousa, Ernesto (1973) [1965]. *Para o estudo da escultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Sousa, Ernesto [2014] (1966). Relatório de trabalho efetuado nos meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1966. In N. Faria (ed.), *Ernesto de Sousa e a Arte Popular*. Guimarães: CIAJG, p. 49-95.

Sousa, E. (1987) [1970]. A arte popular e a arte ingénua. In C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.), *Ernesto de Sousa – Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, p. 38-44.

Sousa, E. (1998). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Vogel, S. (1988). *Art/artifact*. Munich: Prestel.

Wandschneider, M. (1998). Descontinuidade biográfica e invenção do autor. In Fundação Calouste Gulbenkian (coord.), *Ernesto de Sousa - Revolution my body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, p. 14-24.

Wandschneider, M. (1998). Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária. In Fundação Calouste Gulbenkian (coord.), *Ernesto de Sousa - Revolution my body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, p. 39-121.

## Discursos expositivos enquanto recurso pedagógico: análise de uma experiência escolar desenvolvida entre 2006 e 2017

Sérgio Pereira

FLUP/Doutoramento em Estudos do Património (DEP)

[sbvpereira@gmail.com](mailto:sbvpereira@gmail.com)

### Resumo

O presente capítulo elabora uma reflexão sobre a utilização dos discursos expositivos enquanto recursos pedagógicos em ambiente escolar. Focando a experiência docente do autor, o capítulo procura mostrar como as tradicionais visitas a museus começaram a ser complementadas com a elaboração progressiva de atividades expositivas dentro da escola, alargando no tempo a experiência museal, o que contribuiu para a aprendizagem dos estudantes envolvidos e para a valorização das atividades culturais entre a comunidade escolar.

**Palavras-chave** – Exposição; Escola; Pedagogia; Museu; Nova Museologia

**Expository discourses as a pedagogical tool:  
analysis of a school experience developed between 2006 and 2017**

### Abstract

This chapter elaborates a reflection about using the expository discourses as educational resources in a school context. Focusing the teaching experience of the author, the chapter aims to show how the traditional visits to museums began to be complemented by the progressive elaboration of expositive activities within the school, extending the museum experience in time, which contributed to the students learning and to the valorisation of cultural activities among the school community.

**Keywords:** Exhibition; School; Pedagogy; Museum; New Museology

## Introdução

Encontro-me atualmente a frequentar um doutoramento com especialização em Museologia integrado num programa doutoral pluridisciplinar centrado nas questões do património. Foi no âmbito deste ciclo de estudos que surgiu o Seminário *Discursos Expositivos: Como, Porquê, Para Quem?*<sup>1</sup> ao qual se associa a presente publicação, um evento focado em questões relacionadas com os discursos expositivos em contexto museológico, sendo este texto a base da minha intervenção. Assim, contrariando a lógica de me focar nos discursos expositivos diretamente enquadráveis com o objeto de estudo relativo ao meu projeto de investigação, decidi focar-me na minha anterior experiência profissional relacionada com o ensino/aprendizagem. Com efeito, nos mais de dez anos em que fui docente no ensino secundário fui desenvolvendo um trabalho em torno dos discursos expositivos aplicados ao contexto educacional e pedagógico. Trata-se de uma experiência desenvolvida num contexto profissional concreto, mas que não me impediu o desenvolvimento progressivo do interesse por temáticas que me encaminharam para esta etapa académica atual.

Pretende-se neste exercício estabelecer uma ponte entre a(s) prática(a) desenvolvidas enquanto docente e as temáticas dos museus, das exposições e da utilização do património em contexto educativo, cultural e turístico. Neste sentido, este texto orienta-se em torno de três ideias fundamentais. A primeira, enquadrar em termos evolutivos a componente educativa na génese do espaço museológico. Segundo, documentar a experiência de trabalho desenvolvida enquanto docente através da explicação das atividades de caráter expositivo desenvolvidas num contexto pedagógico (quer em museus visitados, quer no próprio espaço escolar). Por último, situar esta experiência de trabalho nas discussões contemporâneas em torno do papel do museu na sociedade, nomeadamente quanto ao público escolar.

---

<sup>1</sup> O Seminário DEP decorreu em 02.11.2019 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, organizado pelo 2º ano do Doutoramento em Estudos do Património (Departamento de Ciências e Técnicas do Património).

## 1. O conceito de museu e a sua dimensão educativa

Desde o seu surgimento até à atualidade, o museu foi-se reorganizando em termos de espaço físico e de papel social, ao encontro das diferentes visões culturais dos períodos históricos. Porém, o próprio conceito de museu nunca descurou a sua ligação à componente educativa. Desde logo, a própria origem do termo museu está associada às ditas culturas clássicas onde surgem algumas das (ainda hoje) ideias centrais associadas a estas instituições: a associação a espaços de memória e de conhecimento<sup>2</sup>. Porém, é nos finais da Idade Média e no Renascimento que o desenvolvimento do colecionismo concebeu a primeira ideia de espaço expositivo, neste caso para a certificação de factos, comprovando e divulgando conhecimento, com uma forte associação à afirmação de poder de quem detinha as coleções<sup>3</sup>. Trata-se da criação de gabinetes de curiosidades e de coleções privadas, espólios reunidos em plataformas permanentes e semipúblicas para a profissionalização das classes eruditas através de uma educação informal (Nunes, 2010). Numa fase temporal mais próxima, o século XIX vê definir a ideia de museu ligado ao Estado-Nação, dando um carácter mais politizado à instituição museológica, que se torna instrumento político do Estado para instruir o seu povo<sup>4</sup>. Também nesta altura se definem várias tipologias de museus (de arte, arqueologia, ciências naturais, história, ciência e técnica e etnografia), reforçando-se a especialização das instituições em diferentes áreas científicas e continuando a fornecer-lhes um importante cunho educacional. Começam igualmente a ser discutidas

---

<sup>2</sup> O termo “museu” surge do latim *museum*, termo derivado do grego antigo *mouseion* que na mitologia da Grécia Antiga significaria templo das musas, as deusas da memória filhas de Zeus. Mais tarde, o termo foi utilizado pela dinastia ptolemaica no Egipto para definir o lugar ou edifício destinado ao estudo, a um espaço de conhecimento e de acesso ao saber (Filho, 2006: 7; Hernández, 2006: 22; Soto; 2014).

<sup>3</sup> Os primórdios dos museus no sentido colecionista surgem com os gabinetes de curiosidades e as galerias dos reis, aristocratas e burgueses. Os primeiros surgiram na era das Viagens de Descoberta europeias, apresentavam coleções de espécimes naturais relativos aos (então) três reinos da Natureza (zoologia, botânica e mineralogia) e objetos exóticos provenientes de povos não-europeus com o objetivo de representar o mundo encontrado e certificar o poder dos colonizadores sobre os territórios ocupados. As coleções de tesouros e de objetos artísticos atestavam o poder dos seus possuidores e difundiam o conhecimento e a cultura entre as restritas elites que as podiam observar (Filho, 2006; Soto; 2014).

<sup>4</sup> Com o surgir dos movimentos nacionalistas na Europa surgem os museus nacionais, num quadro sociopolítico que os torna em espaços de representação simbólica da nação. O museu veicula um discurso ideológico onde o seu objetivo maior é o de consciencializar o “povo” sobre a sua identidade e valores culturais (Mendes; 2013: 110-113).

nesta época as funções fundamentais do museu: colecionar objetos, criar arte, dar prestígio ao país, proteger o património cultural e, também, educar.

Durante os períodos históricos aqui traçados em linhas gerais desenvolveu-se a dita Museologia Tradicional: entre os séculos XVIII e XIX e a primeira metade do século XX. Neste largo período, a forma de atuar dos museus refletia um contexto de pensamento no qual as leituras sobre os diversos factos assumiam um estatuto de conhecimento verdadeiro e universal. Assim, as práticas fundadoras em torno do património cultural e da museologia difundiam o que era entendido como evidências indiscutíveis da realidade: esta museologia destacava a especificidade, a antiguidade e a identidade nacional, por intermédio dos monumentos e dos objetos salvaguardados; a posição da nação na hierarquia de poder num cenário internacional; a superioridade dos grupos sociais capacitados para a fruição do património cultural. Estes museus desenvolviam exposições permanentes com uma quase ausência de ligação à investigação científica (exceto quanto à “descoberta” de bens patrimoniais e à verificação da autenticidade destes) e tinham uma dimensão educacional limitada devido à inexistência de divulgação externa para o acolhimento diferenciado de públicos. Verificava-se uma coincidência entre as perspetivas ideológicas dos museus e os seus visitantes, adultos membros das classes médias e altas (Nunes; 2010; Bennett, 1995).

No contexto pós 2ª Guerra Mundial e em consequência dos seus efeitos, a história passou a ser reconstituída e analisada, o discurso expositivo repensado em termos de suportes e em termos de conteúdo<sup>5</sup>. Dá-se o surgimento da museologia enquanto área científica nas universidades e a intensificação das discussões geradas pela designada Nova Museologia, um novo movimento contestatário abrangente, enquadrado nos pressupostos do período moderno que vem questionar os pressupostos da museologia tradicional<sup>6</sup>. À medida que o século XX alterou os regimes

---

<sup>5</sup> Assumiu-se o carácter político do conhecimento, por definição condicionado, de validade parcial e temporária. Apostou-se na valorização da pluralidade da documentação exposta através de diferentes formatos, no contributo para o debate cultural e cívico; na inclusão de temáticas até então consideradas subversivas ou irrelevantes numa visão institucional mais diversa e globalizada (Nunes, 2010; Bennett, 1995).

<sup>6</sup> As críticas aos pressupostos do paradigma moderno começam por se desencadear nos anos de 1930. O reconhecimento das limitações do conhecimento científico e tecnológico vêm ponderar a conjugação

políticos dos países, as mudanças em contexto museológico foram-se verificando sobretudo em ambientes mais democráticos<sup>7</sup>.

Em 1946, surge o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) que vem reforçar a dimensão pedagógica destes, referindo a *educação, o estudo e o deleite* na nova definição de museu que propõe<sup>8</sup>. A Nova Museologia corporiza, assim, um movimento de renovação de largo espectro, de abrangência teórica e metodológica, iniciado nos anos de 1960, mas do qual ainda se esperam na atualidade os efeitos da defendida renovação (Duarte, 2013). Em concreto, este novo movimento vem desconstruir a rigidez do espaço museológico em termos físicos, fazendo nascer novas tipologias como os ecomuseus, os museus integrais e os museus de comunidade (ICOM, 1984). Quanto ao papel social e educacional, em foco neste texto, vem também defender em termos globais um trabalho das instituições voltado para um público mais diversificado, através de formas de trabalho promotoras de uma maior interação com os seus diversos tipos de visitantes. Para isso, segundo os posicionamentos da Nova Museologia, o museu deve reposicionar-se, através:

- I. da discussão sobre a natureza da instituição, a sua missão e lugar na sociedade, podendo emergir como lugar central para a discussão dos grandes temas da contemporaneidade (Duarte, 2013), num formato de trabalho promotor da humanização, com a representação dos diversos indivíduos e subgrupos sociais através de uma museologia participativa (Silverman, 2010)<sup>9</sup>;

---

entre a ciência e a tecnologia com outras modalidades de reconstituição, interpretação e intervenção na realidade que não alienem as dimensões sociais da mesma.

<sup>7</sup> Entre a década de 30 e a de 60 do séc. XX, a museologia tradicional continuou a prevalecer em regimes com elevados níveis de instrumentalização político-ideológica, como os regimes liberais conservadores, monarquias autocráticas e ditaduras autoritárias ou totalitárias. Por outro lado, a Nova Museologia e a nova noção alargada de património cultural correspondem a regimes democráticos ou democracias liberais avançadas, sistemas políticos mais abertos que aceitam o pluralismo cultural e ideológico (Nunes, 2010; Bennett, 1995).

<sup>8</sup> “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.” (ICOM, 2015)

<sup>9</sup> Porém, não podemos deixar de sublinhar o atraso desta exposição em relação às suas congéneres europeias, onde já em princípios do século XX, no âmbito dos movimentos cubista e dadaísta, este tipo de cruzamentos era frequente

- II. da aposta em discursos expositivos capazes de ilustrar e representar de forma simplificada visões complexas da realidade, criando conexões entre esta e os conteúdos das exposições apresentadas (Allard e Bouché, 1998);
- III. da capacidade para a apresentação de conteúdos através de novas técnicas museográficas desenvolvidas pela museologia e pela museografia, sobretudo em exposições temporárias que apostem no recurso a suportes não tradicionais (com algum destaque para a multimédia), capazes de atrair e renovar os públicos (Nunes, 2010);
- IV. do reforço do seu papel educativo, com o desenvolvimento de atividades que reforcem a ligação ao público escolar, permitindo ao museu sobressair enquanto complemento importante ao ensino formal escolar, espaço de auxílio à compreensão, validação e expansão de horizontes acerca de conhecimentos adquiridos no sistema educativo. O serviço educativo da instituição deverá ser capaz de, no âmbito de uma situação pedagógica, propor um programa educativo adequado, através de diferentes estratégias didáticas (Allard e Boucher, 1998);
- V. no reconhecimento da importância da experiência participativa que pode ser oferecida pelo museu: exposições capazes de colocar o visitante, não apenas no papel de espectador passivo, passando a dar-lhe a oportunidade para criar, partilhar e conectar-se com outros visitantes em torno do seu conteúdo (Simon, 2010);
- VI. no reconhecimento da investigação científica, não apenas fulcral para a descoberta e verificação das peças expostas, mas também para auxiliar o desenvolvimento de informação sobre contextos expostos (Nunes, 2010); nesta linha, os espaços complementares dos museus (bibliotecas, centros de documentação e arquivos) podem ser potenciados e podem criar novas dinâmicas de trabalho com o contexto educativo, expandindo as áreas de visita para lá das salas expositivas;
- VII. da desconstrução da dita cultura erudita, através de uma atividade museológica capaz de contribuir para a transformação do público que deve ser entendido como plural e diverso (Macdonald, 2006), com essa

democratização do acesso à cultura a ser trabalhada desde logo com o público escolar;

- VIII. maior ligação com a comunidade envolvente e afirmação do papel do museu enquanto pilar do desenvolvimento comunitário, com a implicação dos cidadãos na sua autorrepresentação, para desenvolverem o sentimento de utentes prioritários detentores do património cultural; esta perspetiva do museu enquanto “zona de contacto” (Clifford, 1997; Witcomb, 2003) também se aplica ao público escolar, que aqui pode encontrar um espaço privilegiado de interação entre alunos e outros intervenientes socioculturais para além da comunidade educativa.

Em suma, de forma transversal, o museu vai-se transformando nos diferentes períodos históricos e em diversos contextos socioculturais num espaço para afirmação de diversas formas de pensar, para o realçar de identidades individuais e coletivas e para o registo de dimensões artísticas, científicas e sociais. Porém, a ação da instituição museológica não deixa de estar condicionada pelo contexto social e político no qual se insere. Ainda assim, de forma mais ou menos condicionada, no tempo presente o fundamento de qualquer museu parece surgir cada vez mais centrado na apresentação de conteúdos expositivos em diferentes formatos, mas com um objetivo comum: a difusão de informação para o conhecimento e a consciencialização cívica (o que também é aumento do nível educativo) dos seus usuários.

## **2. Contextualização do ambiente escolar**

O Colégio Internato dos Carvalhos, onde fui docente entre 2006 e 2018, fica situado em Pedroso, Vila Nova de Gaia, a cerca de 10 km do Porto. Trata-se de uma instituição de ensino privada centenária, sob alçada da ordem religiosa dos Missionários Claretianos. Este Colégio também se distingue pelo percurso já histórico de inovação no ensino que o coloca numa posição de destaque na oferta escolar da região norte, ainda hoje pela oferta de cursos com planos curriculares próprios, ao nível do ensino secundário. Estes cursos, definidos como cursos científico-tecnológicos, possibilitam aos

estudantes uma forte formação de carácter profissionalizante sem fechar portas à possibilidade de continuidade de estudos a um nível superior.

Apesar de privado, é um Colégio que aglutina estudantes de realidades diversas já que o ensino é pago pelas famílias até ao 9ºano, mas é gratuito no nível secundário. Assim sendo, numa mesma turma do ensino secundário podem coabitar estudantes de proveniência geográfica e de perfil económico e cultural distintos<sup>10</sup>.

As atividades aqui em análise foram enquadradas nos conteúdos curriculares da disciplina bianual (11º e 12ºs anos) de Património e Museus, do curso científico-tecnológico em Património e Turismo. Trata-se de uma disciplina com objetivos em torno do estudo dos museus, procurando incutir nos estudantes competências profissionais para intervenções em torno do património museológico enquanto elemento de relevância cultural, bem como a promoção, valorização e integração desse património em atividades turísticas.

### **3. Atividades pedagógicas de carácter expositivo**

As atividades desenvolvidas no âmbito da disciplina de Património e Museus eram de carácter pedagógico. Porém, eram também optativas, surgidas das minhas iniciativas enquanto docente. A disciplina incluía conteúdos programáticos diversos, como o estudo da relação do museu com a sociedade (papel social e interdisciplinaridade), a gestão de museus, a conservação de coleções e as práticas de informação e animação em espaços museológicos. O processo de ensino/aprendizagem destes conteúdos foi desafiante, pois, se havia conteúdos curriculares mais fáceis de ensinar dentro da sala de aula, outros levavam sistematicamente à mesma questão: como ensinar as práticas de informação e animação em espaços museológicos permanecendo no espaço físico de uma escola? Foi neste sentido que a procura de formas de aprendizagem mais dinâmicas surgiu, enquanto processo natural e intuitivo, que neste ponto procuro esclarecer.

---

<sup>10</sup> Estudantes do contexto geográfico da escola e estudantes deslocados, de outras regiões nacionais e do estrangeiro. Alguns estudantes estudam no Colégio desde o ensino básico (ensino de leccionação paga) e outros apenas no secundário para frequência dos cursos profissionais (ensino financiado). Os estudantes deslocados suportam o custo do regime de internato.

Assim, as atividades desenvolvidas em torno dos discursos expositivos foram de diferentes tipologias. Inicialmente, comecei por promover **visitas de estudo** a museus e a outros espaços museológicos, locais aos quais associamos a componente expositiva enquanto característica intrínseca dos mesmos. São igualmente espaços de forte componente educativa, com ações de educação não-formal desenvolvidas sobretudo para o público escolar. Entre 2006 e 2017 foram 17 os museus visitados<sup>11</sup>, em formato de visita livre ou em formato de visita guiada<sup>12</sup>.

As visitas de estudo a museus são uma das formas mais tradicionais de um professor procurar motivar os seus discentes para os conteúdos programáticos, nas mais vastas áreas de ensino. Esta aposta recorrente dos professores no recurso à visita museal é um reflexo do seu entendimento enquanto espaço de ensino não-formal, muitas vezes capaz de proporcionar representações simplificadas da realidade (Allard e Boucher, 1998), em prol de se desenvolverem, enriquecerem, verificarem e modificarem os conhecimentos adquiridos no sistema formal de ensino. Por outro lado, a oferta de programas educativos em museus adequados aos conteúdos curriculares escolares tem crescido e parece fazer jus à própria definição de museu proposta pelo ICOM que destaca o papel educativo destas instituições. Na minha experiência enquanto docente, a realização das visitas de estudo era positiva, porém com limitações relativamente ao cumprimento dos conteúdos programáticos da disciplina de Património e Museus. Estas visitas eram atividades fornecidas pelos serviços educativos dos museus, orientadas para a aquisição de saberes sobre a cultura, as artes e a sociedade; eram feitas através da comunicação entre o objeto exposto, o mediador e os estudantes. Nestas, o mediador (guia da visita) tinha sempre um papel determinante, na medida em que para os estudantes a experiência no museu passava essencialmente pela receção da informação por ele produzida e pela posterior observação, condicionada

---

<sup>11</sup> Museus visitados em visitas de estudo entre 2006 e 2018: Museu da Citânia de Sanfins (Paços de Ferreira, out. 2007), Museu Coleção Berardo (Lisboa, jan. 2008), Museu Nacional do Teatro (Lisboa, jan. 2009), Museu Nacional do Traje e da Moda (Lisboa, jan. 2009), Museu do Oriente (Lisboa, jan. 2010), Caves e Museu Ramos Pinto (Vila Nova de Gaia, out. 2001 e jan. 2015), Museu Nacional dos Coches (Lisboa, fev. 2011), Museu Nacional do Design e da Moda (Lisboa, fev. 2011), Museu de Serralves (Porto, out. 2010, fev. 2012, out. 2012, out. 2014 e nov. 2016), Museu Nacional Rainha Sofia (fev. 2013 e fev. 2015), Caixa Fórum Madrid (fev. 2013).

<sup>12</sup> Nalguns museus, particularmente o Museu de Serralves, as visitas foram regulares pela proximidade geográfica, pela eficiência no agendamento das visitas e pela vasta oferta de atividades do serviço educativo.

por essa informação pré-fornecida. Sendo o discurso expositivo em si próprio um ato de mediação e comunicação, esta, neste contexto de visitas, é sempre condicionada, não tendo os estudantes um poder de interpretação direto sob o material ou assunto exposto. Por outro lado, por mais informada que a instituição estivesse da área de estudo dos estudantes em visita e das necessidades destes, os modelos de visitas oferecidos eram sistematicamente centrados num discurso em torno da importância do museu visitado enquanto instituição, da exposição enquanto produto finalizado e das obras e artistas nela representados. Estas visitas não davam, portanto, resposta a parte do meu desafio, relacionado com a preparação de futuros estagiários ou trabalhadores em museus, através da aprendizagem sobre as práticas de trabalho desenvolvidas em



Fig. 1-Visita ao Museu do Oriente nov. 2010



Fig. 2-Visita ao Museu de Serralves nov. 2010



Fig. 3-Visita ao Museu de Serralves out. 2014



Fig. 4-Visita ao Museu de Serralves out. 2015

contexto museológico, que possibilitassem a apresentação de exposições, entre outras atividades.

Cheguei assim à conclusão de que quando o próprio museu e os seus processos de trabalho são a área de ensino, apenas existem programas educativos direcionados

aos estudantes do ensino superior, particularmente da área da museologia e da museografia. Por outro lado, à medida que fui realizando as visitas de estudo atrás descritas percebi também que a vivência da experiência museal ficava limitada no tempo e no espaço, tornando o estudante em mero espectador de uma ação finalizada, apresentada e que terminava no final da visita. Neste contexto, procurei formas que possibilitassem aos estudantes a participação ativa na criação de atividades de caráter expositivo, ultrapassando a lógica do estudante observador e incluindo uma dimensão de estudante-participante no processo.

Estas formas procuraram dar resposta a dois problemas fundamentais. O primeiro, relativo aos constrangimentos na escola, relacionados com a não existência na mesma de um espaço físico de características museológicas. O segundo, cruzado com o tipo de visitas oferecidas nos museus, demasiado centradas nas exposições finais e obras apresentadas, pouco permissivas no sentido de permitirem o entendimento dos processos, do trabalho técnico dos bastidores, o que as fazia não responderem por completo às necessidades da disciplina. Neste sentido, progressivamente fui complementando as visitas com o desenvolvimento de **projetos pedagógicos** de maior duração e com a realização de **exposições no espaço escolar**. Estas atividades foram enquadradas nos conteúdos curriculares e eram consideradas um contributo para o desenvolvimento de uma avaliação à disciplina mais focada na componente prática.

Relativamente aos projetos pedagógicos, estes foram desenvolvidos em contexto de sala de aula. Consistiam na elaboração prática de trabalhos em torno de temáticas específicas, centradas em assuntos e não em objetos, complementando visitas de estudo previamente efetuadas. Neste âmbito destaco três projetos. *A Minha Escola Adota um Museu* (2007), um projeto de cooperação anual com o Museu Nacional de Soares dos Reis onde, através de várias experiências de campo, os estudantes se exercitavam no desempenho do papel de guias do museu durante um dia. Esta atividade deu origem a um documentário em vídeo (figura 5).



Fig. 5-Projeto com o Museu Nacional Soares dos Reis

*O Museu Vai à Escola* (2007), projeto anual com a Casa Museu Teixeira Lopes, com visitas de estudo ao museu, um *workshop* na escola orientado pelo serviço educativo da instituição museológica e uma exposição para divulgação do património do museu junto da comunidade educativa. *A Alquimia da Cor* (2011) foi o mais complexo dos três projetos, por ser pluridisciplinar, englobando três cursos da escola nas áreas da química, artes e turismo. Ao longo da sua realização foram feitas visitas de estudo e aulas interdisciplinares entre os cursos. Enquanto objetivo global, a atividade visou criar uma consciência cívica sobre a importância da preservação da biodiversidade pela divulgação de espécies protegidas, em paralelo com a importância da preservação do património artístico de pinturas murais e a fresco (figuras 6 e 7).



Fig. 6-Projeto Alkimya da Cor



Fig. 7-Projeto Alkimya da Cor

Dito de forma simples, este projeto culminou com a montagem de uma exposição de pintura, com obras realizadas pelos estudantes de artes, pintadas através dos pigmentos naturais preparados pelos estudantes de química e com a representação de espécies animais em risco no nosso país, identificadas no roteiro de património natural, criado pelos estudantes de turismo.

Quanto às **exposições na escola**, elas permitiam aos estudantes a aplicação de conhecimentos teóricos relativos às técnicas de criação e gestão de exposições, com a implementação de técnicas de ensino não-formais. Estas exposições foram apresentadas na galeria-bar, espaço de lazer e convívio para toda a comunidade educativa, e tiveram temáticas diversas. Por exemplo a arte cinematográfica, com a exposição *Rostos do Cinema (2011)*, mostra fotográfica e documental, desenvolvida para celebração do 60º Festival de Cinema de Cannes, apresentava imagens de rostos marcantes de alguns filmes estreados no Festival, bem como os cartazes promocionais dos filmes premiados com a Palma de Ouro nos dez últimos anos (figura 8).



Fig. 8-Exposição Rostos do Cinema (2011)

Algumas exposições focavam diretamente os destinos turísticos, como a exposição fotográfica *Onde Vamos em 2012?*, que apresentou imagens dos destinos turísticos em destaque pela imprensa mundial nesse ano. Orientei também duas exposições enquadradas no *Dia Mundial do Turismo*, em 2013 e 2014. Neste caso, foram exibidos em formato impresso *posters* oficiais da Organização Mundial do Turismo criados para divulgação da data, bem como imagens alusivas a destinos de viagens enquadrados nas temáticas escolhidas pela organização em cada um dos anos<sup>13</sup>. Finalmente a exposição *Imaginário de Sons (2015)*, sobre o trabalho desenvolvido na oficina educativa Imaginário de Sons na qual os estudantes participaram no Museu de Serralves. Neste caso, deixou de ser apenas uma atividade de um grupo escolar levada a cabo no espaço do museu, para ganhar também um sentido inverso, onde o trabalho

<sup>13</sup> Tema do Dia Mundial do Turismo: Turismo e Água - Proteger o Nosso Futuro Comum (2013), Turismo e Desenvolvimento Comunitário (2014).

elaborado no museu foi levado e retrabalhado no espaço da escola, materializando assim uma outra dimensão da Nova Museologia pelo que permitiu de chamada de questões que tiveram efeitos também fora do museu. A exposição apresentou os trabalhos de desenho e pintura feitos pelos estudantes na oficina de artes e documentou o processo da própria oficina através de fotografia, tendo sido uma oportunidade para dar continuidade à atividade fora da sala educativa do museu (figura 9).



Fig. 9-Exposição Imaginário de Sons

Em termos de exposições, destaco também a preparação anual dos trabalhos a expor no Stand do Curso de Património e Turismo, enquadrados num espaço expositivo da Semana Aberta da escola, dedicada à apresentação da sua oferta educativa e complementada com eventos culturais. O planeamento, preparação de materiais e montagem do Stand era feito dentro do período das aulas, sendo uma verdadeira oportunidade para desenvolver com os estudantes uma experiência expositiva de raiz. Após a definição de uma temática<sup>14</sup>, era concebida a ideia para o espaço, a sua idealização em maquete e a preparação dos materiais a expor: vídeos para projeção, instalações sonoras, pintura de *posters* e murais, construção de objetos e recolha de outros, cartazes informativos, atividades performativas, entre outras (figuras 10 e 11).

---

<sup>14</sup> Tema dos Stands do Curso de Património e Turismo na EXPOCIC, entre 2009 e 2018: Interrrail (2009); Os cafés, espaços históricos e culturais (2010); O turismo responsável (2011); Guimarães, Capital Europeia da Cultura (2012); Porto, Destino Europeu do ano (2014); Turismo Étnico (2015); Paisagens Globais: Destinos Icónicos no Mundo (2016); Viajar de avião (2017).



Fig. 10 Stand do Curso de Património e Turismo 2014/ Fonte: Sérgio Pereira



Fig. 11 Stand do Curso de Património e Turismo, 2015  
Fonte: Sérgio Pereira

Em suma, a realização de visitas de estudo passou a ser um meio para o desenvolvimento de projetos pedagógicos mais amplos centrados em atividades expositivas, deixando estas de ser experiências com um término em si mesmas.

#### 4. Dificuldades do processo desenvolvido

A disciplina de Património e Museus pressupunha um regime de ensino teórico-prático, porém, a existência nesta disciplina de uma conduta educativa verdadeiramente prática dependeu de diversos fatores. À medida que me fui desprendendo de um sistema de aulas teóricas para procurar formas de aprendizagem mais dinâmicas surgiam outras dificuldades. Estas estavam relacionadas com: a) o contexto escolar em concreto, b) o seu enquadramento sociogeográfico e c) a forma de funcionamento dos serviços educativos nos museus contactados. Como referido no ponto anterior, o processo aqui retratado resultou da procura de soluções para dois desafios fundamentais: tornar os métodos de ensino menos formais durante a minha atividade letiva e colmatar as próprias limitações das atividades de ensino não-formal disponibilizadas pelos museus.

Efetivamente, foquei-me no meu campo de ação (a escola) para criar um sistema de ensino menos formal, recorrendo ao desenvolvimento de atividades práticas dentro do período de aulas da disciplina. Estas atividades recorreram assim a estratégias da Nova Museologia, cujos fundamentos e desenvolvimentos podem também ser úteis quando aplicados nas questões educativas, mesmo fora do museu. Todavia, à medida que fui apostando na implementação dessas novas estratégias, foram sendo

identificadas as referidas dificuldades, numa primeira fase relacionadas, sobretudo, com as dinâmicas próprias do espaço escolar. Desde logo, sendo uma escola um espaço altamente normativo, ações que extrapolam o espaço físico da sala de aula não eram fáceis de implementar<sup>15</sup>. Por outro lado, o número de visitas a museus ao longo de um ano letivo teve de ser limitado pelas implicações que causavam nas dinâmicas de ensino<sup>16</sup>. Ainda sobre o contexto escolar, deve ser referido o cariz religioso da escola em causa, da qual dependia o delinear e validar dos discursos a serem desenvolvidos nas atividades expositivas que iam sendo desenvolvidas<sup>17</sup>. Também o contexto sociogeográfico da escola afetou este processo, devido ao agravamento do contexto económico da comunidade envolvente, verificando-se: a não participação de estudantes suficientes nalgumas visitas levou ao cancelamento de algumas atividades em museus; a redução da disponibilidade das famílias dos estudantes para financiarem visitas de estudo e oficinas educativas<sup>18</sup>; o aumento do valor cobrado às escolas pelas instituições museológicas, bem como dos preços de locomoção cobrados pelas companhias de transportes.

Contextualizadas as dificuldades relacionadas com o funcionamento do estabelecimento de ensino e com o perfil dos estudantes, interessa agora abordar de forma mais consistente a outra vertente, relativa aos resultados dos contactos com os museus. De facto, o funcionamento dos serviços educativos dos museus contactados revelou-se também uma dificuldade, sobretudo pelas implicações para os estudantes, aquando da concretização das visitas, em termos da deslocação e do custo de participação no museu, colocando desde logo em discussão a forma de funcionamento

---

<sup>15</sup> Na prática, não eram bem vistas e eram, por vezes, dificultadas, pois para a gestão escolar é menos problemático ter estudantes controlados numa sala de aula do que a agir em outros espaços escolares. A não valorização das atividades fora da sala de aula foi um fator de desmotivação traduzido na não concretização de outras atividades inicialmente pensadas.

<sup>16</sup> Uma visita realizada com uma turma, implica a falta do professor à leção de outras turmas não participantes na visita; ou a falta dos estudantes às aulas de outras disciplinas.

<sup>17</sup> Sendo uma escola de matriz religiosa, católica, sentiram-se muitas vezes entraves à elaboração de exposições e outras atividades. Houve alguma relutância à utilização do espaço escolar para outras atividades, já que a escola estava apenas habituada a ver exposições desenvolvidas pelos estudantes do curso de Artes, para apresentação dos seus trabalhos. Tirando estas, apenas parecia ser possível expor materiais enquadráveis nas mensagens católicas da escola, patrocinados pelos ateliês ou pelo gabinete de orientação vocacional.

<sup>18</sup> Grande parte dos estudantes eram provenientes dos concelhos de Vila Nova de Gaia, Feira e Espinho, e a crise financeira pós 2008 levou ao desemprego de muitas famílias, sobretudo nestes dois últimos concelhos.

destes serviços. Efetivamente, os museus apostam num modelo de trabalho centrado na deslocação dos estudantes aos espaços físicos dos mesmos, havendo uma falta de disponibilidade dos museus para o desenvolvimento de atividades em espaços escolares. Isto põe em causa a concretização de uma ligação forte à comunidade envolvente e à democratização do acesso à cultura perspetivadas pela Nova Museologia. Nos museus contactados, os procedimentos são uniformizados. Sugere-se uma alteração para novos modelos, em que a experiência do museu pudesse começar, ter etapas ou terminar na escola, por exemplo, com a deslocação das equipas do museu até esta. Tendencialmente, para os estudantes, a ideia de ir a um museu significa a entrada num espaço de distanciamento físico e emocional. Esta questão poderia ser trabalhada através de uma ligação, fomentada por um melhor entendimento dos diferentes públicos do museu e das necessidades destes – neste caso, dos diferentes tipos de públicos escolares, no sentido de tornar a experiência mais participativa (Simon; 2010).

A forma de funcionamento dos museus contactados nestas experiências parece não colocar em prática perspetivas que fomentem a criação de atividades promotoras de uma maior participação dos públicos escolares no contexto museológico. O público escolar é o maior frequentador de museus e, tal facto, justificaria a existência de uma maior atenção às necessidades educativas deste público, muitas vezes menosprezado face a outros públicos dos museus. A educação nos museus é geralmente considerada não-formal, por oposição ao ensino oficial. Porém, pude verificar, muitas vezes, que as atividades disponibilizadas para grupos escolares são conduzidas por educadores com um discurso maioritariamente expositivo e teórico. Os estudantes poucas vezes têm oportunidade de ver, observar, contemplar e manipular, ficando sobretudo a ouvir o discurso do educador que se sobrepõe fisicamente ao material exposto (Ascensão, 2012). Os estudantes devem ser entendidos como partes de um público diverso, plural e ativo, não sendo uma massa homogênea e passiva (Sharon Macdonald, 2006). Se falarmos em oficinas educativas, estas estão também focadas no desenvolvimento de atividades orientadas para temáticas em torno da coleção dos museus ou dos seus valores institucionais, numa lógica em que o museu define um “menu” preparado de programas à escolha, com discursos formatados para visitas guiadas e oficinas

temáticas. Esta forma de operar pré-formatada condiciona o tipo de abordagens à narrativa expositiva, limitando a discussão de tópicos com interesse social, político ou ideológico, que poderiam ir ao encontro das necessidades do público escolar. Por outro lado, relativamente às experiências aqui expostas, raramente o museu se coloca enquanto tema de trabalho, para ver o seu espaço entendido, interpretado e retrabalhado pelo público escolar. Apesar de solicitado várias vezes, raramente foi oferecido um programa educativo em que o próprio museu se apresentasse como tema numa visão alargada, incluindo também o acesso aos seus métodos de trabalho e aos seus bastidores, de forma a dar resposta às necessidades do programa curricular que se procurava lecionar.

Certamente que o funcionamento do serviço educativo dos museus se ressentia de um percurso histórico em Portugal que só muito lentamente veio dar relevância aos seus profissionais. Só tardiamente surgiram os cursos universitários para a formação de profissionais dos serviços educativos, sendo que esses cursos iniciais visavam predominantemente formar futuros conservadores, restauradores, curadores e investigadores. Sendo uma profissão que carece de reconhecimento, torna-se muitas vezes precária, praticada por profissionais chamados apenas quando necessários e pagos com recibos verdes, ou efetuada por funcionários de empresas independentes num regime de *outsourcing*, o que em nada promove a integração do serviço educativo na respetiva instituição museológica (Ascensão, 2012).

Por fim, atentando na visão do museu enquanto espaço integrador, de construção e comunicação de valores e identidades, de “zona de contacto” para as comunidades, ao serviço do desenvolvimento comunitário (Clifford, 1997; Witcomb, 2003), esta filosofia parece não estar a ser aplicada à forma de trabalho face aos grupos escolares. Realizadas no formato de atividades orientadas para uma escola, os museus não promovem o contacto entre estudantes de outras escolas ou demais públicos. As atividades padronizadas encontradas apenas permitem o contacto com os guias do museu e com os técnicos do serviço educativo, num sistema bastante formal de trabalho em que parece que o professor é momentaneamente substituído por outra figura que assume o discurso e decorrentes tarefas.

## 5. Contributos do processo desenvolvido

Em termos de aspetos positivos, as atividades desenvolvidas foram, de um ponto de vista pessoal, úteis sob diversos pontos de vista. Desde logo, foram um contributo para o processo de ensino-aprendizagem em vários quadrantes. Primeiro, por me terem permitido diversificar os métodos de avaliação relativos à disciplina, em termos qualitativos e quantitativos<sup>19</sup>. Segundo, possibilitaram consolidar a vertente prática inerente à disciplina. Com a preparação de exposições temáticas na escola e com a montagem anual do Stand do curso foi possível efetivamente criar atividades práticas em contexto de sala de aula e incluir a atividade expositiva enquanto componente de exercício das aulas, através da conceção e montagem das exposições. Terceiro, impulsionou a motivação dos estudantes em relação aos conteúdos programáticos. Todos os anos letivos havia uma resistência por parte dos estudantes, que olhavam para os museus como espaços aborrecidos e antiquados. Assim, através das visitas de estudo e da participação em oficinas educativas, procurava-se motivar os estudantes para as temáticas em estudo. Foi interessante verificar que, mais tarde, os próprios estudantes foram desenvolvendo pequenas exposições temáticas por iniciativa própria, enquadradas nos seus Projetos Tecnológicos e Estágio (PTE'S), componente curricular obrigatória para conclusão do 12º ano.

Por outro lado, esta forma de trabalho que foi sendo desenvolvida em torno da disciplina foi certamente um contributo para a descoberta de novas competências nos estudantes. Tendencialmente estes entravam no curso focados na hotelaria e nos transportes enquanto áreas profissionais futuras, descurando a possibilidade de seguir carreira em áreas de âmbito mais cultural ligadas ao trabalho em espaços patrimoniais e

---

<sup>19</sup> Em termos de avaliação qualitativa, as atividades em museus eram revistas e discutidas em contexto de sala de aula, com recurso à projeção das imagens resultantes do registo fotográfico. Também se procedia ao preenchimento de um questionário de avaliação da atividade. Quer o questionário quer a discussão incidiam sobre tópicos como: o espaço físico do museu, as exposições, o trabalho desenvolvido nas oficinas e a performance dos funcionários. Assim, era possível avaliar a apreensão global de conhecimentos por parte dos estudantes, bem como identificar pontos positivos e negativos identificados pelos discentes relativos à atividade realizada. Em termos quantitativos, as atividades efetuadas em correlação com os conteúdos programáticos eram abordadas em contexto de avaliação sumativa – por exemplo, eram objeto de questões nos testes de avaliação.

museológicos. Progressivamente, foram percebendo possibilidades profissionais antes não previstas enquanto escolha.

Também as atividades expositivas possibilitaram criar um maior dinamismo no espaço monótono da escola, cujos corredores em tons de verde, segundo os estudantes, “fazem lembrar um hospital”. Partindo da ideia da valorização da cultura visual, da imagem e da sua contemplação, as exposições centraram-se em imagens e cartazes em formato permanente e impresso. Através da apresentação do objeto visual num contexto amplo, ordenado e enquadrado, procurou-se criar uma valorização da mensagem visual numa época em que a sua observação parece estar reduzida à dimensão diminuta dos ecrãs de telemóvel. Assim, existiu uma preocupação em sensibilizar sobre as temáticas expostas, de forma física e permanente, já que os materiais ficavam visíveis ao longo do tempo para lá da sua visualização automática e da partilha automatizada nas redes sociais.

Finalmente, as visitas efetuadas a museus, nomeadamente os de arte contemporânea, bem como o dinamismo criado na escola através dos trabalhos de grupo focados na preparação de exposições permitiu, também, a consolidação por parte dos estudantes de competências relativas à sua formação cívica.

## **Considerações finais**

Procurou-se neste texto documentar um caso de utilização das atividades expositivas enquanto ferramenta pedagógica, para benesse dos estudantes do curso de Património e Turismo e da comunidade educativa em causa. Com efeito, foi apresentado um processo de ensino feito com recurso a atividades de carácter expositivo, processo que foi ajustado aquando da perceção de que as tradicionais visitas de estudo a museus eram um formato de atividade pedagógica com benefícios limitados. Porém, o processo surge igualmente como resposta à existência na escola de um sistema de ensino demasiado formal. Assim, desenvolveu-se um processo no qual as visitas de estudo continuaram a ser realizadas, mas integradas em projetos pedagógicos mais complexos e complementadas com a realização de exposições dentro do espaço escolar. Esta

dinâmica centrada na criação de atividades expositivas permitiu desenvolver a componente prática da disciplina.

Embora este processo de ensino/aprendizagem criado tenha sido uma forma de colmatar os problemas existentes no âmbito da docência da disciplina, no decorrer das novas atividades, novas dificuldades foram surgindo, relacionadas ainda com as características do contexto escolar, com o enquadramento económico-social existente e com a forma de funcionamento oferecida pelos museus. Da explicação dessas dificuldades conclui-se que os museus podem desenvolver formas de trabalho promotoras de uma maior participação efetiva do público escolar nas suas atividades. O processo educativo aqui exposto foi ganhando forma após a constatação de que os museus ainda não implementam os ideais da Nova Museologia tanto quanto seria desejável, o que seria útil quer para o museu, quer para o público escolar. É certo que, para tal não acontecer, certamente contribuem os diversos constrangimentos que afetam o contexto de trabalho dos profissionais de serviço educativo. Porém, dessa perceção surgiu a decisão de implementar no espaço da escola técnicas de ensino enquadradas nas abordagens trazidas por esta nova visão sobre o trabalho museológico.

Este processo renovado de ensino resultou, assim, da articulação entre as técnicas formais e informais de ensino, sendo possível identificar os seus contributos positivos. Os estudantes diretamente envolvidos puderam beneficiar de metodologias pedagógicas mais desafiantes e propícias ao desenvolvimento de competências individuais; a escola beneficiou com as exposições criadas enquanto contributo ao serviço da promoção cultural como forma de valorização do espaço escolar. Por fim, o desenvolvimento destas práticas foram igualmente um contributo em termos pessoais para o docente, em termos de criatividade e busca de motivação para a prática da profissão. Este investimento em atividades ligadas aos museus, ao património e às exposições, enquadradas na atividade de docente, ajudou a desenvolver um interesse pessoal que contribuiu para o prosseguimento de estudos ao nível de 3ºciclo nestas áreas.

## Referências Bibliográficas

- Allard, M. & Boucher, S. (1998). *Éduquer au musée: un modèle théorique de pédagogie muséale*. Montréal: Hurtibise HMH.
- Ascensão, Viviane (2012). *A natureza da pedagogia nos museus: a realidade portuguesa - procura e identificação de modelos*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum*. London: Routledge.
- Clifford, James (2016). Museus como zonas de contato. Alexandre, B. & Valquíria, P. (trad.). *Periódico Permanente*, vol. 4, n. 6, p. 1-37.
- Duarte; Alice (2013). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, vol. 6, n. 2, p. 99-117. [Consult. 25 fev. 2020]. [Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/143404132.pdf> ]
- Durval Filho (2006). *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Tese de Mestrado em Ciência da Informação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo 2006 [Consult. 20 mai. 2020]. [Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-30112006-105557/publico/museus-espaco-relacional.pdf> ]
- Hernández, Francisca (2006). *Planeamientos teóricos de la museologia*. Gijón: Ediciones Trea.
- ICOM (2015). *Definição de Museu* [Consult. 20 mai. 2020]. Disponível em <http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/> ]
- ICOM (2004). *Código de Ética do ICOM para Museus*. [Consult. 02 dez .2017]. Disponível em <http://icom-portugal.org/multimedia/File/Cdigo%20tica%20-%202007%20-%20verso%20final%20pt.pdf> ]
- ICOM (1984). *Declaração de Quebec: Princípios de base de uma nova museologia*. [Consult. 20 mai .2020]. Disponível em <http://www.minom-portugal.org/docs-quebec1974.pdf> ]
- MacDonald, Sharon (2006). Expanding museum studies: an introduction. In S. MacDonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*. Blackweel Publishing. Oxford, UK, p. 1-12.
- Mendes, J. Amado (2013). *Museus e Educação. Estudos do Património: Humanidades*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Pereira, Sérgio (2020). Discursos expositivos enquanto recurso pedagógico: análise de uma experiência escolar desenvolvida entre 2006 e 2017. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 118-140. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a6>

Moana, Soto (2014). Dos gabinetes de curiosidades aos museus comunitários: a construção de uma conceção muesal à serviço da transformação social. *Cadernos de Sociologia*, vol. 48, n. 4, p. 57-81.

Nunes, João (2010). *Museologias e nova museologia. Os exemplos dos Museus das Santas Casas da Misericórdia*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX. [Consult. 25 fev. 2020]. [Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/46215/1/Museologias%20e%20nova%20museologia.pdf> ]

Silverman, Lois (2010). *The Social Work of Museums*. Londres: Routledge.

Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, USA: Museum20.

Witcomb, Andrea (2003). *Re-imagining the museum: beyond the mausoleum*. Londres: Routledge. ISBN: 9780415220989 FÓSSSEIS: que Património?

## FÓSSEIS: que Património?

Simão Mateus

DEP/FLUP

[simaomateus@gmail.com](mailto:simaomateus@gmail.com)

### Resumo

O património paleontológico é património cultural? Para alguns leitores a resposta positiva será tão imediata quanto para outros a pergunta pode parecer despropositada. Ou seja, a resposta pode ir de um imperioso SIM a um escandalizado NÃO. Esta não é uma questão inocente e a resposta também não é fácil e, dependerá da perspetiva do inquirido e da sua área de estudos que fazem variar a noção de património adotado. Também não é uma questão somente retórica e sem propósito prático, já que dela depende a interpretação da legislação e a sua eficiência. Veremos as consequências destas noções na elaboração da legislação e sua aplicação, tanto a nível nacional como alguns exemplos de países culturalmente próximos.

**Palavras chave:** Fóssil, Património, Paleontologia, Legislação

### FOSSIL: what kind of Heritage?

#### Abstract

Is paleontological heritage cultural heritage? For some readers, the answer will be as immediate as for others the question may seem unreasonable. That is, the answer can range from an imperative YES to a scandalized NO. This is not an innocent question and the answer is not easy either, and it will depend on the perspective of the respondent and his area of studies that vary the notion of adopted heritage. It is also not just a rhetorical question and without practical purpose, since it depends on the interpretation of the legislation and its efficiency. We will see the consequences of these notions in the drafting of legislation and its application, both at the national level and some examples of culturally close countries.

**Keywords:** Fossil, Heritage, Paleontology, Legislation

## Introdução

Nos museus de história natural, as exposições de dinossauros são das mais procuradas pelo público, especialmente o infantojuvenil. Estas exposições, que desempenham um foco de atração de visitantes e de receitas, são baseadas num acervo paleontológico constituído por fósseis de diversas origens e que, por algum motivo, se destacaram e mereceram a sua “promoção” das prateleiras das reservas para a vitrine da exposição. Todos estes fósseis constituem, em si, o património do museu, mas constituem eles o património paleontológico? E esse património paleontológico é património cultural? Antes de nos aventurarmos numa resposta taxativa, convém ter em mente que o conceito de património varia de investigador para investigador, especialmente quando estes provêm de áreas científicas muito distintas, como as ciências chamadas sociais ou as ciências chamadas naturais.

O conceito de património é frequentemente associado a objetos antropológicos, no sentido da sua génese humana, contudo, raramente é abordado em trabalhos que estudam objetos do património paleontológico, ou seja, o fóssil, que são, regra geral, trabalhos dedicados à descrição anatómica de espécies extintas.

Um fóssil pode ser percecionado enquanto património natural ou também como património cultural, mas esta diferença, inócua para o objeto em si, o fóssil, tem consequências e, em Portugal, elas incidem na aplicação da legislação que se revela ineficiente. Começaremos por descrever o fóssil enquanto elemento natural e como pode posteriormente absorver influências culturais. Procuram-se várias definições de património paleontológico, usando a legislação como fonte de definições *per se*. Posteriormente a legislação é retomada para, através da análise da sua regulamentação, avaliarmos a eficiência da sua aplicação.

É uma análise que interseta duas áreas distintas das ciências: a Paleontologia e a Museologia. São distintas, mas não antagónicas, antes sim complementares. Distintas porque a primeira é um ramo das ciências naturais, da geologia e da biologia, com as suas metodologias, vocabulário e análise de resultados; e a segunda tem as suas bases nas ciências sociais ou humanas, com outras metodologias e terminologia própria. Complementares porque podem trabalhar com os mesmos objetos, neste caso os

fósseis. Os mesmos fósseis, que são provas de organismos pré-humanos e objeto de estudo enquanto tal para uns, para outros serão objetos com aura (Benjamin, 1935); mesmo que semelhantes a tantos outros, ao serem destacados pelo coletor (Gurian, 2001), tornam-se merecedores de atenção museológica, tendo de ser inventariados, preservados e podem alimentar exposições.

Começamos por fazer a demonstração do fóssil enquanto elemento natural, sem qualquer influência do ser humano e sem hipótese de este reivindicar ação sobre o fóssil, para depois demonstrarmos como o fóssil absorve a ação humana e de como a cultura de quem o recolhe fica incorporada no fóssil recolhido. À luz desta dicotomia, analisaremos o conceito de património e de como os fósseis são compreendidos por diferentes perspetivas, dependendo da conceção de património tomada pelo investigador. Após estas questões, veremos as consequências destas noções na elaboração da legislação e na sua aplicação, tanto a nível nacional como alguns exemplos de países culturalmente próximos. Algumas referências à legislação são feitas em dois momentos: num primeiro, para explorar as próprias definições que a legislação usa e, num segundo momento, para analisar as regras e as normas contidas na lei.

## **1. O fóssil: um elemento natural**

Começemos, então, por fazer a discussão do fóssil enquanto elemento natural, cuja génese é independente e sem qualquer influência do ser humano, sem hipótese de este reivindicar qualquer ação sobre o fóssil.

O fóssil é o resto de um organismo ou vestígio da sua atividade, preservado de forma natural para além do tempo expectável para a sua decomposição. O período de existência de homínidos à escala geológica é residual. Conhecem-se vestígios fósseis de atividade biológica há mais de 2500 milhões de anos, essencialmente colónias bacterianas e subprodutos bioquímicos dos estromatólitos. No início do Fanerozoico, i.e., há 542 milhões de anos, aparecem os primeiros fósseis que correspondem a partes de corpos de organismos, sendo que os antecessores do género *Homo*, o ser humano, aparecem somente no Quaternário, há cerca de 2,5 milhões de anos, isto é, há menos de 0,5% do Fanerozoico, Éon onde nos encontramos, ou há menos de 0,1% desde que

se conhece vida na Terra. Visto noutra perspetiva, quer dizer que 99,9 % dos organismos que fossilizaram tiveram o seu período do ciclo de vida, desde a sua fecundação, alimentação, crescimento, reprodução e morte, anterior ao ser humano que ainda não existia, nem outro qualquer homínido.

Pretender existir qualquer dimensão cultural sobre o ciclo de vida desses organismos “pré-históricos”<sup>1</sup> é pretender dar ao ser humano um papel que ele não tem, nem teve capacidade de ter por ainda não existir. É uma formulação antropocêntrica sobre o mundo natural que é incoerente. O fator cultural está implicitamente ligado ao ser humano, pela ação que este provoca na natureza e pelos objetos que a partir dela realiza, mas a formação dos fósseis não é resultado dessa interação, sendo produto de um processo geológico completamente independente do ser humano e, com poucas exceções, formados antes da existência deste. Para muitos paleontólogos, a interpretação do fóssil enquanto património cultural simplesmente não faz sentido, dada a sua origem geológica.

A paleontologia, enquanto ciência profundamente ligada à evolução das espécies, sempre procurou explicar e demonstrar a relação casuística da evolução, relegando a ação humana somente para a atualidade geológica e, portanto, retirando ao ser humano qualquer intencionalidade ou domínio na evolução. A visão contrária, de que o ser humano pode ter exercido uma ação sobre seres "pré-históricos", ou os fósseis serem vestígios dos seres "antediluvianos", é uma visão mais próxima das interpretações religiosas, mais conservadoras da sociedade ocidental, em relação às quais a paleontologia se tem distanciado e tem combatido. Ligar os fósseis à ação cultural do ser humano pode ser considerado um retrocesso educacional e científico, e talvez essa seja uma das causas da relutância dos paleontólogos em incluir os vestígios paleontológicos na noção de património cultural, considerando o património paleontológico como exterior ao conceito de património cultural. Neste ponto há que recordar a ausência de relação de causalidade entre o aparecimento do fóssil, ou antes, do organismo que existiu, e a existência do ser humano. Estes, organismo e ser humano,

---

<sup>1</sup> Apesar da pré-história corresponder ao período da história que antecede a invenção da escrita, é frequentemente utilizado o termo para definir a qualidade ancestral dos organismos muito antigos, independentemente de se usar como referência a existência da escrita ou a existência do ser humano, podendo referir-se, no caso da paleontologia, à existência, tanto de mamutes como de dinossauros.

até podem ser contemporâneos, mas o que se está a debater é a não influência humana sobre o processo de fossilização.

Para se entender melhor a distância entre o que é natural e a influência humana, consideremos outra área científica como a astrofísica, uma ciência que, como a paleontologia, todos os dias gera novas descobertas e conhecimentos. Imaginemos que se descobre um novo planeta, ou estrela, ou mesmo uma nova galáxia. As galáxias foram formadas há milhões de anos, a mais próxima da Terra, a galáxia de Andrómeda, está a 2,54 milhões de anos luz de distância, o que quer dizer que estamos a vê-la como ela era há 2,54 milhões de anos e, se a quisermos ver como ela é hoje, teremos de esperar outros 2,54 milhões de anos. Ora, precisamente há cerca de dois milhões de anos e meio estavam a aparecer os primeiros homínídeos do género *Homo*, sendo que o *Homo sapiens*, a nossa espécie, não chega sequer a meio milhão de anos. Isto quer dizer que, mesmo para a galáxia mais próxima, o que conseguimos ver é a sua aparência quando nós ainda não existíamos enquanto espécie; o que será ainda mais exorbitante se forem galáxias distantes. Sendo assim, só porque sabemos da existência de uma nova galáxia, poderemos considerá-la cultural? Dificilmente, mas se sim, então, de facto, tudo pode ser considerado cultural. Mas, então, tudo seria cultural e este não definiria nada de particular. A expressão “cultural” perde significado tornando-se vazia e inútil.

Contudo, a visão acultural do fóssil, como mero objeto natural sem qualquer influência humana, só pode ser válida até à remoção do fóssil do sedimento, enquanto este é ainda apenas o resto de um organismo, resultante de um processo de preservação natural muito bem-sucedido. A partir da remoção do fóssil da natureza, a influência da ação cultural sobre este pode alterar a perspetiva com que o fóssil passa a ser abordado.

## **2. O fóssil como objeto cultural**

Uma das autoras que melhor relaciona o objeto natural com a noção de cultura, e que vai buscar precisamente um exemplo de um objeto extraterrestre, é Susan Pearce (1994) que usa uma rocha lunar para exemplificar e defender que todos os objetos, ainda que naturais, são cultura material porque provém de uma seleção. S. Pearce quer demonstrar, com uma rocha da lua, recolhida durante a missão Apollo 17, que esta se

tornou em cultura material porque, através da sua seleção e exposição, tornou-se parte dos valores humanos. Segundo Pearce isto é verdade, tanto para esta rocha da lua, como para “milhões de peças de história natural nos museus”. A ideia crucial que transforma um objeto do mundo natural em cultura material é o ato humano de seleção, sendo que essa seleção envolve princípios contemporâneos. A autora refere-se tanto a objetos naturais dissociados do contexto natural – como seria um fóssil recolhido da escavação – como a todos os outros objetos naturais.

Recorrendo a Laclau e Mouffe, S. Pearce (1994) afirma que designar um objeto como objeto natural é uma maneira de concebê-lo atendendo a um sistema classificatório, necessariamente humano. Se não existissem seres humanos na Terra, as pedras ainda existiriam, mas não seriam “pedras” porque não existiria mineralogia nem linguagem para as distinguir e classificar. “Todos os factos aparentemente “naturais” são na verdade factos discursivos, uma vez que a “natureza” não existe por si só, mas é o resultado de uma construção histórica e social” (Pearce, 1994, 10). Claramente para S. Pearce, assim como para outros autores, tudo parece ser cultural, numa visão antropocêntrica do mundo. Mas esta visão não parece ter grande utilidade. Como já referido, se tudo for cultural este termo acaba por não definir nada em particular.

Um dos poucos autores, proveniente das ciências sociais, a problematizar o conceito específico de fóssil é o filósofo francês Quentin Meillassoux (2006) na sua obra “Après la finitude”. Q. Meillassoux refere que os objetos possuem o que ele chama qualidades primárias, que são inerentes ao objeto e independentes do recetor, definindo-as como todos os aspetos dos objetos que podem ser formulados em termos matemáticos. Para exemplificar a sua ideia chega a definir um *arche-fossil*, ou *fossil-matter*, que consiste em materiais indicadores da existência de uma realidade ancestral, definindo esta como qualquer ocorrência anterior ao surgimento da espécie humana (Meillassoux, 2009). Mas Q. Meillassoux não quer definir o fóssil paleontológico, nem a sua integração na noção de património. O autor tenta resolver a questão filosófica de como é que um ser humano pode definir um mundo, num mundo em que o ser humano ainda não existia, pondo em diálogo posições Kantianas e Cartesianas, numa tentativa de debater o Correlacionismo pós-Kant. Contudo, esta ideia de ser inconcebível pensar um mundo anterior ao ser humano, antes de este existir, é um problema resultante da visão profundamente antropocêntrica, contrária aos fundamentos da paleontologia – e

ciências naturais – e na qual os paleontólogos não se reveem. Para a paleontologia, o ser humano é só mais uma espécie animal, com características muito particulares, sendo a geologicamente mais relevante a sua capacidade de alterar profundamente ecossistemas e paisagens que colonializa. A evolução da espécie humana é extremamente recente (mais uma vez, na dimensão geológica) mas não muito mais interessante do que a evolução das patas dos cavalos, dos molares dos mamíferos, das penas das aves ou da maxila dos peixes. Fazer depender a existência, ou consciência de algo, da espécie humana é tão correto como fazer dependê-la do aparecimento da atual osga *Tarentola mauritanica*, ou de uma libélula do carbonífero *Meganeura*, que viveu há cerca de 300 milhões de anos atrás.

Se não há dúvida de que um fóssil tem uma proveniência natural, independente do ser humano, também é verdade que ele pode vir a incluir fatores culturais. Qualquer fóssil é estudado por um grupo de profissionais, inseridos numa sociedade e numa determinada época. Não é a mesma coisa trabalhar num fóssil de *Tyrannosaurus rex* agora e há 50 anos atrás, antes dos filmes do *Jurassic Park*. A visão do fóssil, como mero objeto natural sem qualquer influência humana, só pode ser válida até à remoção do fóssil do sedimento, enquanto este é ainda apenas o resto de um organismo, resultante de um processo de preservação natural muito bem-sucedido.

Importa, então, demonstrar como o fator cultural pode estar imbuído num fóssil. A presença cultural pode ser demonstrada através de diferentes perspetivas e procuraremos diversos exemplos, portugueses e internacionais, com o intuito de fazer face à resistência de alguns profissionais dos fósseis em percecioná-los como recetáculos de cultura. Mas antes teremos de nos deter sobre o sentido de *cultura*. A definição sugerida por Edward Burnett Tylor, no seu livro *Primitive Culture*, de 1874, fez emergir uma aceção que viria a predominar até aos dias de hoje.

*A cultura ou civilização, num amplo sentido etnográfico, é um todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade. (Tylor, 1874: p.1)*

O sentido geral, ainda que algo ambíguo, entre cultura e civilização perdurou, apesar do conceito de cultura ter tido diversas versões e a definição de E. Tylor ter sido revista e contestada por diversos autores, dos quais destacamos os trabalhos de Alfred

Kroeber e Clyde Kluckhohn (1952), Leslie White (1959) e Clifford Geertz (1973). Mas é esta ideia geral de cultura enquanto conjunto de elementos identitários partilhados por uma civilização, herdada de E. Tylor, a que nos referimos quando usamos alguma expressão derivada dessa palavra.

Além da clarificação do sentido da noção de cultura, é importante determo-nos noutra questão que é a da história do fóssil, o que trataremos de seguida. Uma coisa é a história do organismo, a qual inclui o seu período de vida que, no essencial, terá sido, como já demonstrado, anterior e independente do ser humano. Mas, outra coisa é a história do fóssil. Independente do período de vida do organismo que lhe deu origem, após a fossilização deste, o fóssil é descoberto, escavado e, idealmente, preparado, estudado, ilustrado e exposto através de intervenções humanas. Esta é a história “antropológica” (no sentido de humana) do fóssil, somente com algumas dezenas de anos, por contraste com a do organismo, em alguns casos com milhões de anos.

Os fatores de culturalização de um objeto natural, neste caso do fóssil, podem manifestar-se de diversas formas que procuraremos exemplificar. Enumerando alguns fatores podemos referir: 1) a alteração das características físicas do fóssil (com vista à sua preservação e consolidação) através da introdução de materiais e técnicas; 2) o estudo do fóssil com alguma caracterização antropológica; 3) inclusão da dimensão humana da história do fóssil (descoberta, descrição, coleção, propriedade, etc.) na história mais vasta da paleontologia; 4) a utilização dos fósseis como representações de uma ideia, o que a semiótica refere como representações simbólicas, surgindo por exemplo, o fóssil como veículo da ideia de dinossauro. É exemplificável pela apropriação da temática do dinossauro em diversas comunidades; 5) o fóssil como ponto de partida para a representação artística da forma de vida do organismo a que pertenceu, presente em ilustrações anatómicas, pinturas ou em filmes, no que se pode considerar o fóssil como índice do signo que é o organismo.

De uma forma mais concreta passamos a abordar alguns exemplos da culturalização do fóssil. A partir do momento em que um fóssil é recolhido, começa a ser exercido sobre ele uma ação que está imbuída por um determinado contexto cultural e sociopolítico, que faz variar, por exemplo, as técnicas usadas, o tipo de adesivos, colas, ferramentas, dados sobre a colheita retidos, etc. Em tempos passados, as colas eram mais “artesaniais” e o seu uso menos cuidado. Atualmente existem colas, adesivos, e

consolidantes mais apropriados para a paleontologia, sendo reversíveis, apresentando alterações mínimas de cor com a passagem do tempo e sendo capazes de consolidar o osso/rocha pelo interior ou de colar rapidamente uma fratura antes que haja tempo da sua expansão na rocha. Assim, o uso de uma cola generalista, ou de uma cola apropriada, e a sua composição química, pode indicar uma cronologia na intervenção do paleontólogo sobre um fóssil. Um outro exemplo de novas tecnologias associadas à recolha de fósseis e informação complementar sobre ele, é o uso de *drones* para documentar uma visão abrangente da escavação, ou a fotogrametria para obtermos modelos tridimensionais.

Posteriormente à fase de escavação e preparação, a dimensão cultural do fóssil manifesta-se também através da forma como é realizado o seu estudo. Antes de vir a público, através da exposição num museu ou da publicação num artigo científico, um fóssil vê o organismo que o originou ser idealizado pelos investigadores que o trabalham, desde os paleontólogos, aos preparadores de laboratório, os paleo-ilustradores e os museólogos, cada um procurando uma representação objetiva, segundo critérios mais ou menos restringidos pelos respetivos conhecimentos. Mas podemos dizer que só quando o fóssil vem a público, ao conhecimento da comunidade em geral, exposto e visitado numa exposição, começa a ser popularizado. Só então ele se tornará um verdadeiro património cultural. A partir daí, os animais e plantas que antecederam o fóssil podem ser ilustrados em *forma de vida*<sup>2</sup> e os desenhos usados como veículos expositivos e também em *merchandizing* diverso, podendo mesmo transformar-se em ícones de um museu ou de uma localidade. Isto é particularmente evidente com alguns dinossauros e mega fauna cenozoica, como mamutes e tigres dentes de sabre. A partir de 1993, e do filme *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, os dinossauros começam a entrar na cultura popular, principalmente no imaginário infantil através dos seus brinquedos (Mitchell, 1998).

Portanto, apesar dos fósseis em geral, e dos de dinossauros em particular, não serem originados por qualquer atividade sociocultural, algumas vezes tornam-se os emblemas identitários de uma comunidade. Esta pode tomá-los como seu símbolo ou

---

<sup>2</sup> *Forma de vida* é a expressão utilizada para a representação de animais como se estivessem vivos, com reconstituição anatómica de volume, textura, cor e postura. Regra geral, aplica-se a animais (e plantas) que já se extinguíram há muitos anos, sem possibilidade de terem deixado registo fotográfico, e dos quais só se conhecem partes do organismo.

marca, numa espécie de "dysneificação" do seu território (Solà Morales, 1998). Há diversos exemplos deste processo, como o Glenrock, no Wyoming, o Estado menos populoso dos Estados Unidos da América, ou a Lourinhã, em Portugal, ou Peirópolis, em Uberaba, no Brasil, localidades todas elas conhecidas ou autointituladas como a "Capital dos Dinossauros" (Kunzler e Oliveira, 2018). A temática dos dinossauros pode inclusivamente ter um papel importante na economia da zona, resgatando-a da "extinção", como Drumheller, na província de Alberta, no Canadá (Grady, 2001). Esta apropriação da temática "dinossauro" pode revelar-se nas mais diversas formas de mobiliário urbano – como candeeiros, cadeiras de jardim, caixotes do lixo, parques infantis – ou nos elementos de estruturação urbana, como murais, rotundas, decoração de zonas comerciais; ou através dos próprios nomes de estabelecimentos comerciais e associações que passam a incorporar o prefixo "dino" ou o sufixo "sauro".

Nos artigos de descrições de fósseis, a maioria dos paleontólogos não dependem muito texto a abordar a contextualização cultural ou sociopolítica do fóssil, da sua descoberta e da sua recolha. Essa descrição, quando existe, ocupa pouco mais do que uma linha ou um pequeno parágrafo. As descrições costumam ser meramente anatómicos e taxonómicos e essa limitação é, muitas vezes, exigida pelas linhas editoriais das revistas especializadas nas descrições fossilíferas. Um fóssil contém ou não contém uma dada característica que é convertida numa matriz, numa tabela numérica e, conseqüentemente, o organismo entra ou não num grupo taxonómico. É isso que preocupa e orienta a análise do paleontólogo.

Os artigos dedicados à descrição de fósseis e novas espécies evitam muitas vezes a temática da culturalização do fóssil. A contextualização cultural dos fósseis e os seus achados são frequentemente ignorados. Em congressos de paleontologia é incomum existirem espaços para qualquer discussão de trabalhos sobre a "etnografia" paleontológica. Regra geral, os temas de um encontro científico apresentam-se organizados por cronologia: sessões de paleozoico, mesozoico ou cenozoico; por taxonomia: paleobotânica, micropaleontologia, invertebrados, vertebrados, répteis mesozoicos ou mamíferos; ou por disciplinas/ciências: evolução, taxonomia, estratigrafia, icnofósseis, novas tecnologias, entre outros. Raramente se encontram sessões dedicadas à preparação dos fósseis, à paleoarte, à gestão de coleções, ou à história da paleontologia.

Ainda assim, é possível encontrar alguns artigos que abordam o fóssil, ou a paleontologia, numa perspetiva histórica, distinta da mera descrição anatómica, taxonómica e geológica. É possível encontrar, por exemplo, artigos que fazem uma revisão histórica das coleções portuguesas, abordando o contexto sociopolítico e/ou cultural da sua coleta, a incorporação e os respetivos investigadores associados, e artigos biográficos dedicados a figuras eminentes da paleontologia.

Outros trabalhos que associam à paleontologia uma dimensão cultural abordam a chamada paleoarte. Esta é a forma de arte que ilustra fósseis ou organismos pré-históricos, socorrendo-se das evidências paleontológicas e com o propósito de divulgação científica. A paleontologia, trabalhando com organismos extintos, tem de se socorrer de paleo-artistas para representarem o organismo *em forma de vida*, ao contrário de outras ciências biológicas que ainda podem fotografar ou filmar o seu objeto de estudo. Por muito que um *Tyrannosaurus rex* possa parecer realista num filme do *Jurassic Park*, a imagem dele não deixa de ser uma ilustração, ou modelagem digital, muito bem conseguida, mas que não é verdadeiramente uma filmagem do animal em si. A pintura na paleontologia, ou a paleoarte, tem assim uma importância que é menos significativa noutras disciplinas biológicas. Um leão, um cachalote, uma formiga ou uma árvore ginkgo podem ser fotografados, não requerendo interpretação artística para serem representados. Mas mesmo nas disciplinas da paleogeologia, o trabalho do paleoartista é crucial. As representações das camadas da Terra, ou as posições dos antigos continentes são, mais uma vez, ilustrações especializadas e não fotografias tiradas por um qualquer satélite da Terra há vários milhões de anos (Mateus, 2017). Não existem filmagens do cometa a dirigir-se e chocar com a Terra há 66 milhões de anos; essas imagens que vemos em todos os documentários da vida dos dinossauros são desenhos animados.

Portanto, uma área central onde a paleontologia recebe mais influências culturais está ligada ao imaginário e à representação gráfica dos organismos, sendo centrais os paleoartistas. Destacam-se os trabalhos pioneiros de ilustradores ligados à

paleontologia de Arthur Lake<sup>3</sup> (1844-1917) (Honda e Simmons, 2009), Charles Knight<sup>4</sup> (1874 – 1953) (Milner, 2012) ou Rudolph Franz Zallinger (1919 –1995). Este último foi um paleoartista austro-russo, naturalizado norte americano, que pintou o famoso mural da Idade dos Répteis, em 1974, no Museu Peabody de História Natural, da Universidade de Yale (Volpe, 2010). Trata-se de um mural de 33 metros que tem para a paleontologia um simbolismo comparável à última ceia de Leonardo da Vinci, ou aos frescos de Michelangelo na Capela Sistina.

Outro exemplo de um fóssil português com uma ligação cultural evidente, desta vez fora do âmbito da paleoarte, é o crinoide\* *Delgadocrinus oportovinum* (Ausich et al. 2007), onde a referência à região do Porto e ao seu vinho é bem patente.

Fora do âmbito da divulgação científica há que destacar três romances de aventura que tiveram um papel fundamental no culto dos dinossauros e na sua presença no imaginário global (Mateus, 2014; Mitchell, 1998). São livros que se destacam por trazer para o imaginário popular as figuras dos dinossauros. *A Viagem ao Centro da Terra*, de Júlio Verne, aborda alguns dos animais icónicos que haviam sido descritos poucos anos antes e J. Verne descreve-os ainda como “ante-deluvianos” (Verne, 1864). Arthur Conan Doyle, que se notabilizou pelos romances policiais e pela figura do Sherlock Holmes, escreveu o *Mundo Perdido* como um planalto inacessível onde os répteis mesozoicos coabitam com primatas próximos dos humanos (Doyle, 1912). Mais recentemente, Michael Crichton usa o livro *Jurassic Park* para questionar os limites da ciência e da clonagem, servindo de inspiração a Steven Spielberg (Crichton, 1990). Todos estes livros foram impactantes no seu tempo e deram origem a múltiplos filmes. Em todos os casos, há que destacar que o foco da atenção foram os dinossauros, ou os répteis mesozoicos (visto existirem animais que não são dinossauros), e não os fósseis em si. Isto é, continuamos a conhecer melhor o *Tyrannosaurus rex*, os *Velociraptores*, ou o *Spinosaurus*, do que os fósseis que lhes deram origem, ou a sua história.

---

<sup>3</sup> Arthur Lake (1844-1917) foi um geólogo norte americano que participou em escavações paleontológicas, tendo-se distinguido pelas ilustrações produzidas que representavam as escavações e as formações geológicas.

<sup>4</sup> Charles Knight (1874-1953) foi um paleoartista responsável pela ilustração de muitos animais icónicos que estavam a ser descobertos na altura, como por exemplo o *Brontosaurus*. Muitas das ilustrações de dinossauros dos livros da primeira metade do século XX são dele.

Percebemos então que se pode reconhecer no fóssil uma dimensão natural, sem qualquer possível influência humana, mas que o mesmo fóssil, pode adquirir uma perspetiva cultural que absorve características de determinada sociedade ou cultura, dentro de um contexto sociopolítico intrinsecamente humano. O próprio fóssil pode originar referências culturais importantes e mesmo gerar benefícios económicos. Um dos exemplos de um fóssil claramente gerador de recursos financeiros é o *Archaeopteryx lithographica*, de Berlim. Este exemplar é o fóssil mais famoso do mundo. Pode não se conhecer o *Archaeopteryx*, que é o nome do dinossauro fossilizado na placa, mas muita gente reconhece a imagem do fóssil, ou já o viu algures, num documentário ou num livro.

Mas há que distinguir a noção de fóssil da de dinossauro. O *Tyrannosaurus rex* é o dinossauro mais famoso do mundo. Todas as crianças já ouviram falar dele. Mas outra coisa é conhecerem um fóssil dele, um espécime fossilizado de *Tyrannosaurus*. Sue, um dos esqueletos mais famosos do *T. rex*, descoberto em 1990 por Sue Hendrickson é um esqueleto com uma completude próxima dos 90%, atualmente no Field Museum of Natural History, em Chicago, Illinois, EUA. Mas esse esqueleto, esse *T. rex* em particular, não é famoso globalmente, ou, pelo menos, ao nível da Europa. Dificilmente o público leigo dirá "já ouvi falar dele" ou já o viu num livro.

Uma das questões mais relevantes que então se coloca é a seguinte: *A partir de quando é que o fóssil absorve influências culturais?* Já nos apercebemos que, até à recolha do fóssil, o resto do organismo passou por uma série de processos completamente naturais, fora da influência do ser humano e de qualquer influência cultural. Mas após o manuseamento do fóssil, este incorpora informações que derivam de uma realidade cultural, inserida numa sociedade e num tempo sociopolítico específico. O próprio fóssil vai originar informação que altera o imaginário cultural e gera história, dentro da área da paleontologia, mas também, muitas vezes, extrapolando esta e tendo implicações globais.

### **3. O património paleontológico: definições**

Em termos de uma definição abrangente de fóssil, a sua assunção como parte do património cultural ou do património natural é complexa e, como já referido, a sua

aceitação depende da formação académica dos investigadores. Só como ponto de partida para esta reflexão podemos usar uma noção de património com que muitos investigadores convivem e que deve ser próxima daquela que se encontra num dicionário comum:

*“Património (substantivo masculino): (...) bem, ou conjunto de bens, de natureza material ou imaterial, de reconhecido interesse (cultural, histórico, ambiental, etc.) para determinada região, país, etc<sup>5</sup>.”*

Esta definição, sendo generalista, está próxima do conceito de património com que os paleontólogos trabalham. Mas, pelo contrário, grande parte da literatura sobre o conceito de património adota uma abordagem mais antropocêntrica. Parte de exemplos de bens históricos, etnográficos, arquitetónicos ou artísticos, entre outros de criação humana, e neles se baseiam para a formulação de uma definição de património como exclusivamente cultural, nunca abordando exemplos de bens não antropogénicos, como geológicos ou genéticos (Kaplan, 2006; Peralta e Anico, 2006; Torrico, 2006).

Ao explorarem o conceito de património, E. Peralta e M. Anico (2006) veem o património mais como algo atribuído a um bem, como a atribuição de uma escolha ou uma seleção, e não algo intrínseco ao bem, independentemente da escolha. A seleção é o que faz o património. Abordam-no como algo “sempre cultural, pois faz parte de uma cultura enquanto representação metonímica da mesma” (idem, 2006: p3), não explorando as possibilidades “naturais” de abrangência do conceito. Contudo defendem que o património é plural e não pode estar preso a uma definição de "textos culturais" e de "instituições que reclamem monopólios de significado".

*No contexto das sociedades contemporâneas, não é possível conceber que a atribuição de significado dependa da oficialização de «textos» culturais ou de qualquer instituição que reclame o monopólio de significado. Neste sentido, o património, enquanto «texto» cultural, tem de ser hoje conceptualizado como um campo onde se articulam os mais variados interesses, um espaço de confluência entre valores e aspirações e um lugar de contestação entre versões identitárias. Não há, portanto, um património único e unívoco. Existe uma pluralidade de patrimónios, em permanente reconfiguração, tal como são múltiplas e plurais as identidades por eles veiculadas. (Peralta e Anico, 2006: p. 4)*

---

<sup>5</sup> Retirado de Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/património> [consulta realizada a 25-05-2018].

Alguns autores trabalham com definições de Património mais dirigidas aos museus de ciência (Granato e Lourenço, 2011; Kunzler *et al.*, 2014), usando a noção de Património Cultural da Ciência e Tecnologia ou simplesmente Património Científico (Lourenço e Wilson, 2013). Marcus Granato e Marta Lourenço (2011) incluem no Património Cultural da Ciência e Tecnologia (C&T) todos os objetos da investigação científica, sejam eles produzidos, ou não, pelo ser humano e com influência cultural, como é o caso dos fósseis.

*Incluem-se no conjunto de bens do património cultural de C&T todos aqueles conjuntos de itens que foram utilizados em pesquisa científica ou de desenvolvimento tecnológico. Assim, devem ser consideradas como parte desse património as coleções arqueológicas, etnográficas e das ciências biológicas e da terra, nomeadamente mineralógicas, geológicas, botânicas, zoológicas e paleontológicas utilizadas para esse fim.* (Granato e Lourenço, 2011: p. 89)

Estes autores parecem incluir os fósseis, assim como outros itens naturais, no Património Cultural da Ciência e Tecnologia, pela mera existência e uso científico dos mesmos. Outras definições de património provenientes de investigadores não pertencentes às ciências sociais, e mais próximas da paleontologia, como os da ProGEO, Associação Europeia para a Conservação do Património Geológico, definem o património independentemente da sua dimensão cultural. Esta definição não implica considerar que a ideia de património não possa ser uma construção simbólica, mas a origem deste não tem é de ser cultural, ligado ao ser humano, afastando-o de uma visão antropocêntrica. No seio da paleontologia vemos a palavra “património” (*heritage*) usada em associação com outras tipologias de património, como por exemplo, o património geológico, o património mineralógico, o património arqueológico (neste caso ligado ao ser humano), o património natural, para além do próprio património paleontológico (Bruno *et al.*, 2014; Cabrol e Mangin, 2008; Carcavilla *et al.* 2009; Fuertes-Gutiérrez *et al.*, 2015; Henrique e Reis, 2015; Nazaruddin e Othman, 2014; Santos *et al.*, 1998; Stevanovic, 2014, entre outros).

Esta utilização do termo património em ligação às ciências da terra, como património natural, é feita globalmente, como mostra alguma da bibliografia exemplificativa: Espanha (Carcavilla *et al.*, 2009, Fuertes-Gutiérrez *et al.*, 2015); Portugal (Santos *et al.*, 1998). Já outros artigos fazem a distinção entre património natural e património cultural (Fuertes-Gutiérrez *et al.*, 2015, Nazaruddin e Othman, 2014, Popa

*et al.*, 2010). Se é verdade que todos estes autores são técnicos nas suas áreas de especialidade e trabalham com os objetos do património paleontológico, não é menos verdade que não costumam teorizar sobre o conceito de património *per se*. Estes autores parecem usar o termo património enquanto património natural, apenas abordando o património cultural quando proferem comentários referentes à legislação e proteção do património.

Aceitando então a possibilidade de que o conceito de património pode ser plural, muito dependendo da origem deste, e da utilidade que se quer dar à palavra, quando, neste capítulo, nos referimos a património, com ele procuramos referir um conjunto de bens, de origem natural ou humana, de reconhecido interesse e valor (científico, histórico, cultural, social).

A maioria dos paleontólogos trabalha com métodos de verificação, procurando identificar o seu objeto de estudo; que características possui ou não possui, o que é ou não é, tentando definir o que se pode concluir do fóssil e o que não se pode pressupor a partir dele. Partem da génese do fóssil como algo acultural e assumem esse estado durante todo o estudo. É uma abordagem à luz do paradigma positivista ou pós-positivista. O investigador assume-se como uma entidade independente do fóssil, incapaz de o influenciar e capaz de o avaliar objetivamente. Pretende extrair a "verdade" do fóssil, ou o que se pode ou não concluir a partir do objeto (Guba e Lincoln, 2013). Os especialistas das áreas do património cultural incorporam noções e metodologia assentes nos paradigmas socio-crítico e construtivista. A realidade do objeto de estudo é entendida como moldada e afetada pelos valores sociais e culturais do investigador, assim como por fatores económicos ou de género. O investigador e o objeto estão intimamente ligados e influenciam-se mutuamente (Guba e Lincoln, 2013).

Assim, é a assunção de diferentes paradigmas, por parte de diferentes investigadores que determina a que tipo de património o fóssil "pertencerá". Antes de avançar nesta questão é necessário conhecermos as atuais definições de património usadas em documentos estruturantes e nas leis portuguesas. Nas definições de património usado pelo ICOMOS, e nomeadamente no Documento de Nara sobre a Autenticidade (ICOMOS, 1994), o património cultural surge referido do seguinte modo: "a responsabilidade pelo património cultural e pela sua gestão pertence, em primeiro lugar, à comunidade cultural que o gerou e a cujo cuidado ficou". Como já abordado, a

capacidade do ser humano de gerar e criar fósseis é ínfima, e se os fósseis resultaram de situações onde o ser humano não existia, dificilmente se pode associar comunidades culturais a restos fossilíferos. Mas passados 20 anos, o documento Nara+20 continua a não expandir a conceção da noção de património para áreas exteriores à cultura humana (ICOMOS, 2014).

Em 2008, a Resolução da Assembleia da República nº 47/2008 define o Valor do Património Cultural, no seu Artigo 2º, Definições, alínea a):

*O património cultural constitui um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam (...) como um reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspetos do meio ambiente resultantes da interação entre as pessoas e os lugares através do tempo.*

Como já mencionado, a larga maioria dos fósseis resultam da morte de seres anteriores à existência de humanos; não resultam da interação humana e, logo, não podem ser expressões de *valores, crenças, saberes e tradições*. Sob uma perspectiva positivista, os fósseis são, objetivamente, itens não culturais.

Apesar da resolução da Assembleia da República não atender ao património paleontológico, há documentação em que a paleontologia é atendida. Na ProGEO, Associação Europeia para a Conservação do Património Geológico, este é definido nos seguintes termos:

*O património geológico compreende as ocorrências naturais de elementos da geodiversidade – os geossítios – que possuem excecional valor científico. Trata-se de locais onde os minerais, as rochas, os fósseis, os solos ou as geoformas possuem características próprias que nos permitem conhecer a história geológica do nosso planeta. Os geossítios, para além de terem um valor científico, podem igualmente ter um valor educativo e turístico, cujo uso sustentado deve ser promovido para usufruto da sociedade.<sup>6</sup>*

Neste caso, a inclusão dos fósseis como fazendo parte de património geológico já faz sentido à luz da leitura clássica da paleontologia como um ramo da geologia. A mesma Associação define a geoconservação, inserindo nela a proteção dos fósseis.

A lei 107/2001, a vulgarmente conhecida como Lei de Bases do Património, insere a paleontologia ao lado de outras ciências na definição do “conceito e âmbito de património cultural”. Recordamos que numa perspetiva positivista, a mais usada pelos

---

<sup>6</sup> Retirado de <http://geossitios.progeo.pt/simple.php?menuID=2> [consulta realizada em 8/12/2016].

paleontólogos e outros investigadores das ciências naturais, a conceção do património paleontológico como integrando o património cultural é errada, apesar de ser a usada pela lei portuguesa.

Percebemos então que as definições de património, produzidas pelos investigadores do conceito *per se*, atendem aos objetos que em exclusivo constituem o universo do património na sua dimensão humana, chegando a impossibilitar que nas suas definições, que pretendem abrangentes, possa ser incluído o chamado património natural.

Uma definição de património que não imponha uma origem humana a todo o bem patrimonial, e aceite o património natural como um seu componente igualmente válido, poderá vir a ser mais útil para os investigadores dos bens que constituem esse património, neste caso, os fósseis, o que contribuiria para a construção de legislação mais correta e eficaz, como veremos de seguida.

Face ao debatido, propomos a seguinte definição: o património paleontológico é o conjunto de bens ligados à paleontologia que possuem reconhecido valor científico, histórico, cultural, turístico, etc, para determinada região ou país. Podem-se considerar como elementos primários do património paleontológico, os fósseis, elementos naturais que constituem vestígios e indícios da evolução da vida no planeta; e, como elementos secundários do património paleontológico, o conjunto de bens associados à pesquisa científica paleontológica, como os objetos utilizados em prospeção, escavações, laboratório, preparação, incluindo notas de campo, ilustrações, amostras e todos os demais itens que tenham servido para a construção do conhecimento científico. Pode também considerar-se património paleontológico locais onde os fósseis possuem características próprias que nos permitem conhecer acontecimentos particulares da história geológica do nosso planeta, como trilhos de icnofósseis, mortandades em massa, extinções, limites estratigráficos, preservações excecionais, entre outros. O património paleontológico de exceção é o conjunto de bens que, pela sua natureza e raridade, se destaca por *possuir* um valor científico excecional, muitas vezes, *serem* únicos, como fósseis descritores de espécies (fósseis tipo), preservações raras ou fósseis com um grau de completude inigualáveis.

Compreende-se como património paleontológico português os fósseis descobertos no território português – composto pelo continente, ilhas e águas

territoriais – independentemente de quem detenha a posse e/ou propriedade dos fósseis e independentemente de estes se encontrarem ou não presentes em Portugal.

#### **4. A legislação portuguesa da paleontologia**

O interesse pelos fósseis tem vindo a crescer com o desenvolvimento social e cultural da nossa sociedade. Nem sempre esse interesse chega sobre a forma científica, mais comumente chega de uma forma de objeto de curiosidade e adorno de sala, o que tem levado a um aumento da procura de fósseis e consequente delapidação de jazidas sem consciência do dano que estão a produzir (Cachão e Silva, 2004). A legislação para o património paleontológico português encontra-se mencionada na legislação dentro do “conceito e âmbito de património cultural” sendo reconhecido que a proteção específica para a paleontologia tem deficiências e está pouco regulamentada. Estas deficiências acabam por ter consequências na proteção dos fósseis e das suas jazidas.

O aumento da procura obriga a que se reveja a legislação referente ao Património Paleontológico. Existe uma legislação do património, que inclui o património paleontológico dentro do cultural, mas que falha na sua regulamentação, e a lei das “áreas protegidas”, que define o património paleontológico dentro do património geológico, mas que só tem abrangência dentro das referidas áreas, é também insuficiente. Mesmo os diferentes profissionais e especialistas mostram reservas sobre a eficiência da lei e, em parte, pode dever-se à questão onde e como se define património paleontológico.

Para debatermos a legislação referente à paleontologia apresenta-se um enquadramento histórico do que foi a evolução das leis nas últimas décadas. Em 1998, o ministro da Ciência e da Tecnologia, Mariano Gago nomeou uma comissão de especialistas para fazer um relatório sobre a promoção da paleontologia e a proteção do património paleontológico português: o Grupo de Trabalho para a Paleontologia em Portugal. Os especialistas que constituíram esse Grupo de Trabalho eram provenientes de diversas entidades ligadas à paleontologia: Telles Antunes, da Academia das Ciências de Lisboa e Universidade Nova de Lisboa, presidia aos trabalhos, Ausenda Balbino, da Universidade de Évora, Ferreira Soares, da Universidade de Coimbra, Galopim de

Carvalho, do Museu Nacional de História Natural de Lisboa, João Pais, da Universidade Nova de Lisboa, Lemos de Sousa, da Universidade do Porto, Mário Cachão, da Universidade de Lisboa, Miguel Magalhães Ramalho, do Instituto Geológico e Mineiro, LNEG, Rosa Arenga, do Instituto da Conservação da Natureza, e Wolfgang Eder, representante da UNESCO.

O Grupo de Trabalho para a Paleontologia em Portugal acaba por produzir um relatório final que revela discordâncias quanto à conceção do âmbito da proteção do património paleontológico. Uma das principais críticas que alguns membros fizeram à criação de uma lei de proteção do PPP foi de *“não parecer justificável proceder à promulgação de legislação específica para o património paleontológico deixando de fora outros valores de natureza geológica”*<sup>7</sup>. Essa crítica, não unânime, não leva em conta a diferente pressão na procura a que o património paleontológico está sujeito, a qual se faz sentir de modo muito menos intenso sobre o património geológico não fóssilífero. A procura, recolha e comércio “ilegal” de fósseis tem uma expressão maior do que a de outro tipo de rochas e minerais, salvo algumas raras exceções, como as “pedras parideiras”<sup>8</sup>. De qualquer forma é deste relatório que vão emanar algumas ideias para a Lei de Bases do Património 107/2001.

Após a referência conjunta da paleontologia e do património arqueológico na Lei de Bases do Património, a menção à paleontologia desaparece do resto do corpo da Lei. Esta não regulamenta nem define as metodologias de trabalho na eventualidade da descoberta de fósseis, ao contrário do que faz para a eventualidade de descobertas arqueológicas que se encontram definidas. Ou seja, de uma forma objetiva, se um fóssil importante é encontrado durante uma construção, não existe qualquer obrigação legal de comunicar a descoberta, de ter um/a paleontólogo/a a acompanhar o resto da obra, ou qualquer outra forma de proteção do fóssil descoberto. Por outras palavras, se um fóssil importante é encontrado durante uma construção, mesmo que um cidadão anónimo, ou um paleontólogo, queira denunciar a existência do achado, não existe um mecanismo na lei que obrigue o construtor, ou o próprio Estado (entidades públicas), a preservá-lo. Legalmente, a paleontologia é mencionada no conceito e âmbito de

---

<sup>7</sup> Relatório final do Grupo de Trabalho do Património Paleontológico Português, 1999. Ata nº 1, p1.

<sup>8</sup> Pedras parideiras são fenómenos geológicos raros que ocorrem em rocha granítica e onde nódulos, compostos por uma camada externa de biotite, se desincrustam dando um aspeto de que a "rocha-mãe pariu um ovo de granito".

património, mas esquecida na regulamentação que possa impor uma proteção efetiva ao fóssil. Parece que o legislador tomou a paleontologia como arqueologia, com as mesmas necessidades e métodos de trabalho que a arqueologia, não reconhecendo que as duas ciências têm características e necessidades distintas e deixando a paleontologia num vazio legal referindo específica e unicamente a arqueologia.

Sete anos após a publicação da Lei de Bases do Património, uma nova lei vem auxiliar a ultrapassar a lacuna regulamentar que a Lei 107/2001 tinha deixado: é o Decreto-Lei 142/2008. Este é frequentemente usado como argumento sobre a existência de lei relativa à proteção do património geológico, incluindo descobertas paleontológicas. Mas o Decreto-Lei 142/2008 só é aplicável na circunscrição de “áreas protegidas”. A validade da lei como somente existindo dentro de “áreas protegidas” exclui a maioria do território português e suas áreas fossilíferas.

Para além da legislação nacional, as autarquias também podem tomar outras iniciativas que julguem necessárias e, claramente, mais adequadas às situações concretas que possam existir nos seus municípios. Dentro da legislação, as Câmaras Municipais podem localmente complementar a proteção ao seu património, paleontológico ou outro, e fazem-no dentro do Plano Diretor Municipal (PDM). Contudo, da análise de diversos PDMs de alguns municípios com jazidas fossilíferas, não se encontraram referências ao património paleontológico ou, simplesmente, a fósseis. Uma exceção encontrada foi o caso da Lourinhã.

Legislação de aplicação mais local é também usada em alguns outros países com o mesmo intuito, de proteger mais efetivamente o que a legislação geral não protege, por omissão. Procuremos perceber exemplos de outros sistemas de proteção do património paleontológico.

## **5. Exemplos da legislação espanhola e brasileira**

A nível internacional, diferentes países têm leis de proteção ao património paleontológico com abordagens distintas, algumas com maior eficácia e outras com deficiências legislativas como as que se fazem sentir em Portugal. Abordemos dois exemplos culturalmente "próximos": a legislação espanhola, semelhante à portuguesa,

e o caso da legislação brasileira, cujo entendimento da riqueza do subsolo como propriedade do Estado parece levar a uma mais eficaz prevenção e salvaguarda do património paleontológico e arqueológico.

Em Espanha, a legislação tem uma estrutura parecida com a portuguesa com a defesa dos fósseis a estar presente na Lei 16/1985, do *Património Histórico Espanhol*, com a ambiguidade entre património paleontológico, histórico (cultural) e arqueológico. A estranheza na inclusão do património paleontológico como cultural pode ser percebida no comentário que Olalla faz no seu artigo de análise da legislação sobre o património paleontológico espanhol: “a pesar do Património Paleontológico ser formado por fósseis (que são de origem natural), a sua proteção legal em Espanha está contemplada na legislação referida a Património Histórico Espanhol” (Olalla, 2013, 3).

Assim como em Portugal, a diferente conceção do que é património natural e património cultural e a sua ambiguidade na lei faz com que esta seja altamente contestada pelos paleontólogos, os profissionais que estudam os fósseis: “Com quase 35 anos de história, a Lei de Património Histórico Espanhol (PHE) permanece amplamente contestada pelos paleontólogos espanhóis. As razões são diversas, mas focam-se em dois aspetos que se confrontam: Ciência contra Património e Património Natural vs. Património Cultural” (Morales, 2019). Em 2007, uma nova lei enquadra o património paleontológico no *Património Natural e Biodiversidade*, usando uma definição no seu artigo 3.32, Lei 42/2007, muito mais próxima à conceção de património de geólogos e paleontólogos e semelhante à usada pela ProGEO em Portugal, onde vai incluir fósseis, rochas, minerais, meteoritos, entre *outras manifestações geológicas*.

A organização geopolítica de Espanha, dividida em regiões autónomas, permite complementar a legislação nacional espanhola com legislação própria das regiões autónomas que tentam suprimir defeitos e vazios na regulamentação geral. São disso exemplos as regiões autónomas da Galiza, Astúrias, Cantábria, Aragão, Catalunha, La Mancha, Madrid, entre outras (Olalla, 2013). A legislação espanhola, ao ter incluído a visão de património fóssil na definição de património natural, e complementado regionalmente com regulamentação mais específica, parece estar a conseguir uma maior eficiência na defesa do seu património paleontológico.

Um exemplo de tratamento legal diferente para o património paleontológico é caso brasileiro<sup>9</sup>. O Brasil tem uma série de características diferentes de Portugal e uma delas, logo à partida, é o facto de ser uma federação, onde cada Estado pode adotar leis próprias, subalternas à Constituição Federal. Assim, o património paleontológico, onde se incluem os fósseis e as jazidas, estão a cargo do Estado. No Artigo 20 da Constituição Federal de 1988, são definidos como bens da união, “IX – os recursos minerais, inclusive os do subsolo;” e “X - as cavidades naturais subterrâneas e os sítios arqueológicos e pré-históricos”. Alguns Estados possuem ainda legislação própria, como por exemplo Minas Gerais (Lei Estadual 11.726 de 30/12/1994) ou Rio Grande do Sul (Lei Estadual 11.738/02, de 13/12/2001).

Com estes dois exemplos de legislação de países culturalmente próximos, Espanha e Brasil, compreende-se que uma melhor definição, ou enquadramento, do que é património paleontológico é relevante para a eficiência da sua proteção.

## Conclusões

O fóssil é o resto de um organismo ou vestígio da sua atividade, preservado de forma natural para além do tempo expectável para a sua decomposição. É a representação de um ciclo de vida que ocorreu, por força da maioria do tempo geológico, antes da existência de seres humanos e, como tal, independente da sua ação e incoerente com qualquer atributo cultural e como tal é percecionado por profissionais da paleontologia como património natural. Mas após o momento que o fóssil é encontrado, escavado, preparado, com todos os processos de estudo, exposição, musealização, ilustração, *merchandizing*, etc, o fóssil vai incorporar influências culturais, seja no próprio corpo do objeto, como as colas e vernizes, seja no que o fóssil representa. Então, o fóssil passa a acumular o fator cultural e pode ser percecionado enquanto património cultural. A legislação portuguesa define e aborda o fóssil com a interpretação exclusiva e errónea do fóssil como fator cultural e leva a que a legislação se encontre mal redigida e, como tal, seja ineficiente na proteção deste património específico que se vulgarizou chamar pelos profissionais da paleontologia como

---

<sup>9</sup> Informações centralizadas em <http://www.sbpbrasil.org/es/legislacao-brasileira> [consultado em 05 de janeiro de 2017]

património paleontológico. A simples adição da referência paleontológica ao longo da regulamentação da Lei de Bases do Património 107/2001 poderia ser uma forma eficaz de colmatar a falha na legislação, assim como a complementaridade regulamentar regional, específica de cada município, nos Planos Diretores Municipais.

## Referências Bibliográficas

- Ausich, W.I., SÁ, A.A. & Gutiérrez-Marco, J.C. (2007). New and Revised Occurrences of Ordovician Crinoids from Southwestern Europe. *Journal of Paleontology*, vol. 81, n. 6, p. 1374-1383. <https://doi.org/10.1666/05-038.1>
- Benjamin, W. (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)*.
- Bruno, D.E., Crowley, B.E., Gutak, J.M., Moroni, A., Nazarenko, O.V., Oheim, K.B., Ruban, D.A., Tiess, G., Zorina, S.O. (2014). Paleogeography as geological heritage: Developing geosite classification. *Earth-Science Reviews*, n. 138, p. 300–312.
- Cabrol, P. & Mangin, A. (2008). Karst in France and Unesco World Heritage. *Acta Carsologica*, vol. 37, n. 1, p. 87-93.
- Cachão, M. & Silva, C.M. (2004). *Introdução ao Património Paleontológico Português: definições e critérios de classificação*. Genovas, n. 18, p. 13-19.
- Carcavilla, L., Durán, J.J., García-Cortés, Á., López-Martínez, J. (2009). Geological Heritage and Geoconservation in Spain: Past, Present and Future. *Geoheritage*, vol 1, n. 2, p. 75-91. DOI 10.1007/s12371-009-0006-9.
- Crichton, M. (1990). *Jurassic Park*. Londres: Penguin Random House.
- Doyle, A. C. [1912] (2003). *The Lost World*. Nova Iorque: Modern Library.
- Fuertes-Gutiérrez, I., García-Ortiz, E., Fernández-Martínez, E. (2015). Anthropoc Threats to Geological Heritage: Characterization and Management: A Case Study in the Dinosaur Tracksites of La Rioja (Spain). *Geoheritage*, vol. 8, n. 2, p. 135-153. DOI 10.1007/s12371-015-0142-3.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Nova Iorque: Basic Books.
- Grady, W. (2001). *Travels in the Lost Worlds of Dinosaurs and Birds*. Nova Iorque: Four Walls Eight Windows.

- Granato, M., Lourenço, M.C. (2011). Reflexões sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia na Atualidade. *Revista Memória em Rede*, vol. 2, n. 4, p. 85-104.
- Guba, E.G. & Lincoln, Y.S. (2013). Competing Paradigms. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds.), *Qualitative Research in The Landscape of Qualitative Research, Theories and Issues*. Londres: Sage Publications, p. 195-220.
- Gurian, E.H. (2001). What is the object of this Exercise? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums. *Humanities Research*, vol. 8, n. 1, p. 25-36.
- Henriques, M. H., Reis, R. P. (2015). Framing the Palaeontological Heritage Within the Geological Heritage: An Integrative Vision. *Geoheritage*, DOI 10.1007/s12371-014-0141-9
- Honda, K.K. & Simmons, B. (2009). *The Legacy of Arthur Lakes*. Colorado: Friends of Dinosaur Ridge.
- ICOMOS, 1994. *Nara Document on Authenticity*.  
<https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf> [acedido a 4/1/2017]
- ICOMOS, 2014. NARA + 20. <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf> [acedido a 4/1/2017]
- Kaplan, F.E.S. (2006). As antigas muralhas de Benim. Património urbano e identidade cultural na Nigéria contemporânea. In E. Peralta & M. Anico (eds.), *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Lisboa: Celta Editora, p. 121-129.
- Kroeber, A.L. & Kluckhohn, C. (1952). Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. *Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology*, Harvard University, vol. 47, n. 1, p. 223.
- Kunzler, J., Novaes, M.G.L., Machado, D.M.C. & Ponciano, L.C.M.O. (2014). Coleções Paleontológicas Como Proteção do Patrimônio Científico Brasileiro. In Marcus Granato & Marcio F. Rangel (Orgs.), *Anais do III Seminário Internacional Cultura Material e Patrimônio de C&T*. Rio de Janeiro: Museu da Astronomia e Ciências Afins Edições, p. 385-407.
- Kunzler, J. & Oliveira, V.D.E. (2018). Por um Lugar no Mapa: Performances Urbanas com Temáticas Paleontológicas. *Congresso Ciência, Cultura e Turismo Sustentável*.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1987). Post-Marxism without apologies. *New Left Review*, n. 166, p. 79– 106.
- Lourenço, M.C. & Wilson, L. (2013). Scientific heritage: Reflections on its nature and new approaches to preservation, study and access. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, vol. 44, n. 4, p. 744-753.

- Mateus, S. (2014). *Fundamentos para uma exposição hipotética do Jurássico Superior da Lourinhã*. Tese de Mestrado. FCT-UNL & UE, Lisboa.
- Mateus, S. (2017). Paleo maps: the impossible cartography of the nonexistent Earth. *Livro de resumos da XXII Bienal da RSEHN*. Coimbra, p. 101-103.
- Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude*. Paris: Editions du Seuil.
- Milner, R. (2012). *Charles R. Knight: The Artist Who Saw Through Time*. Nova Iorque: Abrams.
- Mitchell, W.J.T. (1998). *The Last Dinosaur Book*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morales, J. (2019). La Paleontología: el convidado de piedra de la Ley de Patrimonio Histórico de 1985. *Spanish Journal of Palaeontology*, vol. 34, n. 1, p. 3-16.
- Nazaruddin, D.A., Othman, A.R. (2014). Geoheritage Conservation of Paleontological Sites in Aring Area, Gua Musang District, Kelantan, Malaysia. *International Journal on Advanced Science Engineering Information Technology*, vol. 4, n. 1, p. 14-19. ISSN: 2088-5334
- Olallia, A.A. (2013). *Legislación Específica Sobre Patrimonio Paleontológico En España* <http://pt.slideshare.net/AOLALLA/legislacin-especifica-sobre-patrimonio-paleontologico-en-espaa> [acesso em 04/01/2017].
- Pearce, S. M. (ed.) (1994). *Museum Objects, Interpretating Objects and Collections*. Londres: Routledge. ISBN 0-203-42827-7.
- Peralta, E. & Anico, M. (2006). Introdução. In E. Peralta & M. Anico (eds.), *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Lisboa: Celta Editora, p. 1-11.
- Popa, M.E., Kedzior, A., Fodolică, V. (2010). The Anina Geopark: Preserving the Geological Heritage of the South Carpathians. *Revue Roumaine de Géologie*, vol. 53-54, p. 109-113.
- Santos, A., Boski, T., Marques da Silva, C.; Cachao, M., Moura, D. & Fonseca, L.C. (1998). Cacula's Paleontological Heritage In *The Ria Formosa Natural Park (Algarve, Portugal)*. Comunicacion de las XIV Jornadas de Paleontologia, p. 157-160.
- Solà-Morales, I. (1998). Patrimonio Arquitectónico o Parque Temático in *Loggia. Arquitectura & Restauración*, p.30-35.
- Stevanovic, A.M. (2014). Conservation of Paleontological Heritage in *Serbia: from philosophy to practice*. *Bulletin of the Natural History Museum*, n. 7, p. 7-28.
- Torrico, J.A. (2006). Patrimónios e discursos identitários. In E. Peralta & M. Anico (eds.), *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Lisboa: Celta Editora, p. 21-34.

Tylor, E.B. (1874). *Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and customs*. Nova Iorque: H. Holt and Company.

Verne, J. [1864] (2003). *Viagem ao Centro da Terra*. Barcelona. RBA.

Volpe, R. (2010). *The Age of Reptiles: The Art and Science of Rudolph Zallinger's Great Dinosaur Mural at Yale*. Peabody Museum of Natural History, Yale University.

White, L.A. (1959). *The Concept of Culture*. *American Anthropologist*, vol. 61, p. 227-25. <https://www.istor.org/stable/665095?seq=1>

## Desafios da Divulgação do Património Arte Nova em Portugal

Filipe Serra Carlos

FLUP/Doutoramento em Estudos do Património (DEP)

[filipeserracarlos@gmail.com](mailto:filipeserracarlos@gmail.com)

### Resumo

Uma vez substituída por novos modos de fazer arquitetura e paradigmas decorativos, a Arte Nova foi remetida para o limbo das modas passadas, sofrendo uma depreciação que ditou a perda de muitas obras de arte. Em linha com um movimento internacional que resgatou a Arte Nova, em Portugal a sua revalorização teve início com os primeiros estudos, efetuados nos anos 1950, e ganhou força com o início da classificação de imóveis desta estética, nos anos 1970. Desde então, percorreu-se um caminho que permitiu à Arte Nova sair dos meios académicos e institucionais, procurando dar a conhecer este património junto de um público mais alargado. Pretende-se, com este capítulo, esboçar um retrato da forma como se tem feito a divulgação e a comunicação da Arte Nova, um retrato cujos traços gerais passam pelas iniciativas desenvolvidas ao longo dos anos assim como pelas entidades determinantes. Trata-se de um percurso que interessa conhecer, porque contribui para se compreender como a Arte Nova em Portugal é valorizada hoje em dia pelas entidades responsáveis e pela sociedade em geral. Por outro lado, contribui para identificar alguns equívocos que perduram sobre a Arte Nova, realçando a importância da divulgação e, especialmente, do aprofundamento do seu conhecimento.

**Palavras-chave:** Arte Nova; Portugal; património; Réseau Art Nouveau Network; inventário

### Challenges of the Diffusion of Art Nouveau Heritage in Portugal

#### Abstract

As soon as it was replaced by new architecture practice and decoration design taste, Art Nouveau fell into the limbo of past fashions, becoming so depreciated that many works of art were destroyed. Like the international movement that rescued Art Nouveau, in Portugal its reappraisal begun with the first Art History studies made since the 50's and became stronger after the listing of Art Nouveau buildings started in the 70's. Since, Art Nouveau has come a long way that allowed it to escape the academic and official institutes instances and that gave this heritage the opportunity to become known by a wider public. In this chapter, we aim to portray how diffusion and promotion of Art Nouveau related heritage has been done. Listing the initiatives that have been implemented as well as which entities were decisive in those processes are among this portrayal's main aspects. The relevance of knowing this evolution lies on the contribution it brings to the comprehension of how Art Nouveau is appreciated in Portugal

nowadays by both responsible entities and society. It also allows identifying some lingering misconceptions about Art Nouveau, thus underlining the importance of its promotion and, also, of improving the Art Nouveau knowledge.

**Keywords:** Art Nouveau; Portugal; heritage; Réseau Art Nouveau Network; listing

## Introdução

A Arte Nova vive atualmente uma fase em que conhece uma ampla divulgação junto do grande público, resultado de um já longo caminho que a transformou de uma expressão artística esquecida num património que se luta por salvaguardar. Para melhor compreendermos como a Arte Nova em Portugal é atualmente entendida pelas entidades responsáveis e pela sociedade em geral, começaremos por enquadrar a forma como foi vista, no contexto alargado da sua paulatina valorização pelos meios académicos e institucionais. Partiremos, para tal, da revisão dos estudos que os meios académicos produziram, a partir dos anos 50 do século XX, e, seguidamente, da análise dos dados disponíveis *online* no Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA) relativos à classificação de imóveis com os aspetos atribuíveis à Arte Nova.

De que forma a divulgação que hoje se faz da Arte Nova decorre daqueles fatores? Quais as ações e os agentes que têm sido determinantes? Orientados por estas questões, procuraremos, ao longo deste capítulo, fazer um retrato em traços gerais dos desafios da divulgação da Arte Nova em Portugal, para o que nos munimos de informação muito dispersa recolhida principalmente, ainda que não exclusivamente, *online*, recorrendo aos *sites* de instituições oficiais, assim como aos meios de comunicação social.

### 1. O resgate da Arte Nova: conhecer a Arte Nova

Em Portugal, é discreta a aparição do *Art Nouveau*, essa manifestação artística que será adaptada entre nós com a designação de Arte Nova. E tardia também, quando comparada com os principais centros europeus – como Paris ou Bruxelas, Viena ou Glasgow –, nos quais teve lugar muita da reflexão responsável pelos valores que enformam a nova estética. Para lá das características formais de que se reveste, em que coexistem as variadas interpretações nascidas naqueles locais, a Arte Nova é, antes de

mais, reflexo duma atitude dos artistas de finais do século XIX. Perante uma realidade social e económica marcada pela crescente industrialização que dita, não só a perda da qualidade estética dos produtos antes obtidos por métodos artesanais, como a própria decadência da qualidade de vida, cada vez mais arredada da ligação vivificante à Natureza de outrora, os artistas propõem uma renovada forma de fazer arte, na qual, a par com a aceitação dos processos industriais, se devolva o protagonismo ao belo. Este vai ser doravante procurado nas formas orgânicas da Natureza, tornadas emblemáticas da decoração Arte Nova, mas também no uso de novos materiais e técnicas, como o betão, no caso da arquitetura. Repudia-se, assim, também a realidade artística desse século, em que imperaram os formulários de revivalismo de todo o tipo de estilos artísticos passados ou exóticos.

Em suma, a Arte Nova foi um fenómeno resultante duma vontade deliberada de mudança, fazendo a transição para a arte moderna. A sua face mais reconhecível poderá ser o seu carácter de decoração aplicada a estruturas, mas o seu espírito, em particular no que respeita à arquitetura, encontrar-se-á não poucas vezes numa renovada conceção de volumetrias e espaços que superam aquela capa superficial. Expandindo-se por diversos países, os valores da

Arte Nova foram apropriados de formas variadas. Em Portugal, condicionaram o desenvolvimento da Arte Nova a industrialização incipiente, a falta de massa crítica nas academias e a crise económica e política que marcou a viragem do século (Fernandes, 1993). Por conseguinte, a Arte Nova manifesta-se, entre nós, de uma forma que é considerada geralmente mais intuitiva do que refletida, geralmente mais ao nível da decoração do que das estruturas e bastante breve, consequência da divulgação tardia e da rápida aceitação da *Art Déco* que se lhe seguiu (França, 1966).

O ocaso da Arte Nova, entre nós, dá-se durante os anos 1920, não obstante se verifique na construção e, especialmente, na decoração de edifícios até aos anos 1930. Com o seu lugar disputado, a Arte Nova caiu no esquecimento destinado às modas passadas, com o que isso implicou em termos de vulnerabilidade à destruição de muitos dos exemplares que nos legou.

O interesse pela Arte Nova renasce nos anos 1950, época a partir da qual começou a ser objeto de estudos académicos, num processo em tudo similar ao que o *Art Nouveau* conhecia por este tempo na Europa. No primeiro artigo sobre o tema,

publicado em 1957, Manuel Rio-Carvalho traça o primeiro retrato da Arte Nova em Portugal, apresentando dela – especialmente por comparação com o *Art Nouveau* francês e belga – uma visão depreciativa que se viria a afirmar e que apenas lentamente tem vindo a mudar. Para este autor, a Arte Nova é um fenómeno “que não teve grande expressão entre nós. Em 1900, Portugal continuava, de uma maneira geral, agarrado aos estilos ‘clássicos’” (Rio-Carvalho, 1957: p. 10). Para este autor, a Arte Nova em Portugal é mais decorativa do que arquitetónica, tal como já o era o *Art Nouveau* francês, que foi a sua maior influência. Sublinha que, enquanto fenómeno complexo que é, a Arte Nova portuguesa se reduz às formas e não corporiza as outras implicações que o *Art Nouveau* continha, pelo que “desligada do seu contexto simbolista, do *Einfühlung*, do ornato funcional, do desejo de industrialização, a ‘Arte Nova’ é uma nova pacotilha oitocentista, que não se distingue, a não ser a nível morfológico, do neogótico ‘à la cathédrale’ do ecletismo do Segundo Império” (Rio-Carvalho, 1974: p. 251). Tal justifica-o com as condições próprias da realidade portuguesa, como a fraca industrialização ou a fraca implantação do simbolismo.

Por outro lado, defende também que a Arte Nova em Portugal não se limitou a replicar as fórmulas francesas, pois incorporou algumas características autóctones, como o uso do azulejo. Não foi capaz, contudo, de se tornar uma manifestação completamente autónoma. Segundo ele, o nacionalismo, que era avesso às importações, e um certo folclorismo romântico, também condicionaram o florescimento da Arte Nova. A “Arte Nova é assim um testemunho de um processo especificamente nacional de rarefação dos movimentos importados, da desvirtualização das suas formas e da integração num contexto tradicional, pela reorganização de um novo esquema artístico” (Rio-Carvalho, 1966: p. 27).

Como explica Rio-Carvalho (1966), a Arte Nova acabou por ser muito limitada a um mercado composto principalmente de modestos proprietários e aplicada em pequenos prédios e obras de estabelecimentos comerciais, através da justaposição de azulejos, grades e esculturas decorativas. Alerta, também por isso, para a impossibilidade de se comparar a nossa produção artística pela bitola da francesa, pois com as circunstâncias distintas que aqui se viviam, naturalmente os resultados tinham de ser diferentes também. Propunha, neste artigo, “meditemos nas palavras de Manuel de Macedo: ‘Cônscios, porém, da mediania dos nossos recursos, cessemos, por uma vez,

de ilustrar o apólogo da rã que tenta imitar o boi...' e apliquemo-las, a 70 anos de distância, à apreciação atual da Arte Nova" (Rio-Carvalho, 1966: p. 27), reconhecendo que era preciso parar de comparar a nossa com a francesa e apreciá-la tão-só pelo que é.

A Arte Nova foi mal compreendida pelos seus contemporâneos. Assim como não havia massa crítica que conferisse uma base teórica à Arte Nova em Portugal, essa massa crítica não estava preparada para compreender o fenómeno que chegava de fora. Rio-Carvalho, numa conferência em 1970, refere como exemplo as reações dos arquitetos Adães Bermudes ou Marques da Silva ou dos críticos Fialho e Ramalho. Por conseguinte, "Portugal teve a 'Arte Nova' que podia ter, uma 'Arte Nova' que foi um novo 'arrebique sobreposto', a juntar aos 'pastiches' neogóticos, neo-rococós, ecléticos, etc. [...] O assunto e a ocasião determinavam o 'estilo'" (Rio-Carvalho, 1974: p. 251).

Nuno Portas (1973) salienta que os arquitetos encartados, ao longo do século XIX e até à 1.ª Guerra Mundial, mercê de vários fatores, como novas regulamentações e quantidade de construção à qual não conseguem dar resposta, veem o seu papel de autores de projetos disputado por outros profissionais: engenheiros, mestres de obras promovidos, decoradores, que, por serem menos exigentes culturalmente, se tornaram mais bem integrados nos mecanismos de promoção da nova estética. Por isso, alerta que no estudo da arquitetura do início do século XX, ao considerar como relevantes apenas as obras dos arquitetos mais destacados, o historiador está a subestimar a importância e o significado sociocultural da arquitetura "anónima" (a que chama arquitetura de "série B"). Assim, a visão negativa que vemos formar-se no início dos estudos sobre a Arte Nova, como fenómeno limitado e de reduzida expressão, deve-se, em certa medida, ao foco posto unicamente na obra de arquitetos renomados.

Nuno Portas (1973) também sublinha que aos arquitetos faltava o conhecimento do que se estava a fazer lá fora e que muita da Arte Nova que se fez resulta do que chegava por via da imprensa da época. Este facto contribui por sua vez para a relativa irrelevância com que se considera a Arte Nova, afirmando este autor:

*não nos terá ficado talvez nenhuma arquitetura que se possa classificar de 'Arte Nova' ao nível de concepção inteira do edifício, para além de algumas lojas – padarias, um café, uma livraria, algumas retrosarias, um stand de automóveis, quiosques –, a bela decoração cerâmica exterior de um animatógrafo, os portões, gradeamentos, floreiras ou guarnecimentos de vãos em prédios de rendimento, que se considerarão sempre menores mas nem por*

*isso menos interessantes, que pontuam as zonas novas das 'baixas' comerciais da cidade, dando sinal de um gosto da pequena burguesia [...].*(Portas, 1973: p. 703)

Numa entrevista em 1975, Rio-Carvalho considerava que era impossível conservar-se tudo, nem era necessário fazê-lo a todo o custo. “O que não acho necessário é conservar todos os prédios Arte Nova em Lisboa.” (Rio-Carvalho, 1975: p. 300) e, por isso, deve-se tentar guardar um exemplar de Arte Nova de “cada espécie, portanto, um prédio de rendimento, uma moradia e uma loja” (Rio-Carvalho, 1975: p. 299). Como se vê, os primeiros estudos sobre a Arte Nova em Portugal não a valorizavam substancialmente, apesar de lhe trazerem visibilidade, e ainda nos anos 1970 era tratada como um fenómeno de somenos importância. Verificava-se, assim, um alinhamento entre os estudos académicos sobre este fenómeno e a destruição de exemplares que grassava<sup>1</sup>. Na mesma entrevista, percebe-se como já em 1975 o investimento necessário para restaurar certos imóveis Arte Nova representava uma grande dificuldade para a salvaguarda do património Arte Nova e Rio-Carvalho denuncia vários casos de más intervenções já realizadas. Realça, contudo, a existência de vários imóveis Arte Nova ainda em uso e em relativamente bom estado, chegando a propor a utilização de um deles para a instalação de um museu sobre a época da Arte Nova.

Inicialmente centrados na realidade lisboeta, os estudos realizados por esta época já reconhecem, como refere Rio-Carvalho, o Porto e Aveiro como polos de Arte Nova. No que respeita à região de Aveiro, explica que são “regiões onde não havia muito dinheiro, mas onde havia um dinheiro novo. Portanto, pessoas que tinham um dinheiro novo e, digamos, eram nitidamente progressistas e faziam coisas Arte Nova” (Rio-Carvalho, 1975: p. 300).

Já relativamente ao Porto, este autor refere que a Arte Nova tem o mesmo carácter que a de Lisboa ainda que em menor quantidade, ressaltando que, apesar das muitas perdas já verificadas, há ainda exemplos merecedores de serem conservados, como duas casas, “uma na Galeria de Paris e outra na Rua de Cândido dos Reis que são

---

<sup>1</sup> Esta noção tem-se vindo lentamente a inverter, à medida que se foram multiplicando, em particular desde os anos 1990, estudos que lançaram novos olhares e foram aprofundando o conhecimento sobre diferentes facetas da Arte Nova em Portugal, através de estudos focados em diferentes regiões portuguesas, estudos monográficos sobre um ou vários autores ou estudos com foco em manifestações específicas da Arte Nova (como a azulejaria, por exemplo).

peças de grande categoria, embora modestas” (Rio Carvalho, 1975: p. 300). Curiosamente, seriam do Porto as primeiras obras Arte Nova a serem classificadas em Portugal.

## 2. O resgate da Arte Nova: quando a Arte Nova merece ser classificada

O início da classificação de imóveis Arte Nova em Portugal reflete um interesse pelos exemplares desta estética que, como vimos, se pode atribuir ao destaque que lhe foi dado pelos estudos académicos até então realizados. A partir da consulta do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA)<sup>2</sup> é-nos possível fazer um esboço da evolução da inventariação e classificação de imóveis Arte Nova ou com aspetos Arte Nova. Os dados recolhidos através de uma pesquisa mostraram, desde logo, que foi nos anos 1970 que ocorreram as primeiras classificações de imóveis pelo seu carácter inequivocamente Arte Nova: trata-se de duas casas do Bairro das Carmelitas, no Porto, às quais Rio-Carvalho aludiu na entrevista de 1975 que atrás citámos, e que foram classificadas em 1974 (Figuras 1 e 2).



**Figuras 1 e 2** – Casas Arte Nova do Bairro das Carmelitas, no Porto, classificadas em 1974: Rua da Galeria de Paris, n.º 28 (esq.) e Rua de Cândido dos Reis, n.ºs 75 a 79 (dir.).

<sup>2</sup> SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico: <http://www.monumentos.gov.pt>

## 2.1 A consulta global aos imóveis listados

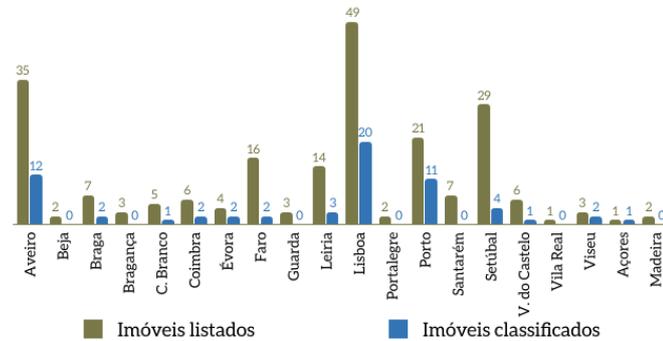
A consulta realizada através da pesquisa da expressão “arte nova” foi realizada entre setembro e outubro de 2019 e devolveu 215 ocorrências contendo aquela expressão nas fichas respetivas. Este número foi apurado após se terem excluído os resultados relativos a conjuntos urbanos contendo referências superficiais a Arte Nova. A esta lista somou-se ainda um imóvel do Porto que não aparece nos resultados da pesquisa, embora seja uma das duas casas referidas, classificadas em 1974 (a que se localiza na Rua de Cândido dos Reis, reconhecidamente um dos melhores exemplos de Arte Nova da Cidade Invicta). Ressalvamos, portanto, a existência de uma margem de erro que apenas passar em revista todas as entradas do SIPA permitiria obviar.

Uma parte das referências listadas corresponde a imóveis construídos de raiz nesta época, nos quais os aspetos Arte Nova são apenas detalhes decorativos, a mais das vezes ao nível dos frisos de azulejos ou das serralharias. Note-se também que, muitos dos casos listados – e classificados – são imóveis de épocas anteriores, mas com alguns aspetos Arte Nova resultantes de alterações ou acrescentos decorativos feitos ao longo do tempo.

A distribuição geográfica (Gráfico 1) destas situações, tomadas como um todo, revela que a maior concentração se encontra nos distritos de Lisboa (49 ocorrências), Aveiro (35) e Setúbal (29). Leiria, cidade que se distingue pela obra de Ernesto Korrodi, apresenta apenas 15 casos listados, assim como Faro. Contudo, da informação disponível nas fichas de inventário ressalta que os imóveis listados do distrito de Leiria são exemplos mais completos de Arte Nova, não se tratando apenas de imóveis com apontamentos decorativos em edifícios de construção relativamente convencional, como se verifica em muitos dos outros casos.

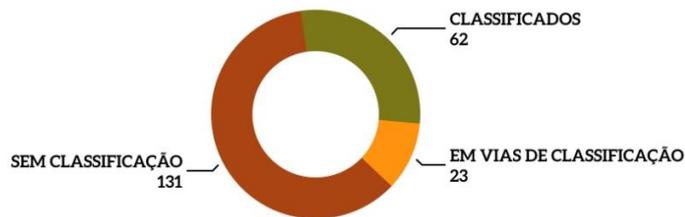
No que respeita especificamente aos imóveis classificados, constatou-se serem apenas 62, pelo que constituem uma minoria no total de resultados devolvidos na busca realizada. Não considerámos neste cômputo os imóveis que se encontram abrangidos por zonas de proteção de outros sítios ou edifícios classificados (37 casos), pois, se é certo que essa circunstância representa uma forma de proteção por si só, tal não sucede graças ao valor atribuído especificamente a esses imóveis. Daqueles 62 imóveis considerados, temos assim que 50 estão classificados como imóveis de Interesse Público e 12 de Interesse Municipal. Não se verifica nenhuma classificação como Monumento

Nacional. Verificou-se ainda que 23 imóveis são indicados como estando em vias de classificação. Os demais 131 não estão classificados, havendo em sete casos referência expressa à existência, a dada altura, de processos de classificação que foram encerrados sem resultarem em nenhum tipo de classificação (Gráfico 2).



**Gráfico 1** – Distribuição, por distritos, dos imóveis listados e classificados

Arte Nova ou com aspetos associáveis à Arte Nova.



**Gráfico 2** – Estatuto dos 216 imóveis listados.

Além dos 216 resultados considerados nesta análise, a consulta realizada devolveu ainda dez casos de imóveis em que a associação à Arte Nova estava mal atribuída. Prevalece uma confusão com a *Art Déco*<sup>3</sup>, o movimento estético que sucedeu à Arte Nova, em sete casos. Mas surpreendeu principalmente a atribuição à Arte Nova de características de edifícios modernistas<sup>4</sup>, por exemplo, pelo simples facto de terem

<sup>3</sup> A título de exemplo, a Garagem Liz, em Lisboa ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3027](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3027)), o Edifício da Pastelaria Dantas, em Viana do Castelo ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=21903](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=21903)) ou o Quiosque do Serviço de Transportes Coletivos do Porto ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5545](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5545)), consultados em 2019-09-18.

<sup>4</sup> Por exemplo, o Cine-Teatro Joaquim de Almeida, no Montijo ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=7029](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7029)) e o Mercado Central Municipal do Montijo ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=7026](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7026)), consultados em 2019-09-18.

plantas livres e se caracterizarem pela assimetria das fachadas, em dois casos. Por estes exemplos, fica evidente algum desconhecimento da Arte Nova, mesmo entre uma comunidade – os técnicos que realizam o inventário do património – que, à partida, se espera que detenham conhecimentos sobre arquitetura superiores aos do público em geral.

## **2.2 Os imóveis classificados**

Ao analisarmos mais atentamente o conjunto de imóveis que estão efetivamente classificados, verifica-se que, ao nível da distribuição geográfica, a maior concentração coincide com as regiões identificadas como sendo os polos mais relevantes da Arte Nova em Portugal, desde logo por Rio-Carvalho: Lisboa, com 19 casos, Aveiro, com doze e Porto, com onze.

Os imóveis classificados são maioritariamente edifícios da época, 43 imóveis construídos de raiz, nos quais em cerca de três dezenas o carácter Arte Nova se manifesta em mais do que apenas num ou noutro pormenor decorativo. Nota-se, por exemplo, ao nível da composição das fachadas e da articulação de volumes.

No extremo oposto da distribuição geográfica, sem nenhum imóvel com aspetos Arte Nova, classificados ou em vias de classificação, surgem os distritos de Beja, Guarda, Portalegre e a Madeira.

## **2.3 Tipologias e ritmo das classificações:**

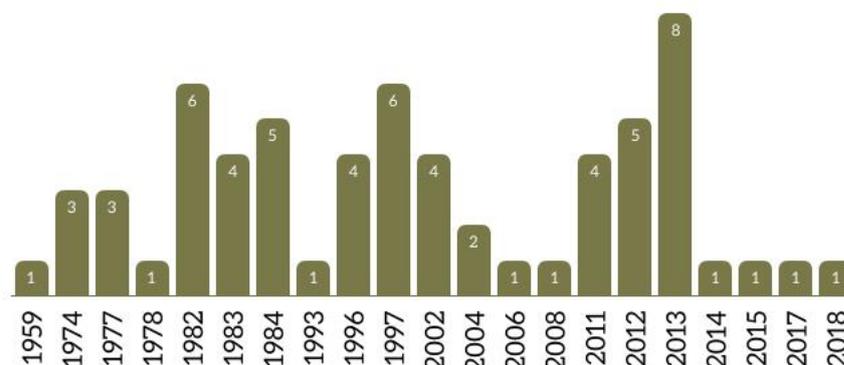
As tipologias de edifícios classificados são variadas, predominando os edifícios residenciais — casas, palacetes, prédios de habitação — e são, por norma, edifícios de encomenda privada. As referências a edifícios públicos são poucas, embora haja salas de espetáculo (teatros e cinemas) ou edifícios ligados a cuidados de saúde, como um sanatório ou um complexo termal, neste conjunto (Quadro 1).

Edifícios residenciais	42
Salas de espetáculo	6
Sedes de associações	3
Complexos de cuidados de saúde	3
Hotéis	2
Estabelecimentos comerciais	2
Armazém	1
Garagem	1
Sede de Capitania	1
Convento	1

**Quadro 1** – N.º de imóveis classificados, por tipologia

Os imóveis com aspetos Arte Nova classificados — e até os listados — não serão senão uma pequena parte do que existe de manifestações da Arte Nova em Portugal. No entanto, o ritmo a que se sucederam reflete uma crescente valorização de elementos artísticos Arte Nova, tanto por parte de quem classifica, como de quem promove as iniciativas de classificação, mesmo considerando que só o estudo dos processos de classificação de cada um destes imóveis permitiria perceber com exatidão o peso que os aspetos Arte Nova tiveram na obtenção da proteção.

Às primeiras classificações de sete imóveis, ocorridas nos anos 1970, seguiu-se um pico nos anos 1982-84, em que houve 14 classificações. Embora, depois disso, o ritmo tivesse abrandado, a última década voltou a ser marcada por um número de classificações bastante elevado – 21, entre 2011 e 2018 (Gráfico 3).



**Gráfico 3** – Evolução das classificações de imóveis<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Para efeitos de contabilização dos imóveis com aspetos Arte Nova classificados, incluímos aqui o estudo do Convento do Salvador / Lar Conde de Agrolongo, classificado como Imóvel de Interesse Público desde 1959 ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=46](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=46)). No

Não obstante esta evolução, as perdas de Arte Nova continuam a acontecer todos os dias, mesmo em imóveis classificados. No distrito de Lisboa, foram desclassificados três imóveis por esses motivos: dois, em que os interiores dos prédios foram destruídos<sup>6</sup>, um, em que a loja Arte Nova do piso térreo de um prédio foi demolida.

Em sentido inverso, como referido, vários imóveis estão em estudo ou em vias de classificação, destacando-se nesse conjunto o distrito de Aveiro, com oito imóveis nessa situação. Seguem-se os distritos de Lisboa e Porto, cada um com quatro processos em curso. O lugar ocupado por Aveiro não é de estranhar, visto o esforço que esta região tem vindo a fazer no sentido de tornar a Arte Nova uma imagem de marca de identidade regional.

## **2.4 Dar a conhecer a Arte Nova**

O esforço de divulgação junto de um público mais alargado decorre do reconhecimento da importância que o património tem para a construção da identidade de uma comunidade, mas também, e, cada vez mais, do reconhecimento do seu potencial estratégico em termos turísticos – e, portanto, económicos.

A nível nacional, esses vetores têm estado presentes em particular na estratégia da cidade de Aveiro, que desde o início do século XXI tem vindo a afirmar o seu estatuto de “capital da Arte Nova” como fator de diferenciação da região e como cartaz para captação de visitantes. Nos anos 1980 e 1990, a existência de brochuras e outros materiais impressos da responsabilidade da Câmara Municipal de Aveiro ou da Região de Turismo da Rota da Luz (Almeida, 2007: p. 63) evidenciava já o potencial da Arte Nova para a região, mas foi com o projeto de criação do Museu de Arte Nova e de parcerias com outras cidades que os testemunhos da Arte Nova ganharam uma outra importância e visibilidade.

---

entanto, como a sua classificação naquele ano não se deve ao seu carácter Arte Nova (elementos desta estética são diminutos), esta não invalida a afirmação de que as primeiras classificações de imóveis Arte Nova sejam as referidas de 1974.

<sup>6</sup> [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3044](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3044), [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2536](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2536) e [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6486](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6486); consultados em 2019-09-19.

## 2.5 Um Museu para a Arte Nova

Numa comunicação de 2006, Gomes e Lourenço (2007) deixam claro que o projeto do Museu de Arte Nova estava já em marcha nesse ano. A sua implementação resultou de uma estratégia que previa impulsionar a inventariação do património Arte Nova, o estabelecimento de parcerias nacionais e internacionais entre Aveiro e outras localidades detentoras de relevante património Arte Nova e a sensibilização do público para este património. A inauguração do Museu aconteceu em 2012, tendo como objetivos principais, entre outros, aumentar o interesse pela Arte Nova, tornar a informação mais acessível, promover a investigação e associar-se à vida cultural da cidade (Gomes e Lourenço, 2007: p. 96). Para sua sede foi escolhido um dos edifícios mais emblemáticos da Arte Nova de Aveiro, a chamada Casa do Major Pessoa, construída entre 1907 e 1909 e da autoria Francisco da Silva Rocha, um dos nomes mais importantes da Arte Nova de Aveiro (Figura 3). Para acolher o Museu, a casa sofreu obras de restauro no sentido de valorizar o seu aspeto original ao mesmo tempo que era adaptada a um percurso expositivo (Providência e Providência, 2007: p. 104).



**Figura 3** – Museu de Arte Nova, Aveiro, sediado na Casa do Major Pessoa, 1907-1909.

O conceito do Museu de Arte Nova assenta no pressuposto de que a coleção a apresentar é composta pelas mais de duas dezenas de casas Arte Nova que existem dispersas pelas ruas do centro de Aveiro, numa rota cujo ponto de partida é o Museu. A sede não contém espólio Arte Nova para além do próprio edifício, visando a exposição

permanente fazer, antes de mais, uma contextualização da época em que se desenvolveu esta estética. Para além disso, existe um espaço destinado a exposições temporárias de temáticas relacionadas com o tema do museu.

Para cumprir o objetivo de aproximar o património Arte Nova de um público mais alargado, o Museu possui um serviço educativo para desenvolver materiais didáticos e *workshops* junto das escolas do concelho e tem dinamizado iniciativas diversas, como por exemplo, a comemoração do Dia Mundial da Arte Nova (10 de junho).

## **2.6 O Réseau Art Nouveau Network**

Prosseguindo o objetivo de estabelecer parcerias com outras cidades ligadas ao património Arte Nova, em 2008, Aveiro integrou o *Réseau Art Nouveau Network*. Esta Rede é uma associação internacional criada, em 1999, por iniciativa da cidade de Bruxelas, na Bélgica, que reúne cidades com importante espólio Arte Nova. Conta atualmente com 19 membros<sup>7</sup>. O objetivo da Rede é promover a defesa e o conhecimento do património Arte Nova, para o que tem desenvolvido ao longo da sua existência projetos plurianuais que visam o reforço das relações entre os membros ao nível da partilha de experiências e conhecimentos para benefício de todos os associados (Horth, 2007: p. 73).

Assim, desde a sua integração no *Réseau*, Aveiro beneficiou da visibilidade internacional que obteve e, em particular, das oportunidades de integrar projetos internacionais em prol da salvaguarda e divulgação da Arte Nova local. Ainda antes de integrar o *Réseau Art Nouveau Network*, o município de Aveiro tinha já impulsionado o estabelecimento de parcerias nacionais, que viriam a resultar na criação, em 2006, da Rede Nacional de Municípios Arte Nova.

## **2.7 A Rede Nacional de Municípios Arte Nova**

A iniciativa da Câmara Municipal de Aveiro de estabelecer contactos e parcerias com outros concelhos portugueses ao nível da promoção e salvaguarda do património Arte Nova resultou, em 2006, na fundação da Rede Nacional de Municípios Arte Nova. Conforme noticiava o Diário de Notícias, em 18 de junho de 2006, esta Rede contou com

---

<sup>7</sup> <https://artnouveau-net.eu>

o envolvimento de doze municípios que, em comum, têm o facto de possuírem significativos vestígios de Arte Nova nos seus territórios: Aveiro, Estarreja, Ílhavo, Espinho, Loures, Cascais, Caldas da Rainha, Figueira da Foz, Leiria, Lisboa, Porto e Vila Nova de Gaia<sup>8</sup>.

A Rede funciona sob a direção de uma equipa de coordenação bianual, sendo que a primeira era constituída pelos municípios de Aveiro e Estarreja, noticiava a Câmara Municipal de Estarreja em julho de 2006<sup>9</sup>. A cada equipa de coordenação compete definir o plano de ações a desenvolver nos seus dois anos de vigência. Numa comunicação, em 2006, Rosa Maria Rodrigues descreveu a criação desta Rede e enunciou, entre outros, os seus objetivos de conciliar políticas de intervenção e gestão do património Arte Nova, otimizar recursos no que respeita a candidaturas a incentivos para reabilitação, contribuir para a divulgação do património Arte Nova e necessidade da sua salvaguarda e estimular o turismo (Rodrigues, 2007: p. 89-90). Na sua notícia, o DN explicava ainda que, para a prossecução destes objetivos, logo aquando da sua criação, a Rede definiu como passos essenciais a levar a cabo pelos vários municípios a realização do inventário do património Arte Nova existente e a criação de roteiros com informação facilmente acessível, assim como visitas, workshops e outras atividades de enriquecimento cultural dos locais através da Arte Nova<sup>10</sup>.

De início, estipulou-se que todos os membros da Rede deveriam ter o inventário do respetivo património Arte Nova realizado durante o ano de 2006. Contudo, a informação disponível online não permite averiguar sobre a boa concretização deste objetivo. No primeiro biénio, previu-se também a atribuição de verbas para a criação de um *site* da Rede, que, ou nunca foi construído, ou já não está acessível.

## 2.8 Iniciativas conjuntas da Rede Nacional de Município Arte Nova

Embora a informação disponível *online* seja escassa, desde logo pela inexistência de um *site* oficial que concentre os registos relativos às atividades da Rede Nacional de

<sup>8</sup> <https://www.dn.pt/arquivo/2006/doze-municipios-unidos-na-rota-da-arte-nova-642178.html>, consultado em 03-10-2019.

<sup>9</sup> <https://www.cm-estarreja.pt/noticias/2024>, consultado em 03-10-2019.

<sup>10</sup> <https://www.dn.pt/arquivo/2006/doze-municipios-unidos-na-rota-da-arte-nova-642178.html>, consultado em 03-10-2019.

Municípios Arte Nova, os *sites* oficiais dos municípios e a comunicação social fazem-nos chegar ecos das iniciativas realizadas.

No âmbito de iniciativas conjuntas, reporta uma notícia da Universidade de Aveiro<sup>11</sup>, conta-se a I Exposição da Rede Nacional de Municípios Arte Nova. Tratou-se de uma exposição itinerante que teve lugar, primeiro, em Aveiro, inaugurada em maio de 2008, donde seguiu para a Figueira da Foz e, de seguida, para os restantes municípios que tomaram parte na ação. Consistia num conjunto de 18 painéis informativos acompanhados de fotos de sete das cidades da Rede (Caldas da Rainha, Figueira da Foz, Estarreja, Ílhavo, Leiria, Loures e Porto).

A pesquisa específica sobre a relação entre a Rede e os municípios membros revelou pouca informação. Não surgem registos relativos às equipas de coordenação que se seguiram à inicial, nem notícias de ações conjuntas dinamizadas pela Rede e envolvendo os vários municípios. Assim, as ações parecem ter-se concentrado essencialmente nos primeiros anos de existência da Rede e terem partido mais da iniciativa do concelho de Aveiro. A falta de notícias relativas aos últimos anos deixa no ar a dúvida quanto ao estatuto da Rede – encontrar-se-á ainda ativa? – ou quanto ao cariz das atividades que são desenvolvidas – serão mais desenvolvidas por cada município autonomamente?

## 2.9 Iniciativas dos membros da Rede Nacional de Municípios Arte Nova

A pesquisa de informação relativa aos diversos municípios da Rede no que respeita à Arte Nova revelou-nos sinais de que cada um deles dispensou alguma importância à valorização do seu património Arte Nova nos últimos anos, quanto mais não seja ao nível da disponibilização de informação nos *sites* das Câmaras Municipais ou *sites* oficiais do turismo local. Contudo, a informação disponível é desigual e muitas vezes bastante superficial. As grandes exceções são o concelho de Aveiro, que, como vimos, fez uma aposta na Arte Nova sem comparação, e o concelho de Leiria, decorrente da importância que o arquiteto Ernesto Korrodi aí teve.

Em **Aveiro**, as ações relacionadas com a promoção do património Arte Nova têm estado principalmente na alçada do Museu de Arte Nova, destacando-se a criação da

---

<sup>11</sup> <https://www.ua.pt/pt/noticias/0/22993>, consultado em 04-10-2019.

personagem do Cavalheiro Arquiteto, uma personagem ligada ao imaginário da Arte Nova em Aveiro para integrar a produção de materiais didáticos e a realização de diversas exposições temporárias, para além de vários materiais impressos (Gomes e Lourenço, 2006). Merece referência também a organização, pela Câmara Municipal de Aveiro, já em 2006, do I Encontro Internacional de Arte Nova – Arte Nova, Porta para o Futuro.

Em **Leiria**, a Junta de Freguesia instituiu, em 2003, o Prémio de Arquitetura Korrodi, um prémio bienal que, no dizer da Ordem dos Arquitetos, citada numa notícia de 2008, visa “incentivar a qualidade arquitetónica de novas edificações e a recuperação ou remodelação de imóveis que contribuam para a salvaguarda do património edificado de Leiria”<sup>12</sup>. Embora a atribuição do nome seja uma homenagem a Ernesto Korrodi e ao seu filho Camilo, o prémio acaba, ainda que de forma marginal, por ser também uma celebração da Arte Nova, pela importância que esta estética teve na obra daquele arquiteto. Segundo o Jornal de Leiria, em 2019, a autarquia preparava-se para abrir um centro de interpretação sobre Korrodi (abertura que foi, entretanto, adiada para 2020) que funcionará como ponto central da Rota de Arquitetura Korrodi<sup>13</sup>. Não sendo uma Rota especificamente sobre a Arte Nova, coloca-a em destaque ao apresentar a vida e a obra deste artista, que foi um dos nomes maiores desta estética em Portugal, através das diversas atividades que são desenvolvidas (desde percursos pedestres a palestras, exposições e conceção de materiais didáticos). A Rota de Arquitetura Korrodi nasceu em 2005, na sequência de uma iniciativa particular em parceria com a Junta de Freguesia local antes de se tornar num projeto autónomo em parceria com várias outras instituições, como a Câmara Municipal de Leiria (Oliveira, 2006).

Em **Ílhavo**, encontra-se disponível informação *online*, no *site* da Câmara Municipal, sobre os exemplares Arte Nova mais dignos de destaque no concelho, informação que é complementada com dois roteiros de Arte Nova. As informações sobre o concelho não são muito exaustivas e as referências aos imóveis são bastante superficiais<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> <https://www.construir.pt/2008/07/01/leiria-distingue-qualidade-arquitectnica-com-prmio-korrodi/>, consultado em 07-10-2019.

<sup>13</sup> <https://www.jornaldeleiria.pt/noticia/leiria-banco-de-portugal-abre-centro-de-interpretacao-korrod-9829>, consultado em 07-10-2019.

<sup>14</sup> <https://www.cm-ilhavo.pt/p/razoesparagostardeilhavo>, consultado em 07-10-2019.

Em **Estarreja**, o *site* da Câmara Municipal apresenta uma página dedicada à Arte Nova no concelho, contextualizando de forma genérica o que é a Arte Nova e como se desenvolveu em Estarreja e apresentando informações sucintas sobre três dos espaços mais representativos<sup>15</sup>.

No concelho de **Vila Nova de Gaia**, a informação sobre o património Arte Nova reduz-se à apresentação daquele a que chamam o melhor exemplo de Arte Nova do concelho, mas que é remetido para a secção de “outros pontos de interesse” do *site* municipal<sup>16</sup>.

Nas **Caldas da Rainha**, além de uma proposta, disponível *online*, de roteiro de Arte Nova que passa por doze sítios do centro da cidade, em especial, são destacados os revestimentos em azulejo.

Na **Figueira da Foz**, sobressai a organização, a propósito das Jornadas Europeias do Património de 2016, de passeios turísticos e culturais incluindo “apontamentos sobre Arte Nova”<sup>17</sup>; e, a propósito das comemorações do Ano Europeu do Património Cultural, em 2018, de uma série de percursos temáticos pelo património, em que se integrou um dedicado à Arte Nova<sup>18</sup>. Para além disso, no *site* camarário, existe informação sobre património com referências à Arte Nova existente no concelho.

No **Porto**, o *site* oficial do Turismo do Porto tem uma página, datada de 2013, dedicada à Arte Nova na cidade, onde, para além de dar como exemplos as duas casas do Bairro das Carmelitas, se afirma haver pouca Arte Nova no Porto<sup>19</sup>.

## 2.10 Para lá de Aveiro

A divulgação da Arte Nova junto do grande público não está, no entanto, limitada às iniciativas de Aveiro e seus parceiros da Rede Nacional de Municípios Arte Nova. Deve-se a variadas entidades, públicas e privadas, a realização de atividades que levam o

---

<sup>15</sup> [https://www.cm-estarreja.pt/arte\\_nova](https://www.cm-estarreja.pt/arte_nova), consultado em 07-10-2019.

<sup>16</sup> <http://www.cm-gaia.pt/pt/turismo/vivenciar/ver-visitar/outros-locais-de-interesse/>, consultado em 07-10-2019.

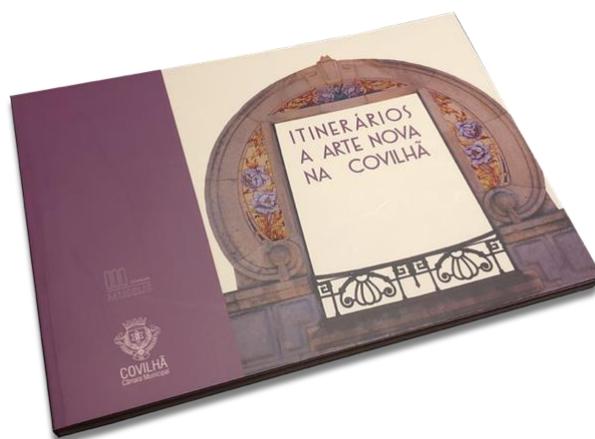
<sup>17</sup> <https://www.cm-figfoz.pt/index.php/noticias-lista/1942-jornadas-europeias-do-patrimonio-e-dia-mundial-do-turismo>, consultado em 07-10-2019.

<sup>18</sup> <https://www.cm-figfoz.pt/index.php/component/content/article/410-servicos2/por-temas/cultura/projetos-iniciativas/projetos-iniciativas/2418-ano-europeu-do-patrimonio-cultural-2018>, consultado em 07-10-2019.

<sup>19</sup> <https://visitporto.travel/MaisPorto/Paginas/Cidade/artigo.aspx?artigo=145>, consultado em 07-10-2019.

conhecimento que se vai construindo sobre a Arte Nova até junto do público, mais conhecedor ou mais leigo, tanto em locais onde a Arte Nova é muito falada como naqueles onde é praticamente desconhecida. A título de exemplo, esteve patente na Covilhã, nos últimos meses de 2014, uma exposição de azulejos Arte Nova da coleção do Eng. Feliciano David. Esta exposição itinerante, que iniciou o seu périplo em Aveiro, em 2011 e percorreu várias cidades portuguesas, como a Figueira da Foz, Viana do Castelo ou Loures, deu bastante visibilidade à estética da Arte Nova na azulejaria.

Na sua etapa na Covilhã, a produção do catálogo motivou também a edição da publicação *Itinerários: A Arte Nova na Covilhã*, uma obra que apresenta uma contextualização histórica da Covilhã e da Arte Nova e, em especial, descreve uma rota composta de 13 imóveis, apresentando para cada um dos imóveis uma ficha com dados técnicos e informações detalhadas (Figura 4). Como que confirmando a necessidade de maior estudo e conhecimento sobre a Arte Nova, também nesta publicação se verifica a atribuição errónea a esta estética de um edifício oitocentista, o que, sendo naturalmente de lamentar, não belisca o meritório esforço realizado em prol da divulgação do património Arte Nova nesta cidade. No seguimento desta publicação, uma versão simplificada deste guia encontra-se hoje disponível, em PDF, no *site* da Câmara Municipal da Covilhã, constituindo o roteiro de uma de várias rotas temáticas que o visitante desta cidade pode explorar<sup>20</sup>.



**Figura 4** – Edição de *Itinerários: A Arte Nova na Covilhã*.

<sup>20</sup> <http://www.cm-covilha.pt/?cix=899&tab=793&curr=862&lang=1>, consultado em 08-10-2019.

Ao nível da exploração turística do potencial da Arte Nova, o fácil acesso a roteiros é fundamental e deve-se a entidades oficiais, como as Câmaras Municipais, como já vimos, ou às Regiões de Turismo. A este nível, atualmente, destaca-se o Turismo do Centro de Portugal, que disponibiliza *online* muita informação relativa ao património Arte Nova existente na Região Centro<sup>21</sup>, como por exemplo a brochura *Ria de Aveiro – Roteiro de Arquitetura*.

As sugestões de percursos para apreciar os vestígios da Arte Nova nas cidades portuguesas são também relativamente comuns em *sites* de divulgação de jornais ou outros portais de *Internet*, como o Sapo ou o Centro Nacional de Cultura em parceria com o *Diário Económico*<sup>22</sup>.

Ainda a propósito da Covilhã, a publicação do *Itinerários* propiciou também a realização de uma visita guiada a pé por parte de técnicos da Câmara Municipal, uma iniciativa cujo desejo de repetição foi manifesto. Evidencia-se, assim, a relevância dos passeios pedestres na divulgação do conhecimento da Arte Nova. Esta tem sido objeto tanto de visitas sobre essa temática específica, como no caso da Covilhã, referida dentro de percursos de temática mais genérica, como vimos acontecer na Figueira da Foz. Em Ílhavo, numa série de visitas intitulada *Olhar por Dentro – Os Percursos da Arquitetura em Ílhavo*, a Arte Nova foi a protagonista exclusiva de uma das sessões, ombreando com várias outras facetas fundamentais do território deste concelho. Esta série de visitas estava integrada na programação do *23 Milhas* em 2017-2018, da Casa da Cultura de Ílhavo, e foi da responsabilidade de uma empresa de turismo cultural do Porto, a *Talkie-Walkie* (Figura 5).

Vemos, assim, que este tipo de atividade acontece grandemente por iniciativa municipal, embora também com a colaboração de empresas privadas. Para além disso, deve realçar-se o contributo que as empresas de *walking tours*, crescentemente presentes nas cidades portuguesas mais turísticas, dão à divulgação do património Arte Nova junto do público. Tal é o caso de Aveiro, mas também de Coimbra, Setúbal ou Porto sobre as quais aparecem referências a empresas que, reconhecendo a atração que a Arte

<sup>21</sup> <http://www.cm-covilha.pt/?cix=899&tab=793&curr=862&lang=1>, consultado em 10-10-2019.

<sup>22</sup> Por exemplo, <https://www.e-cultura.sapo.pt//artigo/19361>, <https://www.cnc.pt/a-arte-nova-no-porto/>, consultados em 10-10-2019.

Nova exerce sobre os sentidos, realizam passeios pedestres que de forma mais ou menos centrada neste fenómeno dão relevo à Arte Nova<sup>23</sup>.

O interesse pela Arte Nova em Portugal manifesta-se também num *site* estrangeiro – o *Art Nouveau Club*<sup>24</sup> – dedicado a ajudar os amantes da Arte Nova a descobri-la em várias cidades europeias, propondo para isso aos seus clientes diversos tours privados em cada cidade. Desde 2017, inclui quatro propostas para Portugal, centradas no Porto e em Aveiro (Fig. 6).



Figura 5 – Divulgação de uma visita sobre Arte Nova, em Ílhavo.



Figura 6 – Tours em Portugal, propostos no *site Art Nouveau Club*

Por fim, cabe ainda referir o papel dos museus neste quadro. Para além do Museu de Arte Nova, de Aveiro, também a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, em Lisboa, tem dedicado, de vez quando, nas atividades que desenvolve, alguma importância à Arte Nova, nomeadamente no âmbito dos serviços educativos e da organização de palestras, como o Colóquio *A Arte Nova em Portugal*, realizado em 2008<sup>25</sup>.

Segundo notícias em vários órgãos de comunicação social, como o *Diário de Notícias*, esteve em vias de ser constituído, em Lisboa, o *Museu Berardo – Arte Nova, Art Déco* para expor a coleção de pinturas, mobiliário, esculturas, cerâmicas e cristais e objetos decorativos do colecionador de arte Joe Berardo. Previsto para 2017 e com abertura adiada sucessivas vezes, se viesse a concretizar-se, este Museu seria mais uma

<sup>23</sup> A título de exemplo, veja-se a proposta da empresa de animação turística setubalense SAL – Sistema de Ar Livre: [http://www.sal.pt/m1\\_agenda\\_passeios/pp\\_setubal\\_da\\_elegante\\_arte\\_nova.shtml](http://www.sal.pt/m1_agenda_passeios/pp_setubal_da_elegante_arte_nova.shtml), consultado em 11-10-2019.

<sup>24</sup> <https://artnouveau.club>, consultado em 12-10-2019.

<sup>25</sup> <http://blogdactmag.blogspot.com>, consultado em 12-10-2019.

oportunidade de atrair a atenção do público para as várias dimensões deste fenómeno artístico<sup>26</sup>.

## Conclusões

Os estudos sobre a Arte Nova em Portugal iniciaram-se nos anos 50 do século XX e foram fundamentais para dar visibilidade a uma expressão da arte portuguesa que, depois de ter passado de moda, ficou esquecida. Esses estudos estabeleceram a visão da Arte Nova que perdurou durante as décadas seguintes, não a valorizando particularmente, em especial quando comparada com outras expressões da arte portuguesa ou com a Arte Nova dos grandes centros europeus tomados como referência.

Na sequência do enfoque dado à Arte Nova pelos estudos académicos, verificaram-se as primeiras classificações de património Arte Nova, nos anos 1970. A evolução do número de imóveis classificados com características atribuíveis a esta estética revela, na última década, uma fase de interesse crescente que beneficia, por um lado, do investimento que tem vindo a ser feito na exploração do potencial económico da Arte Nova, em particular tendo em vista fins turísticos, e, por outro, da sensibilização para a necessidade de preservação deste património. No fundo, são duas vertentes dependentes entre si.

A cidade de Aveiro tem desempenhado um papel fundamental, tendo desenvolvido uma estratégia que passou pela criação de um Museu e pelo estabelecimento de parcerias com diversas *idades Arte Nova*, tanto nacional como internacionalmente. Para dar a conhecer a Arte Nova e divulgar o património existente, a criação e disponibilização de roteiros revela-se a ferramenta mais comum e eficaz, que é frequentemente complementada com a realização de passeios guiados, atividade que tem proporcionado a participação de agentes privados. Isto pressupõe, contudo, a existência de informação rigorosa e completa que apenas a promoção de estudos pode

---

<sup>26</sup> <https://www.dn.pt/lusa/atrasos-nas-obras-do-museu-art-deco-adiam-abertura-para-julho-deste-ano-10465345.html>, consultado em 12-10-2019.

assegurar, no sentido, por um lado, de conhecer mais a fundo as especificidades e a dimensão da Arte Nova no nosso território e, por outro, de desfazer mitos e equívocos que ainda perduram – não apenas no público mais leigo –, como por exemplo a dificuldade em a distinguir, o que a leva a ser confundida com a *Art Déco* ou com outros estilos arquitetónicos que a antecederam.

Do cenário aqui esboçado em linhas gerais, sobressai a impressão de que a Arte Nova em Portugal vive um período de popularidade. Sem dúvida, encontra-se já muito distante da realidade de há mais de meio século, quando se publicaram os primeiros estudos sobre ela, mas está a percorrer um caminho ainda longe de estar terminado.

## Referências bibliográficas

- Almeida, Artur Jorge (2007). Turismo e Arte Nova. In *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova* (2007). Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.
- Almeida, Pedro Vieira de, & Fernandes, José Manuel (1986). A Arquitectura Moderna. In *História da Arte em Portugal*, vol. 14. Lisboa: Publicações Alfa.
- Câmara Municipal de Aveiro (2007). *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.
- Câmara Municipal da Covilhã (2014). *Itinerários: A Arte Nova na Covilhã*. Covilhã: Câmara Municipal da Covilhã.
- Fernandes, José Manuel (1993). *A Arquitectura Modernista em Portugal*. Lisboa: Gradiva.
- França, José-Augusto (1966). *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. 2. Lisboa: Bertrand.
- Gomes, Ana, & Lourenço, Andreia (2007). Museu Arte Nova: Estratégia Integrada de Desenvolvimento Museológico. In *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.
- Horth, Elisabeth (2007). Réseau Art Nouveau Network: Art Nouveau & Société 2005-2008. In *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.

Oliveira, Genoveva (s.d.). *Ernesto Korrodi: Roteiro na Cidade de Leiria*. Leiria: ADLEI – Associação para o Desenvolvimento de Leiria; CEPAE – Centro do Património da Estremadura; Delegação Distrital de Leiria da Ordem dos Arquitectos.

Oliveira, Genoveva (2007). Um Projeto de Defesa do Património, Rota de Arquitetura Korrodi, na Cidade de Leiria. In *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.

Pereira, Paulo (org.) (1995). *História da Arte Portuguesa, vol. III*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Providência, Francisco, & Providência, Paulo (2007). *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.

Portas, Nuno (1973). A Evolução da Arquitetura Moderna em Portugal: uma interpretação. In Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, vol. 2. Lisboa: Editora Arcádia.

Rio-Carvalho, Manuel (1957). “Modern Style”, “Art Nouveau” e “Arte Nova”: Respectivas situações. *Arquitectura*, n. 60.

Rio-Carvalho, Manuel (1966). *Para uma compreensão da Arte Nova*. In Colóquio/Revista de Artes e Letras, n. 41.

Rio-Carvalho, Manuel (1974). A “Arte Nova”: Modernidade Domesticada, Sentimentalidade Projetada. In *Estética do Romantismo em Portugal: Primeiro Colóquio 1970*. Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário.

Rio-Carvalho, Manuel (1975). Em 90% dos casos a Arte Nova em Portugal foi uma gramática decorativa. *Binário*, n. 201.

Rio-Carvalho, Manuel (1986). *Do Romantismo ao fim do século*. In *História da Arte em Portugal, vol. 11*. Lisboa: Publicações Alfa.

Rodrigues, Rosa Maria (2007). Rede Nacional de Municípios Arte Nova. In *Arte Nova, Porta para o Futuro: Livro das comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.

Turismo Centro de Portugal [brochura] (s.d.). *Ria de Aveiro – Rota da Arquitetura*. s.l.: Turismo Centro de Portugal.

## A ampliação do conceito de Património Cultural e o caso da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, de Morro Vermelho

Raphael Fabrino

FLUP/Doutoramento em Estudos do Patrimônio (DEP)

[raphajhf@gmail.com](mailto:raphajhf@gmail.com)

### Resumo

O presente capítulo tem por objetivo refletir sobre a ampliação da noção de património cultural, sua consolidação no âmbito internacional e como o novo paradigma pode contribuir para a aferição de novos valores culturais, simbólicos e afetivos em relação a bens já protegidos legalmente em virtude de suas características materiais. A reflexão propõe-se revisitar e analisar a proteção legal e as práticas culturais associadas à imagem do Senhor dos Passos, da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, localizada no distrito de Morro Vermelho, em Caeté, Minas Gerais (Brasil).

**Palavras Chave:** Unesco; Patrimônio Cultural; Práticas Institucionais; Conceptualização

### The amplification of Cultural Heritage concept and the study case of the Church of Nossa Senhora da Nazaré from Morro Vermelho

### Abstract

This chapter aims to reflect on the amplification of cultural heritage concept, its consolidation at the international level and how the new paradigm can contribute to the assessment of new cultural, symbolic and affective values in relation to goods already legally protected due to its material characteristics. The reflection proposes to revisit and analyse the legal protection and cultural practices associated with of Senhor dos Passos image, from the Main Church of Nossa Senhora de Nazaré, located in the district of Morro Vermelho, in Caeté, Minas Gerais (Brazil).

**Keywords:** Unesco; Cultural Heritage; Institutional Practices; Conceptualization

## Introdução

O presente capítulo tem por objetivo refletir sobre as novas leituras e abordagens acerca do património cultural vislumbradas a partir das premissas da Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, de 2003. Nesse sentido, entende-se que mais do que identificar, valorizar e salvaguardar outras formas, manifestações e expressões culturais, essa Convenção lança um olhar renovado acerca do campo patrimonial, o que vai permitir agregar novas narrativas e valores simbólicos a bens já legalmente protegidos sobretudo por suas características históricas, artísticas ou naturais.

Portanto, é necessário entender a referida Convenção de 2003 como um instrumento de proteção complementar aos demais meios existentes que permite pensar o património cultural e as práticas da sua preservação de forma integral, e não como um conjunto de regras autónomas e independentes que criam novos patrimônios a partir do momento da sua aplicação. A fim de observar como esta nova visão do património pode colaborar para a aferição de novos valores em bens culturais já protegidos, esta reflexão buscará analisar a proteção legal e os estudos referentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, localizada em Morro Vermelho, distrito do município de Caeté (Minas Gerais, Brasil) e à imagem do Senhor dos Passos pertencente ao seu acervo.



Fig 1 Mapa indicando distância de Belo Horizonte Vermelho; Fonte Google Maps, 2020;



Fig. 2 – Igreja Matriz de N. S. de Nazaré; Fonte- Arquivo Central do IPHAN)

Sobre estes bens recaem uma série de medidas de preservação, visando salvaguardar os seus mais diversos aspetos culturais. No entanto, tais medidas foram aplicadas em diferentes momentos da história e pelas três esferas de intervenção estatal existentes no Brasil. Cada uma dessas ações de proteção carrega as premissas legais e o pensamento acerca do património cultural que marcou determinada época. A Igreja de Nossa Senhora de Nazaré e o seu acervo foram tombados e inscritos no Livro de Belas Artes, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1952, por força do Decreto-Lei nº 25 de 1937. A Cavalhada de Nossa Senhora de Nazaré foi registrada no Livro de Celebrações do município de Caeté, em 2009, atualmente sob os efeitos da Lei Municipal nº 2.677, de 2011. O Ritual do Banho de Cachaça da imagem do Senhor dos Passos de Morro Vermelho foi inventariado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) de Minas Gerais, no ano de 2013.



Fig 3 – Ritual do Banho de Cachaça sobre a imagem do Senhor dos Passos da Igreja de N. S. da Nazaré

A sobreposição destes diversos mecanismos de proteção, sem a devida apreciação das suas implicações legais, somada à ausência de uma visão integral da noção de património, pode desdobrar-se em conflitos técnicos e conceituais sobre o que preservar e como. Nesse sentido, a análise do caso da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré e da sua imagem do Senhor dos Passos pode vir a ser esclarecedora para se compreender a necessidade de uma visão mais integrada e atualizada do património cultural na contemporaneidade e da própria Convenção de 2003.

## **1. A ampliação do conceito de património no âmbito internacional**

Se o conceito de património cultural se começa a formar em França, ainda na virada do século XVIII para o XIX, as ideias que permitiram o seu entendimento atual começam a surgir dentro da Unesco somente nos anos de 1960. Mas é apenas a partir da década de 1980 que surgem os primeiros marcos internacionais que permitiram reformular a ideia de património cultural. Em 1982, durante a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), no México, foi lançada a Declaração do México, de importância vital. Segundo a antropóloga Alice Duarte (2010: p. 48), a noção contemporânea de património cultural, que inclui a dimensão imaterial ou intangível, começa a tomar forma com este documento. Nele, uma nova conceituação mais próxima da noção de cultura associava elementos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos como estando necessariamente presentes em todos os modos de vida, sistemas de valores, tradições e crenças, assim como em qualquer obra erudita e popular, célebre ou anónima. Essa perspectiva indicava a possibilidade de reconhecimento como bens patrimoniais a novas e distintas manifestações e expressões culturais que, até então, estavam excluídas do sistema de proteção do Património Mundial devido aos seus parâmetros de eleição, que se pautavam em exclusivo pelas dimensões materiais e atendendo a critérios como originalidade, autenticidade, monumentalidade e “valor excepcional universal”. Dentro da Unesco, era já antiga uma reivindicação dos países da América Latina, África e Ásia sobre a revisão dos critérios adotados para a eleição do Património Mundial, sem o que grande parte dos seus bens patrimoniais ficavam excluídos.

A perspectiva de um novo instrumento para identificar e salvaguardar outras formas de manifestações e expressões do património cultural foi desenvolvida ao longo da década de 1980 e, em particular, no ano de 1989, quando a Conferência Geral da Unesco adotou a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore. Esta Recomendação é considerada uma referência no que tange à mudança de percepção sobre o património cultural dentro da instituição, uma vez que destaca o valor cultural das relações sociais e simbólicas, da diversidade e da percepção dos diferentes sujeitos sobre seus bens e práticas sociais. Esta perspectiva não mais se

limitava apenas aos objetos, técnicas ou produção material, mas passava a incluir todo o conjunto de traços distintivos que caracterizam um grupo social, sejam eles espirituais, materiais, intelectuais ou afetivos.

Já na década seguinte, em 1993, a Unesco lança o Programa de incentivo à transmissão do conhecimento, intitulado Sistema de Tesouros Humanos Vivos. No ano seguinte, no Japão, é elaborada a Carta de Nara que questiona a visão ocidental de preservação, assente nos conceitos de autenticidade e originalidade. Um ponto de destaque deste documento diz respeito à abrangência e à visão integrada do patrimônio cultural aí subscrito: “todas as culturas e todas as sociedades estão enraizadas em formas e em meios particulares de expressão tangível e intangível que constituem o seu património” (Carta de Nara, 1994: p. 2). Em 1997 assiste-se ainda ao lançamento do Programa da Unesco para a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, cujas três edições (2001, 2003 e 2005) asseguram a proteção de cerca de 90 obras-primas, as quais transitarão posteriormente para a alçada da Convenção para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.

A consolidação destas novas formas de se pensar e entender o património cultural servirão como principal referência para a formulação das políticas de preservação na década seguinte. Em 2001, por meio da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, a Unesco afirma o carácter plural da cultura, que pode assumir diversas e distintas formas ao longo do tempo e do espaço. É sob este espírito que, dois anos mais tarde, em 2003, é lançada a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Esta Convenção, logo no seu Preâmbulo, conceitua uma perspectiva integrada sobre o património cultural, onde se destaca “a profunda interdependência entre o património cultural imaterial e o património cultural material e natural”. Nesse sentido, é correto afirmar que o documento sugere que as práticas e instrumentos de salvaguarda devem ser complementares, capazes de compreender as manifestações e expressões da cultura em toda a sua riqueza e abrangência. Vale destacar a associação promovida entre “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências” e os bens materiais que lhes dão suporte, como os “instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados”. Esse novo

instrumento legislativo permitiu que, até o fim do ano de 2019, fossem registradas como Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade 549 manifestações e expressões culturais, pertencentes a 127 países.

Para além de possibilitar outras formas de reconhecimento e de proteção, ao ampliar a noção do que pode ser considerado patrimônio cultural e complementar as normativas já existentes, a Convenção de 2003 também promove um novo entendimento sobre os bens protegidos até então – o que permite a identificação de novos elementos e expressões culturais em bens até então apenas valorizados pelas suas dimensões materiais, históricas ou artísticas.

Apesar da consolidação inequívoca de novas formas de se pensar o patrimônio cultural a partir da Convenção de 2003, e do seu sentido mais integrador, os mecanismos de proteção e salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial foram internalizados pelas instituições nacionais brasileiras, e também replicados nas legislações estaduais e municipais do país, de forma desarticulada, sem se pensar na conciliação possível com as políticas de proteção já existentes. No caso do Brasil, a legislação nacional que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial ocorre três anos antes da Convenção de 2003, por meio de Decreto nº 3551 de 2000. Como efeito dessa desarticulação, e de modo semelhante ao ocorrido na generalidade dos outros países e instituições, as ações de pesquisa e estudo envolvendo o Patrimônio Cultural Imaterial consolidaram-se através de meios distintos do dito patrimônio “tradicional”, com diferentes mecanismos legais de proteção, equipas de trabalho, disciplinas e orçamentos. No Brasil, essa situação é ainda multiplicada e complexificada pela existência simultânea das legislações estaduais e municipais que, em geral, também operam dentro da dicotomia material e imaterial quanto aos meios de salvaguardar do seu patrimônio cultural.

## **2. A igreja de Nossa Senhora de Nazaré, de Morro Vermelho identificada como Patrimônio Nacional em 1950**

A cidade de Caeté, antiga Vila Nova da Rainha, fundada em 1714, localiza-se na região metropolitana de Belo Horizonte, a cerca de 70 km da capital mineira. A cidade, assim como o seu distrito, Morro Vermelho, são considerados núcleos fundadores que

remetem aos primórdios da ocupação do território mineiro. A região foi palco de alguns conflitos na Guerra dos Emboabas, travada entre 1707 e 1709, entre os bandeirantes Paulistas e os Forasteiros vindos de Portugal e de outras partes do Brasil, motivada pelas disputas de exclusividade da exploração aurífera em Minas Gerais. O passado colonial legou à região um importante conjunto histórico e arquitetónico que já nos primeiros anos de atividade do IPHAN, se tornou alvo de proteção como património cultural do Brasil.

O distrito de Morro Vermelho fica a cerca de oito 8 quilómetros de Caeté, encravado na serra homónima e antigo local de extração de ouro das minas de Vira-Copos. O distrito ainda preserva um importante conjunto arquitetónico colonial com destaque para o casario setecentista e a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, tombada como Património Nacional pelo processo nº0397-T, a 9 de maio de 1950, e inscrita no Livro de Belas Artes, em 1952. No sítio da internet do IPHAN aparece uma caracterização da Igreja com destaque para os seus elementos arquitetónicos e artísticos:

*Descrição: Igreja setecentista com fachada simétrica constituída por portada e três janelas frontão triangular. As torres têm cobertura de telhado em quatro águas. Internamente a nave apresenta piso em tabuado largo e forro em tabuado liso, em abóbada facetada com pintura perspectivista, provavelmente de meados a fins do século XIX. A capela-mor, de maior interesse, possui forro em abóbada de berço com pintura perspectivista composta nas laterais por muro-parapeito contínuo, e no quadro central o tema da Assunção da Virgem. Atrás do muro-parapeito encontram-se as figuras dos doutores da Igreja: São Gregório, São Jerônimo, Santo Ambrósio e Santo Agostinho<sup>1</sup>.*

O processo de tombamento nº 0397-T, é formado por documentação administrativa com os encaminhamentos internos e comunicados externos, informando sobre a proteção do bem, num total de nove páginas. O primeiro documento é a carta de um morador de Morro Vermelho chamado Raimundo Xavier, datada de 16 de junho de 1949 e endereçada ao então presidente do IPHAN, Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Nela, o morador informa que alguns técnicos do património andaram pela região e ficaram de retornar com recursos para o restauro da igreja, porém, os

---

<sup>1</sup> [http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema\\_consulta.asp?Linha=tc\\_belas.gif&Cod=1283](http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1283) Acesso em: 03/05/2019

moradores não tinham tido mais notícias. Relatando a precariedade do templo, pede providências:

*Há tempos estiveram aqui em Morro Vermelho uns senhores do património histórico visitando nossas igrejas e nos informaram que logo depois seria feito o tomo da nossa matriz, saindo em seguida a verba para sua reconstrução. Já fazem mais ou menos uns 4 anos, depois não apareceu mais ninguém. Nesse período a igreja foi estragando cada vez mais chegando a ficar agora – com as chuvas desse ano – cada vez mais ameaçada, principalmente o telhado. (Processo IPHAN nº 0397-T, 1950, p.1)*  
*Pedimos-lhe a fineza de se interessar pelo nosso caso e nos ajudar no que lhe for possível pois nosso lugar é pobre demais e é para nós bastante consternador ver desmoronar aquilo que temos de melhor e mais caro em nossos corações. (Processo IPHAN nº 0397-T, 1950:p. 2)*

Na sequência dos documentos encontra-se outra carta, agora emitida pelo diretor de Estudos de Tombamento, indicando a motivação para a proteção da Igreja pela “necessidade de preservar convenientemente a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré pelo seu valor artístico”. Em seguida, aparece um telegrama de Melo Franco, o então presidente do IPHAN, solicitando ao chefe do 3º distrito do IPHAN de Minas Gerais, Sylvio de Vasconcellos, que comunique ao arcebispo de Belo Horizonte, D. Cabral, a proteção da referida Igreja. Um novo telegrama escrito por Melo Franco é enviado no ano seguinte ao diretor da regional, solicitando a manifestação do arcebispo quanto ao pedido anterior, a fim de encerrar o processo de tombamento, juntamente com outros assuntos de interesse. O processo encerra-se com um telegrama enviado por Sylvio de Vasconcelos ao presidente do IPHAN, informando do encontro com o arcebispo e confirmando a sua concordância em relação à proteção da Igreja de Morro Vermelho.

Nesse período, os discursos e conceitos de preservação vigentes entendiam a proteção do patrimônio cultural como um ato eminentemente técnico-administrativo, sem necessidade de justificativas ou debates, com a valorização exclusiva de traços arquitetônicos, estéticos e históricos. Também é importante ressaltar que o tombamento de uma igreja como Patrimônio Nacional inclui a proteção de todo o acervo presente no templo à data de conclusão do processo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13 de agosto de 1985. Deste modo, os bens móveis e integrados presentes na Igreja também passam a ser regidos por um sistema especial de proteção do patrimônio cultural brasileiro, assente nas premissas do

Decreto-Lei nº 25 de 1937. Para efeito deste estudo convém destacar o artigo 17 do referido Decreto:

*Artigo 17 – As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum, ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado.*

No Arquivo Central do IPHAN é possível consultar o inventário de bens móveis e integrados da Igreja, de onde destacamos a ficha da imagem do Senhor dos Passos. O inventário, realizado em junho de 1987, possui informações relacionadas com os dados cadastrais, levantamento físico da imagem, registo fotográfico, descrição pormenorizada, datação como sendo do séc. XVIII de fabrico popular, análise iconográfica, estilística e da técnica construtiva. Não foram localizados dados históricos específicos sobre a peça. A descrição chama ainda a atenção para o seu estado de conservação: “lacunas irreversíveis no suporte dos dedos e das mãos. Repintura. Perda do suporte devido ao ressecamento. Perfurações circulares, provavelmente provocadas por pregos. Abrasões e desgastes. Sujidades”. Ao analisarmos este conjunto de informações sobre a Igreja e a sua imagem do Senhor dos Passos é possível perceber um sistema de valores patrimoniais ligados estritamente aos seus aspectos históricos, construtivos e artísticos.

Ao visitar estes bens sob as premissas atuais da definição do património cultural é possível reconhecer uma série de outros valores e elementos simbólicos e culturais passíveis de identificação e proteção. Nesse sentido, uma visão mais antropológica da noção de cultura e o alargamento da noção de património cultural, propiciado pela legislação nacional e internacional, possibilitam reconhecer e valorar outros importantes aspetos em um bem cultural. Até então, esses bens recebiam um tratamento quase museológico, mas cuja preocupação consistia na valorização dos seus traços históricos e artísticos e na preservação de sua materialidade. Cabe lembrar ainda que, apesar da concepção do tratamento até então aplicado, alguns bens do património cultural ainda se configuram como em uso, ou seja, servindo a função para a qual foram concebidos. O recurso a um tratamento patrimonial de base museológica num bem cultural que ainda se apresenta em uso, principalmente se de cunho devocional, pode

ocasionar sérias consequências e até rupturas em relação à continuidade das práticas a ele associadas.

### **3. A igreja de Nossa Senhora de Nazaré, de Morro Vermelho: uso e práticas associadas**

#### **3.1 A Cavalcada de Nossa Senhora de Nazaré**

Ao revisitarmos a Igreja de Nossa Senhora de Nazaré de Morro Vermelho guiados pelas premissas do conceito integrado de património cultural e da noção antropológica de cultura – privilegiando, portanto, as relações sociais e simbólicas em detrimento dos objetos, construções em si ou técnicas – chama a atenção aspectos culturais fortemente associados a este templo, com destaque para a Cavalcada de Nossa Senhora de Nazaré. A reportagem publicada na *Revista Círios*, de 2007, informa que a festividade é uma das mais antigas festas religiosas brasileiras celebrada de modo ininterrupto:

*A festa de Nossa Senhora de Nazaré, tradição de 300 anos em Morro Vermelho, Minas Gerais, começa ao meio dia do dia 30 de agosto, com repique de sinos e fogos de artifício anunciando aos moradores o início das homenagens à Virgem de Nazaré. À noite começa a novena, repetida diariamente. (...) Em 6 de setembro, ao final da tarde, a bandeira de Nossa Senhora de Nazaré percorre as ruas de Caeté, acompanhada por mais de 200 cavaleiros, que a conduzem até Morro Vermelho, onde é recebida, à noite, sob aplausos. No dia 7 de setembro os moradores são acordados às 4h com alvorada, fogos e repique de sinos. São celebradas missas pelos festeiros, mordomos e cavaleiros, preparando-se para a Cavalcada à noite, após a novena. Em 8 de setembro, natividade de Nossa Senhora, há missa cantada em latim a quatro vozes, acompanhada de orquestra, à noite é realizada procissão pelas ruas enfeitadas. A chegada da imagem à matriz é transformada em apoteose, sendo a festa encerrada com Te Deum, em agradecimento a Deus pelo sucesso da Festa. (Revista Círios, 2007: 60)*

A reportagem data o início das festividades em Morro Vermelho no ano de 1704 e revela uma peculiaridade da sua encenação na região:

*Apesar de enfocar a luta entre mouros e cristãos, a cavalcada de Morro Vermelho representa, na verdade, o final da guerra, culminando com a vitória dos cristãos, a conversão e o pacto de aliança. É o final da luta contra os muçulmanos, que aceitam a fé cristã. Para selar a paz, depois de quase 800 anos de guerra, 12 cavaleiros cristãos e 12 mouros conduzem a bandeira de Nazaré até à praça enfeitada, onde são recebidos por fogos de artifício, repique de sino, banda de música e aplausos da multidão. A cavalcada começa com o imperador mouro saudando com embaixadas a Bandeira, recebida do embaixador cristão que também a venera. Logo depois, os mouros hasteiam a bandeira de Nazaré em seu reino, simbolizando que adotaram a*

*fé cristã. Para selar a paz, os embaixadores dão novas embaixadas. Cristãos e mouros entrelaçam fitas no mastro, amarrando o compromisso de fé aos pés de Nossa Senhora. Unidos, os cavaleiros fazem uma série de evoluções. Encenam um 8 (união de dois povos), uma meia lua (início da amizade crescente), assistem a um espetáculo pirotécnico (queima dos deuses pagãos) e fazem novas evoluções. (...) No dia 7 de setembro, após a novena, às 21 horas, na praça toda engalanada e cercada de cordas e bandeiras, o público aguarda ansioso o início da cavilhada. Os festeiros iniciam, então, a “chamada geral” da cavilhada, através de salvas de fogos de artifício, aguardando-se uma resposta dos cavaleiros do outro local. Tão logo se acomodam nas selas, os cavaleiros respondem com outra salva de fogos de artifício, iniciando o desfile até à praça, sob intensa queixa de fogos. À frente vêm os dois embaixadores, com bengalas iluminadas, seguidos por dois cavaleiros com a bandeira e os demais pares. Ao chegar na praça, os 14 cavaleiros são recebidos por fogos de artifício, repique de sino, banda de música e aplausos da multidão. Logo depois, os dois embaixadores, cercados pelos cavaleiros, iniciam a movimentação diante da bandeira. Com embaixadas, o líder dos mouros declara aceitar o estandarte de Nazaré. Seguem-se as embaixadas do cristão, que pede ao mouro para erguer a Bandeira em seu reino, como prova de adoção da fé cristã. As duas partes se unem e se retiram da praça. A comunidade inicia então o levantamento de um mastro de mais de 20 metros, com auxílio de tesouras de madeira. Os embaixadores mouro e cristão voltam à praça para novas embaixadas diante do mastro. Logo após, mouros e cristãos entrelaçam fitas em redor do mastro, simbolizando a união dos povos. Os doze pares voltam à praça para fazer diversas evoluções, simbolizando um “8”, uma meia lua e outros movimentos. Finalmente, eles fazem a despedida, agitando lenços brancos para a multidão. Todas as evoluções de mouros e cristãos são acompanhadas por músicas típicas executadas pela Corporação Musical Santa Cecília, banda centenária de Morro Vermelho. Durante os dias da Festa de Nossa Senhora de Nazaré, todo o interior da Igreja é também ornamentado para receberromeiros de todas as partes. Especialmente a imagem da padroeira é ricamente adornada com flores para ser venerada pelos fiéis. (Revista Círios, 2007: 61, 62 e 63)*

Outro ponto significativo desta celebração refere-se à Bandeira de Nossa Senhora de Nazaré que, durante o período das novenas, de 30 de agosto a 6 de setembro, percorre diversas residências da cidade de Caeté, abençoando os seus moradores. Em seu estudo relacionado com a “devoção a Nossa Senhora de Nazaré”, a pesquisadora Renata Araújo (2004) apresenta uma série de entrevistas com os moradores que ilustram o processo e transmissão do conhecimento intergeracional relacionado com as festividades. Na transcrição do relato de um dos participantes da comunidade, identificado como “Biló”, é possível observar esse processo:

*Nasceu, assim, com os pais. Papai mexia, eu acompanhando ele, a gente... Ele ia lá pegava um trem e a gente ia atrás. Então, assim, a gente foi tomando aquela fé, aquele trem, que junto com ele, mexendo, depois a gente assumiu... vai assumindo a responsabilidade de festa. A gente já foi ficando, assim, com mais fé e, assim, nós vão tendo as coisa igual nós tá hoje. Acabou que a gente, agora, tá tomando até responsabilidade de festa. (Araújo, 2004: 33)*

Esse processo de transmissão de conhecimento intergeracional também pode ser observado no relato de Dona Beatriz:

*Ah, isso, desde pequena. Porque não tem, quer dizer, aqui foi sempre muito pequeno. E também isso foi em casa. Tudo vem de casa mesmo; num tem outra explicação não. Lá em casa toda vida foi assim: tudo quanto há era Nossa Senhora de Nazaré. Num tinha mesmo... É que tudo quanto há era “Nossa Senhora de Nazaré que ajudava”, “Nossa Senhora de Nazaré que protege”, é “Nossa Senhora de Nazaré que ajuda”; e também a gente cresceu num ambiente, assim, de muita oração. O que papai e mamãe puderam colocar em mim de bom, eles colocaram; [...] Depois, quer dizer, o que foi... quer dizer, eu tive a graça de ter tido papai e mamãe que me incutiram, apesar da simplicidade, apesar de num ter... mas tinha perto. Eles puderam passar isso pra mim; quer dizer que, então, num tem como... num tem como ‘cê... ‘Cê viveu ali, raiz mesmo, é negócio que foi incutido na gente. (Araújo e Mahfoud, 2004: 38)*

Apesar de ser descrita como uma festa “tradicional” que mantém suas “características originais” é possível observar a utilização de elementos da festividade noutros contextos, como a visita da bandeira de Nossa Senhora à escola Municipal Dr. João Pinheiro, em comemoração do seu centenário, em 2008. Ou ainda, a visita da bandeira ao Santuário da Serra da Piedade, em virtude da programação de seu grande Jubileu. Outra reportagem da *Revista Círios*, do ano de 2011, informa sobre a participação especial naquele ano do Congado de Santo Antônio do Deschamps. Também nessa reportagem, é descrito um elemento distintivo das comemorações em Morro Vermelho, na tarde do dia 7 de setembro:

*À tarde as pessoas assistiram ao desfile dos mascarados (chamados de bando), personagens que expulsam os males das casas e das ruas para a tradicional cavalhada à noite. Eles também saem pelas ruas durante todos os domingos do mês de agosto, assustando a criançada, que os acompanham até o fim do trajeto. O ritual acontece com pessoas batendo caixas e tocando sanfonas. (Revista Círios, 2011: 56).*

A adoção do conceito antropológico de cultura pressupõe o reconhecimento do seu caráter dinâmico, aceitando os novos usos, valores e práticas incorporados à festividade como características fundamentais para que esta permaneça viva. A antropóloga Alice Duarte (2010: p. 51) chama a atenção ainda para o aspecto potencialmente mutável das manifestações patrimoniais como contendo a possibilidade de integração de novas interpretações e o estabelecimento de conexões criativas com o passado. Outras práticas como a elaboração de tapetes com serradura no adro da Igreja, para a passagem da procissão e a decoração com flores, arcadas e bandeirolas de distintas cores por todo o seu percurso e locais da festividade também são parte desta

celebração em Morro Vermelho. Um ponto significativo da celebração é a farta distribuição de bolos, doces e salgados, feitos pelos moradores para comemorar o “aniversário de Nossa Senhora”, após a missa do dia 8 de setembro. Nessa ocasião, ao fim da missa é cantado o “Parabéns” a Nossa Senhora e as guloseimas são distribuídas aos fiéis, que acreditam que os docinhos são abençoados. Esta característica da religiosidade luso-brasileira, relacionada com um elevado grau de intimidade entre o santo e o fiel não é algo novo. Trata-se de um tema bastante explorado por diferentes autores brasileiros, como, por exemplo, Gilberto Freyre em sua obra clássica, *Casa Grande Senzala*. Segundo Freyre (2003), essa característica de intimidade é fruto do contacto do catolicismo ibérico com o islamismo:

*Impossível conceber-se um cristianismo português ou luso-brasileiro sem essa intimidade entre o devoto e o santo. Com Santo Antônio chega a haver semicerimônias obscenas. E com a imagem de São Gonçalo jogava-se peteca em festas de igreja dos tempos coloniais. Em Portugal, como no Brasil, enfeitam-se de tetéias, de jóias, de braceletes, de brincos, de coroas de ouro e diamante as imagens das virgens queridas ou dos Meninos-Deus como se fossem pessoas da família. Dão-se-lhes atributos humanos de rei, de rainha, de pai, de mãe, de filho, de namorado. Liga-se cada um deles a uma fase da vida doméstica e íntima. Nenhum resultado mais interessante dos muitos séculos do contacto do cristianismo com a religião do profeta – contacto que tantas vezes se aguçou, em asperezas de rivalidade – que o carácter militar tomado por alguns santos no cristianismo português e mais tarde no Brasil. (Freyre, 2003: 303 e 304)*

A intimidade entre a devoção e a fé também pode ser observada na continuidade do relato de “Biló”, transcrito pela pesquisadora Renata Araújo (2004), quando expõe como entende suas atividades e empenho na realização das festividades:

*Então, é isso que eu sinto que Ela quer a festa, o dia que Ela não quiser... é uma vez só. É, ué! Então, é por isso que eu mexo na festa, porque eu sei que Ela quer. O que eu posso fazer pra Ela, eu mimo isso aí. Eu mimo. Porque a gente faz porque Ela tá fazendo pra nós. Trabalho mesmo. Trabalho mesmo! Pra festa eu trabalho mesmo. Então, é por isso que nós trabalha. (Araújo e Mahfoud, 2004: 37)*

O ato de enfeitar e vestir as imagens relatado por Freyre (2003) também pode ser observado como uma tradição associada à festa de Nossa Senhora de Nazaré de Morro Vermelho, aparecendo relatada na reportagem da *Revista Círios* da edição de 2016:

*Outra tradição da Festa de Nossa Senhora de Nazaré também já demanda mais de três séculos: diversas famílias de moradores e de romeiros doam à igreja vestidos ricamente adornados para uso, durante as festividades, pelo menino Jesus,*

*que fica nos braços da imagem da padroeira, sendo as vestes substituídas várias vezes ao dia. Depois do uso pelo menino Jesus, os vestidos das mais diversas cores e tecidos são em geral devolvidos aos doadores, que os guardam como relíquias. Outras são peças de promessas e graças alcançadas, que possuem emocionantes histórias de devotos que pela fé conseguiram ter seus pedidos atendidos. Algumas peças estão sendo recolhidas pela organização da festa, que pretende colocá-las futuramente no acervo de um museu dedicado a Nossa Senhora de Nazaré. (Revista Círios, 2016: 58)*

Ao observarmos a dinâmica cultural dos festejos realizados em Morro Vermelho, com as suas inúmeras manifestações e expressões culturais centradas na figura de Nossa Senhora de Nazaré e na sua Igreja, percebemos a co-presença de mais valores culturais e simbólicos associados a estes bens, o que certamente complementa e enriquece o tombamento federal realizado. No entanto, apenas em 2009 a Festa de Nossa Senhora de Nazaré e sua Cavalhada foram reconhecidas como Património Cultural Imaterial pela legislação municipal de Caeté. Esse registro, que garante um subsídio anual para a manutenção da celebração, alarga o âmbito da salvaguarda patrimonial, mas também evidencia o reconhecimento e inserção destas práticas culturais num outro universo discursivo que, do ponto de vista das políticas públicas para a preservação do património cultural, pouco se relaciona com os aspetos ou dimensões valorizados pelo tombamento de 1950. Essa falta de articulação entre os diversos instrumentos legais e as políticas públicas pode ocasionar dificuldades e conflitos na preservação efetiva dos elementos culturais significativos da celebração, uma vez que os diversos instrumentos pretendem salvaguardar diferentes aspetos de um mesmo “lugar”, podendo isso acarretar conflito entre si. A dissociação entre os instrumentos legais que buscam salvaguardar as expressões e práticas culturais num sentido mais amplo e dinâmico, em relação aos mecanismos de proteção que tutelam o chamado “património material” pode originar incoerências, já que o foco das intervenções é distinto. Pode-se assim, incorrer em recontextualizações artificiais e arbitrárias, o que, certamente, causa um empobrecimento significativo dos valores que se pretendem proteger. Esses conflitos podem tornar-se ainda mais flagrantes quando os usos e práticas culturais associadas a um determinado bem patrimonial colidem com as normas e procedimentos da conservação e preservação, como acontece no caso da imagem do Senhor dos Passos da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré.

### **3.2 O Ritual do Banho do Nosso Senhor dos Passos em Morro Vermelho**

Como o campo do património, as disciplinas que lhe dão suporte foram-se desenvolvendo desde a viragem do século XVIII para o XIX e, desde aí, sofrerem diversos ajustamentos. Atualmente, a conservação e preservação de prédios históricos e obras de arte abarcam um grande conjunto de práticas e disciplinas regidas por normas e critérios aceites mundialmente. Em algumas circunstâncias, como no caso dos bens móveis de cunho devocional ainda presentes em templos, o processo de patrimonialização pode promover mudanças significativas no estatuto do objeto em causa ao lhe conferir novos valores que pouco ou nada se relacionam com o seu cotidiano. Ao conferir esta nova distinção, o processo de patrimonialização insere o objeto num novo contexto de regras e práticas de preservação que podem entrar em conflito com o seu uso costumeiro, ou mesmo ameaçar a sua segurança, por exemplo, por passar também a ser valorizado no mercado de arte.

No Brasil, a partir da segunda metade do século XX, como forma de preservar os acervos de arte sacra ainda presentes em muitos templos das capitais e do interior – frequentemente vítimas de furtos e descaminhos – são estimuladas as políticas públicas de criação e/ou recolhimento de inúmeros bens em museus. Foi durante esse período que foram fundados os principais museus de Arte Sacra no Brasil, como os de Parati, São Paulo, Bahia, Pernambuco, São João Del Rei, São Cristóvão e muitos outros. Para compor os respetivos acervos, foram recolhidas imagens, paramentos e objetos de distintas igrejas, capelas, conventos, mosteiros e oratórios, particulares e de rua. Nestes casos, pode-se perceber que os aspectos históricos e artísticos valorizados no processo de patrimonialização se sobrepuseram aos valores devocionais, ritualísticos e afetivos que ligavam o bem à sua comunidade de origem. Da mesma forma, o tratamento dispensado a um objeto museológico de arte sacra difere muito das práticas e usos cotidianos que justificam sua presença numa igreja ou capela. Partindo do pressuposto de que todo o objeto dentro de uma igreja cumpre, ou já cumpriu, uma função religiosa ou litúrgica específica, pode-se considerar que uma imagem sacra presente num altar se configura como um bem em uso, cumprindo a função para a qual foi concebida e sendo um importante elo identitário entre os moradores da comunidade e os seus

antepassados. Não é incomum encontrarmos várias gerações de uma mesma família como organizadores de festejos, de procissões e sendo devotos de uma imagem específica, a qual também pode possuir valor histórico, artístico e econômico. Como se referiu, segundo a legislação nacional brasileira de preservação do patrimônio cultural, mesmo não estando num museu, todos os objetos presentes na igreja à época de seu tombamento são considerados igualmente tombados, o que lhes impõe um conjunto de regras que restringe a sua conservação, circulação, venda e utilização.

A fim de problematizar as questões relacionadas com a legislação em vigor (no Brasil, mas não só) e o uso de objetos tombados em práticas e manifestações tradicionais, assim como enfatizar a necessidade de uma abordagem mais integral dos aspectos constituintes de um determinado patrimônio cultural, a análise do Ritual do Banho do Nosso Senhor dos Passos, da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Morro Vermelho, mostra-se particularmente elucidativa. Pela legislação brasileira, a imagem do Senhor dos Passos pertencente à Igreja também é considerada um bem tombado, por força da resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13 de agosto de 1985. Em sua ficha de inventário, elaborada em 1987, estão ausentes informações referentes à utilização do bem em contexto ritual.

No início do ano de 2013, uma equipa multidisciplinar da Gerência de Patrimônio Imaterial, do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, de Minas Gerais, esteve na comunidade de Morro Vermelho a fim de documentar o Ritual do Banho de Cachaça da imagem do Senhor dos Passos. Na documentação gerada, esse ritual foi classificado como proveniente do catolicismo de cunho popular e as informações foram consolidadas numa ficha de inventário de Celebrações e Ritos do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais. Socorrendo-se de uma metodologia diferente da do inventário de obras de arte utilizada em 1987, o trabalho realizado pelo Instituto Estadual em 2013 enfatiza os aspetos práticos, simbólicos e sociais relacionados com o uso do bem no referido ritual, sem apresentar preocupação específica com a sua materialidade.



Fig 4 e 5 - Ritual do Banho de Cachaça sobre a imagem do Senhor dos Passos da Igreja de N. S. da Nazaré

Segundo as informações levantadas, o ritual ocorre sempre na quarta-feira de cinzas, o primeiro dia da quaresma. Essa prática é atribuída pelos moradores locais aos seus antepassados, como forma de evitar o ataque de insetos e mofo sobre a imagem, utilizando a cachaça com essa finalidade. Sob a justificativa de que a imagem se manteve preservada durante todo esse tempo, o rito teve continuidade. Chama aqui a atenção o facto de, na mesma Igreja, existirem outras imagens que não passam pelo mesmo processo de “conservação”, sendo o descrito, em princípio, apenas executado na imagem do Senhor dos Passos.

Outro ponto que chamou a atenção dos técnicos do IEPHA-MG foi o facto de, apesar dos praticantes relatarem que não existe nenhuma preparação formal no que se refere às prescrições e rezas para o Banho de Cachaça, a equipa registou alguns procedimentos específicos na preparação do espaço para a realização do ritual: as garrafas com a cachaça que serão utilizadas ficam dispostas na mesa do altar, todo ele decorado na cor roxa, que simboliza liturgicamente a quaresma; as roupas usadas pela imagem (túnica, camisa e ceroula) são retiradas, havendo outras devidamente limpas, passadas e separadas para serem vestidas após o Banho. Segundo o relato dos pesquisadores:

*É preciso no mínimo de quatro pessoas para conseguir retirar a imagem de Nosso Senhor dos Passos do altar para o banho, pois a imagem pesa cerca de 30 quilos. O banho ocorre ao lado do retábulo do evangelho onde a imagem fica a maior parte do ano, quando não está no andor durante a Quaresma. O número de pessoas que auxiliam no banho e preparativos pode variar de acordo com o ano, todavia alguns participantes são fixos, como é o caso de Nildo, Biló, seu irmão, Antônio Lopes (Tõezinho) e Antônio Itamar Vieira (Gelatina), cunhado de Tõezinho. Os observadores*

*da cerimônia presentes no adro da igreja também podem ser convidados a participar. Um detalhe significativo é que todos os presentes no rito, seja como oficiantes do banho, ou como observadores, são homens. Sobre tal fato, Nildo esclarece: "(...) ele (NSP) é um homem também, né? E a gente é, e tira a roupa dele, né, então, não é legal uma mulher tá vendo um homem pelado, né, apesar dele não ter sexo, né, então, nós respeitamos essa tradição desde o princípio. (8:22)*

*Depois que a imagem é retirada do retábulo e despida, é posicionada uma gamela aos seus pés, usada para recolher o líquido que escorre. O banho tem início com o despejo de cachaça na gamela para as primeiras limpezas, feitas nos pés e mãos. Depois do banho, Nosso Senhor dos Passos é enxugado cuidadosamente com uma toalha e depois vestido com novas roupas. Em seguida a imagem é posicionada em cima de um andor que está próximo ao altar-mor. A imagem fica ajoelhada sobre o joelho esquerdo e, após ser amarrado em cordas e fixado em estacas, está pronto para receber sua cruz, apoiada sobre o ombro esquerdo. (Ficha de Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais Celebrações e Ritos, 2013 : 2 e 3)*

Ainda no que se refere à celebração observada em 2013, os técnicos do IEPHA-MG destacam que um dos devotos presentes foi convidado a iniciar o ritual, com o voto e esperança de receber uma graça para sua enfermidade, pois encontrava-se acometido por doença grave e, à medida que molhava cuidadosamente a imagem, também molhava a própria cabeça com o líquido acumulado na gamela abaixo. Segundo os praticantes, o líquido que passou pela imagem, possui agora propriedades medicinais; é recolhido e guardado para ser usado durante o resto do ano, podendo ser utilizado para curar o corpo e a alma daqueles que têm fé:

*Durante todo o processo, a cachaça é retirada da gamela com uma pequena cabaça cortada ao meio e compartilhada entre os participantes. Todo o corpo da imagem é seco por panos. Novas vestes são colocadas. O manto da imagem é agora na cor roxa Na mesa localizada do lado da epístola foram colocadas as garrafas vazias utilizadas no banho. Outras duas não utilizadas foram derramadas na gamela, colocada na mesa, que continha o líquido benzido no rito e, desse modo, o líquido ali posto depois do banho é benzido pelo contato com o líquido já bento. A cachaça abençoada estará à disposição de fiéis após o rito, para ser bebida na hora, passada no rosto ou cabeça, ou, ainda, levada para casa. (Ficha de Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais Celebrações e Ritos, 2013: 3)*

Também foi registado um aumento do número de pessoas interessadas em acompanhar o ritual, dentro e fora da Igreja. Segundo os participantes, o ritual foi ganhando visibilidade nos últimos anos em virtude de sua divulgação pelos meios de comunicação social locais e pelas graças atribuídas ao uso da cachaça utilizada no Banho. Alguns relatos quanto à transmissão dos conhecimentos relacionados com a prática do ritual, também foram transcritos:

*Nildo: [entrevista do dia 06 de fevereiro de 2013] É, quem me entregou essa incumbência foi o pai dele e mais uns outros velhos, né, ele é mais novo. Então, quem me entregou foi o pai dele, então, quando o pai dele foi me passando eu já tava com dez, com idade, ele foi me, eu ajudava, depois dos dezoito ano...eu ajudava, mais, quando ele ficou bem mais velho e a doença já começou à chegá, ele começou falá ó como que eu tinha que fazê, passando informação da imagem pra mim, ensinando a gente a fazê alguma coisa como aquele nó de, da corda fica no pescoço dele. Aonde que a gente não devia de mexê com mais cuidado que as vistas dele a gente não podia...é, é, é com muito jeito senão ela podia afundá pra dentro e, e nós não sabíamos como que nós ia fazê, né, então ele foi me explicando essas coisa, ele foi deixando pra gente fazê mesmo! Ele só mandando, né. (5:23).*

*Gelatina [entrevista do dia 13 de fevereiro de 2013]: sempre (?) eu tenho pouco tempo, eu tô com 26 anos que eu participo através do pai de Biló e pai de Tiãozinho que é meu sogro, os dois são irmãos, entendeu? O meu sogro, ele me convidou, ele e um outro irmão dele, Aristide, que participava me convidou, quando eu comecei a namorar com a filha dele, pra participá. Aí eu venho participando. Desde que eu participo sempre foi feito dessa maneira. Aí, o porquê, eu acredito que seja, que fica ali, não deixa de entrá uma poeira, sujá uma teia de aranha e tudo. Então, nesse dia, pra fazê uma higienização na imagem, usa-se a cachaça porque além dela, o álcool, né, o álcool não seja corrosivo, ele mantém contra os cupins, contra as outras coisas que vai, que pode danificá a imagem. Então, desde que eu comecei participando já era dessa maneira. (Ficha de Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais Celebrações e Ritos, 2013: 5 e 6)*

Sobre as propriedades medicinais e terapêuticas da cachaça utilizada no Banho, os participantes exaltam o seu potencial sagrado de cura e, ocasionalmente, a graça alcançada por alguém que a usou ganha o estatuto de milagre, por parte dos oficiantes do rito e da comunidade de Morro Vermelho. Essa fama também fez crescer a sua demanda na região, como relata um dos praticantes:

*Biló [entrevista do dia 06 de fevereiro de 2013]: aí então, é, e a gente usa também uma, nós tem uma gamela, uma bacia pra podê a cachaça vim a pará ali. E essa cachaça ficou, e esse trem pra rodô foi por conta mais é, por conta da, do milagre sabe? Que os outros passava a cachaça, eles pôs pra rodá pra turma: “ – usei uma cachaça lá dum santo lá no Morro Vermelho, passei e curô. – Uai, mas que cachaça é essa? – É do Senhor dos Passos”. Aí, juntô, os outros andô procurando, nós falô: “ – aah, mas é só quarta-feira de cinzas. – Ah, mas não tem nem um bucadinho não?” As vezes, o Nildo guardava. (?) “o Nildo deve tê”. A gente levava, curava e ficô! E nisso foi crescendo e crescendo...agora que a gente também nem lembra, como é que isso começô que isso vem desde os antigo. Eu, quando eu lembro quando o véio tava, eu tava menino, papai mexia com isso. Na época deles aí, a gente vinha e ficava no buraco da fechadura e o trem foi até, tomô idade que ele fala: “ – agora cê pode...”. Esperô dezoito ano pra mim podê ajudá eles a mexê com o Senhor dos Passos. E nisso, a cachaça foi fazendo milagre por aí e cresceu esse trem aí. E tanto que já tem gente encomendando: “ – cês guarda uma cachaça pra mim! (3: 46). (Ficha de Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais Celebrações e Ritos, 2013: 6)*

Segundo os participantes, seu potencial de cura é associado à melhoria e alívio de dores de cabeça e garganta, bem como à cura do alcoolismo. Em relação à continuidade do ritual, os técnicos do IEPHA relatam a grande satisfação dos participantes com o aumento da visibilidade e das pessoas que acompanham o rito. Sobre as possibilidades de continuidade do ritual e transmissão do conhecimento às gerações futuras, os participantes relataram que o aprendizado obedece à tradição histórica, ou seja, o aprendiz deve ter no mínimo 18 anos e ser incorporado pelos participantes mais antigos. A “incumbência” da “responsabilidade” é entregue pelos “antigos” aos atuais oficiantes. Conforme registado no depoimento de Biló:

*Sempre a gente já põe um mais novo assim, que já, a gente tem que vê quem tá querendo ajudá a gente já põe pra podê, já, aí, que a gente num sabe, uma hora falta um, né.”. “ (...) eu acho que tem, mas, né, sei lá. A gente tem que enfiando um no meio, né, pra podê, tanto que nós já, tem um novo aí que nós criô. Nós tem um de fora que acabo ajudando nós também. Belo Horizonte. Cê vê, vem toda quarta-feira de cinzas ajudá a mexê com Nosso Senhor dos Passos (...). (Ficha de Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais Celebrações e Ritos, 2013: 9)*

Por fim, os técnicos do IEPHA-MG, seguindo as recomendações da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no que tange à participação da comunidade, ratificam as medidas de salvaguarda apontadas pelos oficiantes, como a valorização das tradições do distrito por meio da escola de forma a desenvolver o interesse na participação das manifestações tradicionais da região. Outros pontos destacados são a manutenção deste rito no seio da comunidade e o impedimento da ingerência de agentes externos à comunidade, sejam eles dos meios de comunicação social ou do poder público.

## **Conclusão**

Ao examinarmos o caso da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré e as manifestações a ela associadas sob as premissas de um conceito integrado de patrimônio e de uma noção antropológica de cultura é possível perceber que diversas práticas e manifestações culturais de grande relevância para a comunidade respectiva não foram abarcadas pelas políticas patrimoniais do século XX. Nesse sentido, também fica evidente que as funções atribuídas ao patrimônio cultural se modificaram ao longo

do tempo. Outrora entendido sobretudo como referência artística ou arquitetónica e testemunho histórico, o conceito de património deixa atualmente de contemplar apenas os vestígios materiais remanescentes, para compreender também as manifestações e expressões culturais vivas e pulsantes que lhes estejam associadas.

Para que isso efetivamente ocorra, os antigos parâmetros, regras e práticas institucionais devem ser revistos e adaptados à luz dos novos tempos. Certamente, o caso do Ritual do Banho do Nosso Senhor dos Passos não encontra respaldo nos preceitos das disciplinas envolvidas na conservação e restauro de obras de arte, pois não existem estudos que relacionem a preservação da madeira contra insetos por meio do uso da cachaça. Mas, de igual forma, orientados pelos atuais parâmetros de concepção do património cultural, será inconcebível cercear o ritual a fim de se preservar apenas os aspetos materiais do bem, interferindo nos valores sociais, simbólicos e mágicos que lhe estão associados. Esses riscos seriam dirimidos pela adoção de práticas e políticas públicas patrimoniais mais integradas, que levem em conta todos os valores culturais de um bem. Além de uma nova abordagem, é preciso incluir os novos atores no bojo do processo decisório, o que nem sempre é fácil. Caberá às instituições e às disciplinas que constituem o campo do património cultural atentar para as novas concepções vigentes, buscando compreender que a unicidade do novo conceito não opõe material e imaterial, erudito e popular ou tradição e mudança, mas exige que o processo de aferição de valores culturais e patrimoniais seja realizado de forma integrada, ampla, democrática e participativa.

Nas palavras do antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2003): “o património é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir”. Ou seja, a sua existência não se restringe à representação de valores e ideias abstratas em bens para serem contemplados; ele constrói e forma as pessoas. Os sentidos do património podem ser atribuídos a suportes tangíveis ou intangíveis, materiais ou não, a artefatos ou a manifestações orais. Podem estar nos objetos, assim como nas práticas, nos espaços físicos e nos lugares socialmente construídos. Nesse sentido, deve-se somar ao conhecimento técnico, artístico e científico produzido pelas instituições públicas e pelos especialistas do património, as narrativas de memórias, identidades e afetos produzidos e repartidos entre os membros das comunidades que convivem há gerações com um

determinado bem cultural. Por mais simples e óbvio que possa parecer, trazer novos atores, opiniões e olhares para um ambiente dominado pelo tecnicismo não é uma tarefa fácil, mas quando esses universos se entrecruzam, é possível perceber toda a potência do patrimônio cultural.

## Referências Bibliográficas

Abreu, Regina (2015). Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In Cécile Tardy, Vera Dobel (Orgs), *Memória e Novos Patrimônios*. Marselha: OpenEdition Press, v. 1, p. 67-93.

Abreu, Regina (2014). Dez Anos da Convenção do Patrimônio Imaterial: Ressonâncias, Apropriações, Vigilâncias. *E-Cadernos Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra*, v. 21, p. 5-15. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/index.php/artigos1/item/115-2014-dez-anos-da-convencao-do-patrimonio-imaterial-ressonancias-apropriacoes-vigilancias> [Acesso em 28/03/2019].

Araújo, R.A. & Mahfoud, M. (2004). A devoção a Nossa Senhora de Nazaré a partir da elaboração da experiência ontológica de moradores de uma comunidade tradicional. *Revista Memorandum, Memória e História em Psicologia*, n. 6. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos06/aramahfoud01.htm> Acesso em: 24/04/2019

Duarte, Alice (2010). O desafio de não ficarmos pela preservação do patrimônio cultural imaterial, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol. 1, p. 41-61.

Freyre, Gilberto (2003). *Casa-Grande e Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (48ª ed). São Paulo: Global. Disponível em: [https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/freyre\\_gilberto\\_casa-grande\\_senzala.pdf](https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/freyre_gilberto_casa-grande_senzala.pdf) [Acesso em: 04/05/2019]

Gonçalves, José Reginaldo (2003). O Patrimônio como Categoria de Pensamento. In Regina Abreu & Mário Chagas (Orgs.), *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A editora, p. 21-29.

Sant'Anna, Márcia (2015). Preservação como prática: sujeitos, objetos, concepções e instrumentos. In Maria Beatriz Rezende, Bettina Grieco, Luciano Teixeira &

Analucia Thompson (orgs.), *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 1- 36.

Sherkin, Samantha (2001). A Historical Study on the Preparation of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore. In Peter Seitel (ed.), *Safeguarding Traditional Cultures. A Global Assessment*. Washington, DC: Center for Folklife and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, p. 1-17.

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2007). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2007> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2008). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2008> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2009). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2009> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2010). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2010> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2011). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2011> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2012). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2012> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2014). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2014> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2015). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2015> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2016). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2016> [Acesso em: 03/05/2019]

Revista Círio de Morro Vermelho [s.a.] (2017). MG In Círios de Nazaré. Belém do Pará: Editora Círios SS Ltda. Disponível em: <https://issuu.com/revistaamazonia/docs/cirios2017> [Acesso em: 03/05/2019]

**Documentos:**

Declaração do México, 1982.

Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, 1989.

Carta de Nara, 1994.

Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003.

Processo de Tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, IPHAN Nº 0397-T, 1950 - Brasil.

Decreto-ei nº 25 DE 1937 - IPHAN - Brasil.

Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13 de agosto de 1985 - IPHAN - Brasil.

Ficha de Inventário de Bens Móveis e Integrados do IPHAN - 1987 - Brasil.

Ficha de Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de Minas Gerais Celebrações e Ritos 2013 - IEPHA - Brasil.

## A participação da comunidade no estudo das práticas devocionais e culturais da Foz do Douro<sup>1</sup>

Marisa Pereira Santos

FLUP/Doutoramento em Estudos do Património (DEP)

[marisaflup02@gmail.com](mailto:marisaflup02@gmail.com)

### Resumo

A definição de património cultural é um campo abrangente. A congregação dos vários elementos da cultura faz-nos refletir sobre práticas culturais que vão para além do património edificado e artístico. De facto, a cultura é um fenómeno universal que pode surgir em qualquer lugar e época desde que exista a presença humana. No processo de identificação e valorização do bem patrimonial é essencial a participação da comunidade. Esta apresenta-se enquanto agente ativo na coprodução patrimonial. Quando um investigador estuda um determinado bem patrimonial, material ou imaterial, é essencial compreender-se o seu enquadramento atual dentro da comunidade a que pertence. Tal só é conseguido se houver um envolvimento da mesma em todo o processo. Não raras vezes, é a comunidade que fornece fontes essenciais ao investigador, através de entrevistas, as quais permitem o registo da memória oral, e/ou documentação visual e escrita, muitas vezes inéditas. Tal participação está nitidamente patente no presente processo de investigação das práticas culturais e devocionais da Foz do Douro. Assim, este capítulo pretende dar a conhecer o envolvimento desta comunidade no estudo da Procissão do Senhor dos Passos, do Cortejo de S. Bartolomeu e da Banda Marcial da Foz do Douro, cujos membros são, também eles, testemunhas da própria história do grupo.

**Palavras-Chave:** Foz do Douro, Coprodução patrimonial, Identidade, Memória coletiva

### The community participation in the study of devotional and cultural practices in Foz do Douro

#### Abstract

The definition of cultural heritage brings together the several elements of culture and makes us reflect on cultural practices that go beyond the built and artistic heritage. In fact, culture is a universal phenomenon that can arise anywhere and in any time as long

---

<sup>1</sup> O presente artigo é parte da investigação de doutoramento em curso, subordinada ao tema “S. João Baptista da Foz Douro: Território, Devoção e Práticas Religiosas e Culturais (Séc. XV-XX)”, que conta com o apoio de uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia, referência SFRH/BD/145807/2019.

as human presence exists. In the process of identifying and valuing the heritage asset, the community participation is essential, which is an active agent in the heritage co-production. When an investigator studies a particular material or immaterial asset, it is essential to understand its current framework within the community to which it belongs. This is only achieved if it is involved in the process of researching, valuing and safeguarding the good. Not infrequently it is the community that provides the researcher with essential sources through interviews, that allow the registration of oral memory, and often unpublished written and visual documentation. Such participation is clearly evident in the current process of investigation of Foz do Douro's cultural and devotional practices. This chapter intends to make known the involvement of this community in the study, in particular, of the Procession of Senhor dos Passos, the S. Bartolomeu Parade and the Foz do Douro Martial Band, whose members are also witnesses of the history of the group.

**Key-words:** Foz do Douro; Heritage co-production; Identity; Collective memory

## Introdução

Cada vez mais se torna imperativo o alargamento da definição de património cultural, que atualmente abrange bens materiais e imateriais. Cabe à comunidade a sua seleção, valorização, ativação e salvaguarda. Este processo de *patrimonialização* resulta da construção social de diferentes representações culturais que, quando ativadas denotam valores patrimoniais, permitindo evidenciar-se o papel das comunidades locais na coprodução do património e na construção e transformação do *genius loci*. Como nos referia Carlos A. F. Almeida (1998: 2): “património é tudo o que tem qualidade para a vida cultural e física do homem e tem notório significado na existência e na afirmação das diferentes comunidades (...)”. Assim, o termo património apresenta-se em duplo sentido, enquanto valor de identidade e de memória para uma comunidade e enquanto qualidade de vida.

O processo de reconhecimento de um bem patrimonial necessita de investigação por parte de um profissional. Contudo, poucos são os estudos que refletem sobre a ação das comunidades no processo de pesquisa de um investigador. De facto, o processo de reconhecimento patrimonial deve inserir-se numa pesquisa-ação, pois a comunidade participa no decurso da investigação e transforma-se também ela num agente de coprodução patrimonial. Na generalidade, o relato desta participação surge no âmbito de relatórios científicos de projetos, tais como *Festa da Gastronomia nas Aldeias do*

*Algarve: Projeto de dinamização regional* [s.d] de Maria Amaral ou *O que comiam os nossos avós? A alimentação no sotavento Algarvio: projeto educativo com a comunidade em Vila Real de Santos António* [s.d] de Catarina Oliveira.

Para compreendermos o papel das comunidades na investigação e posterior valorização do património é essencial a leitura de textos que abordem o conceito de património, nomeadamente *Património: o seu entendimento e a sua gestão* (1998), de Carlos Alberto Ferreira de Almeida; *A Alegoria do Património* (1999), de Françoise Choay; e *Hestión del Patrimonio Cultural* (2001), de Josep Ballart Hernández e Jordi Juani Tresserras. Torna-se, também, imperativa a compreensão do binómio Memória e Património, perceptível através dos textos: *Os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. Memória e Patrimônio* (2003), de Regina Abreu e Mário Chagas e *Memória e Família* (1989), de Myriam Barros; mas também da importância da educação patrimonial patente em *Guião Básico da Educação Patrimonial* [s.d] de Maria Horta; *Educação Patrimonial nas Escolas (...)* [s.d], de Allana Moraes; *Educação Histórica e Património* (2011), de Maria Pinto ou *Educação Patrimonial: Histórico, Conceito e Processos* (2014), do IPHAN. Ligado ao conceito de Memória Coletiva é essencial a leitura de: *Como as Sociedades Recordam* (1989), de Paul Connerton e *Memória Coletiva* (1990), de Maurice Halbwachs. Contudo, esta abordagem não ficaria completa sem a leitura de normas, convenções e leis, destacando-se *Carta Internacional sobre Turismo Cultural* (ICOMOS, México, 1999); *Convenção Quadro do Conselho da Europa relativa ao valor do Património Cultural para a Sociedade* (Conselho da Europa, Faro, 2005); *Declaração: O Património como valor estratégico e oportunidade nacional* (ICOMOS, Lisboa, 2008) e *Lei Base do Património Cultural Português 107/2001*.

Compreendemos que, não raras vezes, é a comunidade quem fornece fontes essenciais ao investigador através de entrevistas e/ou documentação visual e escrita, muitas vezes inéditas. É através do registo da memória oral individual, que se insere numa macro-história de carácter coletivo, que é possível compreender as práticas culturais e devocionais da Foz do Douro, particularmente no que se refere à Procissão do Senhor dos Passos, ao Cortejo de S. Bartolomeu e à ação cultural da Banda Marcial da Foz do Douro, cujos membros são, também eles, testemunhas da própria história do grupo. Neste capítulo não pretendemos analisar e apresentar conclusões sobre estas práticas, mas sim refletir sobre o processo de investigação e em particular sobre a

participação da comunidade, que se afirma como um agente ativo na coprodução de conhecimento.

## **1. A memória da comunidade: a valorização de patrimónios locais**

Ao longo do tempo, a comunidade de um território escreve a sua crónica, produzindo uma macro-história social, ou seja, uma memória coletiva. Paul Connerton (1989: 1) questiona “como se transmite e conserva a memória dos grupos?”. O autor defende que o termo *grupo* é flexível. Pode referir-se a pequenas comunidades, centralizadas em aldeias ou clubes regionais, onde todos se conhecem, ou a uma grande comunidade, onde face à extensão territorial é impossível os indivíduos se conhecerem pessoalmente. Apesar destas duas possibilidades interpretativas José Manuel Sobral (1998: 38) lembra que “o passado que recordamos é ao mesmo tempo individual e social, mas temos da memória uma «consciência» de algo especificamente nosso. São nossas as alegrias e as dores, a infância, a adolescência e a idade adulta, e recordamos enquanto indivíduos acontecimentos públicos”. Consequentemente, a memória coletiva está intimamente ligada ao conceito de identidade, do ponto de vista sociocultural.

Segundo a *Carta de Cracóvia* (2000), o conceito identidade “entende-se como a referência coletiva englobando, quer os valores atuais que emanam de uma comunidade, quer os valores autênticos do passado” (Conselho da Europa, 2000: alínea d). A noção de identidade é então uma dimensão socialmente elaborada, que se associa a uma trajetória individual, ou seja, à vida de um indivíduo em particular (Sobral, 1998: 40). Assim, “enquanto a memória contribui para a manutenção da identidade do grupo, é a identidade do grupo que permite a construção da memória coletiva. Em cada momento do presente ela funciona como uma representação do passado” (Almeida, 2016: 21). Neste processo, os bens culturais são elementos essenciais para a construção do carácter identitário, ao mesmo tempo individual e coletivo, fomentado de geração em geração. Numa primeira instância entendia-se cada geração como herdeira e proprietária de um conjunto de bens materiais. Françoise Choay (1999: 11) apresenta o termo património como uma “(...) bela e muito antiga palavra, na origem, ligada às

estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo”. No seu sentido atual, esse herdeiro surge como um depositário e devedor perante os seus antepassados. O Património afirma-se como “un activo valioso que transcurre del pasado al futuro relacionando a las distintas generaciones” (Ballart Hernández e Tresserras, 2001: 12).

Segundo a *Declaração: O Património como Valor Estratégico e Oportunidade Nacional* (ICOMOS, 2008), o património:

*Trata-se de um ativo de que cada geração, presente e futura, se deve considerar como fiel depositária e cuja amplitude transcende a esfera estritamente nacional. Não podemos considerar-nos donos de tudo quanto nos foi coletivamente legado e que pertence em grande medida a quem nos antecedeu, cabendo-nos a nós apenas reparti-lo com os nossos contemporâneos e com quem nos há de suceder. Cuidar e desenvolver o património cultural, muito mais do que uma decorrência da lei, nacional, europeia ou universal constitui, pois, um imperativo civilizacional e de cidadania. (ICOMOS, 2008: 1)*

Por sua vez, a *Lei de Bases do Património Cultural Português* (107/2001) especifica como uma das finalidades da proteção e valorização do património cultural a criação e promoção da noção de “identidade cultural comum da Nação portuguesa e das comunidades regionais e locais a ela pertencentes e fortalecer a consciência da participação histórica do povo português em realidades culturais de âmbito transnacional” (Lei nº107/2001, 8 setembro, art.º 12º, 1 alínea b).

Face a todas estas referências, compreendemos que os bens patrimoniais se apresentam como um “testemunho da cultura local à qual pertencemos e um instrumento para o conhecimento da civilização de que descendemos” (Tinoco, 2012: 104). Para adquirirem este carácter de testemunho cultural, constituinte de uma herança passível de ser preservada, é necessário o seu reconhecimento por parte da coletividade, que deve estar consciente e sensibilizada para a sua valorização, salvaguarda e proteção. Esta seleção e definição do património cultural depende das ideologias e valorizações sociais de cada época, assim como das relações mantidas com as dimensões do passado – memória e história – que levam à construção de uma identidade comum. Assim, os bens patrimoniais não podem ser olhados como uma recordação, pois têm de apresentar valores prospetivos, ou seja, devem continuar a merecer estarem presentes na contemporaneidade, prestando serviços de cultura e referência.

Enquanto legado, os bens culturais exigem a sua identificação e posterior investigação, o que implica inevitavelmente a sua valorização. Não raras vezes, para a identificação destes bens recorre-se ao registo da memória oral. A comunidade surge então como “(...) uma testemunha que vem depor sobre aquilo que viu, diante do “eu” que não viu atualmente, mas que talvez tenha visto no passado (...)” (Halbwachs, 1990: 25). Após a identificação e investigação inicia-se o processo de proteção e salvaguarda. Para tal torna-se essencial a elaboração de um levantamento, inventário e catalogação que culminará numa possível classificação, contemplada no Artigo 16º da *Lei de Bases do Património Cultural Português* (107/2001). Após as medidas tomadas para a sua valorização, o bem deve ser difundido e transmitido o conhecimento nele contemplado. Ele converte-se, assim, num produto patrimonial, cuja divulgação deve assentar na comunicação com o público, como nos refere a *Carta Internacional sobre Turismo Cultural* do ICOMOS (México, 1999). Este documento aborda a importância da comunicação do significado do bem junto das comunidades anfitriã e visitante, levando à consciencialização para a conservação deste legado.

Esta ação de comunicação deve ser o mote para a implementação de projetos de educação patrimonial, direcionados às várias faixas etárias. Esta dimensão participativa deve ser entendida como um processo permanente e sistemático a partir do contacto direto, centrado no património cultural enquanto fonte para o conhecimento coletivo e individual. Fomentando-se este contacto com os bens patrimoniais, cria-se a oportunidade de se conhecer, através da interpretação dos vestígios tangíveis e intangíveis, pessoas, lugares, acontecimentos e épocas. Este processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de herança cultural, deve capacitar a população para um melhor usufruto destes bens (Horta et. al., [s.d]: 4).

## **2. A ação da comunidade da Foz do Douro no processo de investigação**

A memória oral coletiva e o sentido de inclusão da comunidade no seu território, ou seja, o apelo ao sentimento identitário, são uma mais-valia para o investigador da história e do património. O fator tempo é também uma condicionante importantíssima quando relacionamos os binómios memória e património. Segundo P. Connerton (1989: 14), “a consciência individual do tempo é, em grande medida, uma percepção da

continuidade da sociedade ou, mais exatamente, da imagem dessa continuidade que a sociedade cria”. Consequentemente a memória pessoal influencia a memória coletiva.

Segundo Marta Sofia Costa (2016: 18):

*A par da memória coletiva, está a pessoal responsável por moldar a personalidade de cada um de nós e, consequentemente, esta influência a sociedade de que o indivíduo faz parte. Deste modo, um mesmo sujeito concentra em si dois níveis de recordações que concorrem para a formação da sua 'história': uma que o define enquanto ser único, onde o passado individual é valorizado, e outra enquanto ser social e detentor de uma identidade comum, que o faz ter a sensação de pertença a um determinado grupo.*

O historiador regista e interpreta os vestígios da ação passada das atividades do homem. Paul Connerton (1989: 16) defende que,

*Tal significa que os historiadores agem dedutivamente, investigam os testemunhos(...) de forma a satisfazer os critérios de verdade histórica do historiador. (...) O seu pensamento é autónomo perante o testemunho no sentido em que possuem critérios de referência nos quais assenta a crítica do testemunho.*



Fig.1 –Vista sobre o altar dedicado ao Ecce Homo na Igreja Paroquial da Foz do Douro. Santos, Marisa (2019); Canon 750D

Outro exemplo são as pinturas visíveis no chamado *Corredor dos Bispos*, assim designado por se tratar do corredor que dá acesso ao quarto reservado ao Bispo quando este se desloca em visita à Foz do Douro. Estas pinturas sobre madeira, que relatam a temática da Paixão de Cristo, foram encontradas durante a campanha de reconhecimento e valorização levada a cabo pelo pároco Rui Osório. Face aos danos que apresentavam, estas placas sofreram restauro, executado pela empresa *Imemorial-atelier De Conservação E Restauro De Arte, Lda*. Quando cruzamos elementos de leitura como dimensão, orientação vertical das peças e a temática representada com a informação escrita no século XIX, podemos levantar a hipótese de

que se trata das pinturas sobre madeira que pertenciam aos Passos da Foz. Segundo testemunhos, que mais tarde se confirmaram com a documentação presente no processo de classificação dos Passos do final do século XX, estas peças foram retiradas devido ao seu estado de conservação e ao desuso em que caíram as estruturas, dado o término da procissão na década de 1970.

Segundo os testemunhos orais recolhidos terá sido por ordem do pároco Manuel Dias da Costa (1936-1974) que a talha do arco triunfal foi retirada, conservando-se hoje apenas o brasão da ordem, atualmente localizado no coro alto. Este cobria a pedra d'armas da ordem beneditina ainda presente no arco. Desconhece-se o paradeiro do restante trabalho em talha. Terá sido por ordem do mesmo pároco que foram retiradas ou tapadas as pinturas do teto da capela-mor. Segundo os testemunhos recolhidos, o teto era todo pintado com imagens de santos. Apenas pessoas na faixa etária dos 90 anos de idade se lembram deste pormenor. Contudo, desconhecem se se tratava de pintura moral ou sobre madeira, articulada com trabalho em talha. É de referir que estes relatos foram levantados perante um grupo de indivíduos, o que poderá ter afetado alguns dos depoimentos. Sem registos documentais que comprovem estas afirmações é extremamente difícil atestarmos a veracidade desta memória, que poderá ter sido influenciada pela passagem do tempo.

Devemos ainda referir a anterior existência de um retábulo em talha dourada no atual altar da Senhora da Luz, localizado junto à porta de entrada do lado da Epístola. Este foi retirado no final dos anos de 1980, por ordem do padre Joaquim Fernandes da Fonseca (1988-2005), e levado a decorar o altar-mor da Capela de Santa Anastácia. Nesta época, este espaço sofreu várias reformas, nomeadamente a perda do revestimento azulejar interior e exterior e do retábulo do altar-mor azul e branco, semelhante ao que ainda se encontra na Capela da Senhora da Conceição. O retábulo azul e branco do altar-mor da capela de Santa Anastácia foi recolhido num barracão pertencente à igreja, onde viria a degradar-se. Por sua vez, os azulejos foram sendo recolhidos do entulho pela população, sobrevivendo poucos exemplares, atualmente expostos na própria capela. Desconhecem-se os motivos que levaram a esta intervenção uma vez que, segundo os testemunhos recolhidos, estes elementos encontravam-se em boas condições de conservação.

Por sua vez, os atuais cadeirais presentes no coro baixo, localizado na capela-mor da igreja paroquial, eram os utilizados até ao século XIX pelos membros da comunidade beneditina. Tal era confirmado pela presença de placas de metal com a inscrição dos nomes dos monges. Estes objetos estiveram presentes no seu local original, no coro baixo, até ao final da década de 1980, época em que foram mandados retirar pelo padre Joaquim Fernandes da Fonseca (1988-2005), assim como a grade do altar-mor que dividia o espaço da nave do dito altar. Estes elementos dispersaram-se entre o coro alto e a casa mortuária da Foz do Douro. Só depois de 2007, sob a regência do pároco Rui Osório foram resgatados e intervencionados. Contudo, a memória da presença beneditina presente nos cadeirais foi apagada, uma vez que ocorreu a retirada das placas, desconhecendo-se o seu atual paradeiro.



Fig.2 – Crianças na procissão do Senhor dos Passos. Arquivo Privado. Autoria desconhecida. (c.1940-1960)

A comunidade ainda se lembra da intervenção feita pelo padre Orlando Ramos dos Santos (1974-1988), em 1985, ao chão de toda a nave. As sepulturas presentes no interior da igreja foram limpas e a terra retirada, criando-se caixotões em madeira que agora preenchem todos os espaços. Contudo, a retirada do conteúdo destas sepulturas fez com que o chão adquirisse uma nova cota, mais baixa que a original, levando a que os altares laterais se apresentem hoje em dia com um degrau de diferença.

Estas informações cruciais para o atual entendimento do interior da igreja paroquial da Foz não se encontravam documentadas, levando a que o levantamento destes testemunhos orais seja fundamental para o estudo deste edifício e da sua história. Para além destas informações, conseguidas através de entrevistas à secretária do cartório, Manuela Teixeira, devemos apontar a sua ação enquanto mediadora entre

nós e a restante comunidade. Tal criou e reforçou um elo de confiança para connosco, investigadores, permitindo-nos aceder a fontes visuais de carácter privado, que de outra forma não seria possível. Exemplo disso foi a investigação referente à devoção do Senhor dos Passos da Foz do Douro.

Numa primeira fase tencionámos compreender qual era a memória desta procissão dentro da comunidade local. Iniciamos as entrevistas com Manuela Teixeira que, rapidamente, nos conduziu pelas ruas da Foz abordando paroquianos já de avançada idade. O cruzamento das informações recolhidas quanto à possível datação da última edição da procissão, percurso e organização, foram essenciais para direcionarmos a nossa pesquisa em arquivo.

Destacamos duas destas entrevistas, nas quais nos foi possível chegar a fontes visuais. A Tia Zeza da Foz, como é conhecida, forneceu-nos fotografias pessoais da sua participação e dos filhos na Procissão do Senhor dos Passos, entre 1930 e 1970. Através desta recolha conseguimos identificar objetos de prata, nomeadamente as jarras de andor que ainda hoje existem na igreja, e personagens participantes como anjos, soldados e Maria Madalena (fig. 2). De facto, o nosso contacto levou a Tia Zeza a procurar as suas recordações de juventude e da infância dos filhos, relatando com as fotografias na mão as histórias que lhe preenchem a memória.

Chegamos, de igual forma, à conversa com Conceição Almeida, uma habitante do espaço da Foz Velha, que nos forneceu um registo fílmico, transferido para o formato digital, da procissão. Através da informação oral recolhida percebemos que nos primeiros anos deste século terá sido encontrada, numa das arrecadações da igreja paroquial, uma antiga bobine, sem referência de datação ou autoria, que continha o registo de uma das edições da procissão em honra do Nosso Senhor dos Passos. O pároco da época, Rui Osório, tomou a iniciativa de transferir este registo para suporte digital, divulgando-o num encontro aberto à comunidade, ocorrido na igreja. Terá sido neste momento que Conceição Almeida adquiriu a cópia que chegou até nós. Ignora-se quantas cópias poderão existir, mas acredita-se que esta não será a única. Apesar desta cópia derivar da iniciativa de divulgação por parte da igreja paroquial, a verdade é que esta instituição não detém atualmente nenhuma cópia deste registo. Da mesma forma desconhece-se o atual paradeiro do suporte original.

Ao visionarmos este registo compreendemos que os planos criados e os enquadramentos da câmara ou câmaras foram feitos por um ou mais indivíduos com conhecimentos técnicos da prática cinematográfica. Partindo para uma análise e associando esta fonte à pesquisa documental e aos registos orais recolhidos, compreendemos que este registo não alberga a totalidade do percurso, pois não menciona a passagem da procissão por todos os passos, apresentando apenas o da Rua Bela (04:40-05:16 min.).



Fig.3 - Procissão do Senhor dos Passos. Descida da procissão do Senhor dos Passos pela Rua Miguel de Sousa Guedes (c.1950-1970). Autoria desconhecida. Filme da procissão, 09:29 minutos. [s.d]

Tal permite concluir que algumas partes não foram filmadas ou incluídas neste registo, podendo decorrer do facto do suporte original ter partes danificadas, impossibilitando a sua transferência, ou poderá não ter sido possível registar a procissão na íntegra devido às condições logísticas. Apesar de acreditarmos que o atual suporte apenas contém parte do registo original, devemos referir a importância do mesmo para o estudo desta procissão. Consta-se uma certa escassez de fontes em arquivo e, conseqüentemente, uma carência de textos que abordem esta prática devocional da Foz no universo académico. A partir deste registo fílmico pudemos confirmar a informação recolhida pelos testemunhos orais e proceder ao levantamento de um percurso, das práticas devocionais como o ajoelhar dos crentes à passagem do púlpito, mas também identificar indivíduos como o padre Manuel Dias da Costa. Esta personagem permite-nos situar cronologicamente a fonte, entre as décadas de 1950 e 1970. Este filme confirma ainda a informação contida na documentação do século XIX que indica a saída da procissão da igreja paroquial e a presença da Banda Marcial da Foz. Assim, a imagem

em movimento permite-nos conhecer as particularidades do espaço, do tempo e das vivências, colocando-nos perante uma realidade concreta (fig. 3).



Fig.4 – Foz do Douro. Processo de confeção dos trajes do cortejo de São Bartolomeu 2019. Santos, Marisa (2019). Canon 750D

Por sua vez, no estudo do cortejo de São Bartolomeu da Foz do Douro, constata-se uma escassez de registos escritos e de textos académico que se debrucem sobre esta temática. Perante este panorama foi-nos essencial o acesso aos preparativos do cortejo de 2019 (fig. 4). Através do contacto com o grupo encarregado da organização e confeção dos trajes pertencentes à junta de freguesia recolhemos informações sobre o atual processo de preparação do cortejo, mas também relatos quanto à organização, percurso, processo de confeção dos trajes em papel e materiais utilizados ao longo do século XX, assim como a indicação da anterior participação de carros alegóricos. Esta informação foi mais tarde confirmada pela leitura de *O Progresso da Foz*, um jornal centenário elaborado pela comunidade para a comunidade. O acesso a esta documentação apenas nos foi possível graças à cedência dos exemplares por parte de Joaquim José da Silva, diretor do periódico. O contacto com estes elementos da comunidade e o aceso ao jornal permitiu-nos delinear o caminho de investigação quanto a esta prática cultural tão enraizada no território da Foz do Douro.

A comunidade afirma-se como um agente ativo no processo de reconhecimento e investigação desta prática cultural através da sua ação nas atuais edições, mas também perante a memorial oral de edições passadas.

Associada a estes eventos está a Banda Marcial da Foz que que está fortemente embebida na comunidade, desde a sua criação, a 9 de maio de 1883, pela ação do pároco José dos Santos Ferreira Moura e de Joaquim dos Santos. Esta associação promove o convívio e a participação social; a ocupação dos tempos livres através da difusão da cultura; a preservação da identidade, raízes e tradições locais e o ensino

gratuito da música. Unindo diferentes faixas etárias, esta Banda é uma importante ferramenta para a educação musical, tornando-se também um meio para a ocupação dos tempos livres, promovendo a união da comunidade e a conservação do património local e da sua identidade. Desde a sua formação, esta Banda participava sistematicamente nas procissões e cortejos, como a procissão em honra do Nosso Senhor dos Passos ou a procissão da Nossa Senhora da Luz. A Banda criava durante estes acontecimentos uma sonoridade que marcava a marcha, através das melodias dos instrumentos de sopro e pelo ritmo os bombos.

Compreendemos, assim, que o estudo sobre a Banda Marcial da Foz envolve múltiplos campos de abordagem, desde o musical, ao artístico, social e cultural, transportando consigo um conjunto de características históricas que são reveladoras de um determinado contexto, ou seja, adquire, afirma e transmite o património sociocultural do território da Foz. Constatamos que o estudo da história e da ação da Banda Marcial da Foz do Douro se encontra ainda por fazer. Face a este panorama de escassez de fontes torna-se crucial o contacto com os atuais elementos constituintes da Banda, que se apresentam também eles como elementos da história do próprio agrupamento.

## **Considerações Finais**

Para a compreensão, estudo, valorização e posterior proteção e salvaguarda do património local é essencial o contacto com a comunidade que nos fornece informação sobre o seu contexto temporal, espacial, social, devocional e artístico. É através do contacto direto com a comunidade que há a possibilidade de análise de fontes de cariz privado, às quais, de outra forma, o investigador não teria acesso.

Atualmente a comunidade da Foz já não é, na sua maioria, composta por pescadores e pilotos, mas sim por indivíduos de classes sociais mais abastadas que escolhem a Foz para viver. Somente a população mais envelhecida, nascida e criada na Foz, guarda memórias dos seus pais e avós, pilotos da barra, que rezavam à Senhora da Luz, da Lapa e dos Navegantes para que os trouxesse novamente a bom porto e acalmasse as ondas que os levavam a embater nas grandes rochas escondidas pela água. É esta a comunidade que ainda recorda com emoção a preparação das crianças vestidas

de anjos para a procissão do Senhor dos Passos e que ainda relembra as mudanças urbanas ao longo do último século que o território da Foz sofreu. Também a transferência de imagens devocionais dentro da igreja, ação que muitas vezes não é registada em documentos escritos, se encontra na ponta da língua das mulheres que todos os dias tratam de cada um dos elementos artísticos outrora pertencentes aos beneditinos.

A comunidade local afirma-se como um agente ativo na coprodução dialógica do património. A macro-história de carácter coletivo é sustentada pela memória oral dos indivíduos da comunidade, que se apresentam como agentes de conhecimento, essenciais para qualquer reconhecimento patrimonial. A memória oral recolhida necessita de ser confrontada com outras fontes. O questionar dos testemunhos orais recolhidos assenta na independência da investigação histórica que se baseia em métodos próprios desta ciência (Connerton, 1989: 16).

Ao longo deste processo de coprodução patrimonial foi-nos dado acesso a documentação visual de carácter privado, a documentação inédita existente no Arquivo Paroquial da Foz, que carece de organização e medidas de conservação preventivas; acesso aos locais de entrada restritos dentro da igreja e edifícios anexos; permissão para fotografar as peças (escultura, pintura, ourivesaria ou paramentos) necessárias para o desenvolvimento do trabalho e cedência de entrevistas presenciais, organizadas e espontâneas. Nesta relação investigador/comunidade é fomentado, na própria população, o sentido de identidade e pertença ao território, ativando memórias de realidades devocionais que hoje são refletidas na materialidade das estruturas que as comportavam como a igreja, capelas e passos. Esta participação direta permite a “construção coletiva do conhecimento, identificando a comunidade como produtora de saberes que reconhece suas referências culturais inseridas em contextos de significados associados à memória social do local” ([S. a], 2014: 20). Tal “(...) ajuda a valorizar os bens patrimoniais, a prevenir a degradação, a incúria e o abandono a que muitos bens culturais estão votados” (Tinoco, 2012: 104). Este processo de partilha de conhecimento tem também como finalidade “criar cidadãos conscientes dos bens e dos recursos da sua própria terra e de permitir relacioná-los com os outros bens culturais do país e do mundo” (Tinoco, 2012:104).

Neste capítulo não analisamos ou descrevemos as práticas devocionais e culturais exaustivamente nem enfatizamos qualquer contributo do trabalho investigativo. Pretendemos, sim, refletir sobre a participação da comunidade no processo de coprodução de conhecimento relativo a estes bens patrimoniais. Assim, concluímos que é da nossa responsabilidade, enquanto investigadores e profissionais especializados, recolhermos estes testemunhos orais e documentação iconográfica de carácter privado, para que as vivências e memórias do tempo e do espaço não se percam.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, Regina & Chagas, Mário (2003). Os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 306-316.
- Abreu, Regina. (2003). A Emergência do Patrimônio Genético e a nova configuração do campo do Patrimônio. In Regina Abreu e Mário Chagas, *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, p.34-48.
- Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. (1998). *Patrimônio: o seu entendimento e a sua gestão*. Porto: Atnos.
- Almeida, Rosa Maria da Silva. (2016). Lugares de Aqui: Memórias e Narrativas no Ensino de História e Geografia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [Relatório de Estágio Mestrado em Ensino de História e Geografia no 2ºciclo do ensino básico e ensino secundário]
- Amaral, Maria da Conceição. [s.d.] Festa da Gastronomia nas Aldeias do Algarve: Projeto de dinamização regional. In Ana Catarina Ramos (ed.), *Memória dos Sabores do Mediterrâneo*. [S.l]: Campo Arqueológico de Mértola, p. 236-248.
- Ballart Hernández, Josep & Jordi, Juan Tresserras (2001). *Hestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- Barros, Myriam Moares Lind de (1989). Memória e Família. *Estudos Históricos* v. 2, n. 3, p. 29-42.
- Choay, Françoise (1999). *A Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70.

Santos, Marisa Pereira (2020). A participação da comunidade no estudo das práticas devocionais e culturais da Foz do Douro In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 216-232. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a10>

Connerton, Paul (1989). *Como as Sociedades Recordam*. Cambridge: Cambridge University Press.

Conselho da Europa. (2000). *Carta de Cracóvia 2000: Princípios para a conservação e o restauro do Património construído*, Cracóvia. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf> [Acesso a 29.10.2017 (20:45)]

CIAM. (1931). *Carta de Atenas*, Atenas. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf> [Acesso a 6.5.2017 (21:14)]

Conselho da Europa. (2005). Convenção Quadro do Conselho da Europa relativa ao valor do Património Cultural para a Sociedade, Faro. *Resolução da Assembleia da Republica nº47/2008 de 12 de setembro*, Diário da República nº177/2008, Série I.

Costa, Marta Sofia. (2016). A construção da memória como instrumento de legitimação do presente: em torno da Crónica do Mosteiro de S. Salvador de Grijó de D. Marcos da Cruz (século XVII). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Dissertação Mestrado em História e Património).

Diário da República, nº209/2001, I Série – A. *Lei de Bases do Património Cultural Português 107/2001*, 8 de setembro.

Halbwachs, Maurice (1990). *Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.

Horta, Maria de Lourdes Parreiras (ed.) [s.d]. *Guião Básico da Educação Patrimonial*. Rio de Janeiro: Museu Imperial Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia\\_educacao\\_patrimonial.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia_educacao_patrimonial.pdf) [Acesso a 5.5.2017 (14:53)].

ICOMOS. (1964). *Carta de Veneza*, Veneza. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf> [Acesso a 6.5.2017 (21:16)]

ICOMOS. (1999). *Carta Internacional sobre Turismo Cultural*, México. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartaintsobreiturismocultural1999.pdf> [Acesso a 30.10.2017 (16:01)]

ICOMOS. (2008). *Declaração: O Património como valor estratégico e oportunidade nacional*, Lisboa. Disponível em: <http://icomos.fa.utl.pt/documentos/DeclaraPlataformaPPCULT.pdf> [Acesso a 30.10.2017]]

IPHAN [s.a.] (2014). *Educação Patrimonial: Histórico, Conceitos e Processos*. [S.l.]: IPHAN

Santos, Marisa Pereira (2020). A participação da comunidade no estudo das práticas devocionais e culturais da Foz do Douro In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 216-232. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a10>

Morais, Allana Pessanha de [S.d]. *Educação Patrimonial nas Escolas: aprendendo a resgatar o Património Cultural*. [S. l]: [S. e]. Disponível em: <http://bit.ly/2iVRKUp> [Acesso a 4.9.2017 (11:48)]

Oliveira, Catarina [s.d]. O que comiam os nossos avós? A alimentação no sotavento Algarvio: projeto educativo com a comunidade em Vila Real de Santos António In Ana Catarina Ramos (ed.), *Memória dos Sabores do Mediterrâneo*. [S.l]: Campo Arqueológico de Mértola, p. 255-262.

ONU. (1948). *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, Paris. Disponível em: [http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR\\_Translations/por.pdf](http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf) [Acesso a 6.1.2018 (15:03)]

ONU. (1972). *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural*, Paris. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/ConvencaooparaaProteccaoPatrimonioMundialCulturalNatural.pdf> [Acesso a 6.5.2017 (21:05)]

Pinto, Maria Helena Faria (2011). Educação Histórica e Patrimonial: conceções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente. Universidade do Minho: Instituto de Educação. (Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, especialidade em História e Ciências Sociais).

Sobral, José Manuel (1998). Memória Social e Identidade. Experiências Individuais e Coletivas. *Cadernos da Arrábida*, 3, p. 35-60.

Tinoco, Alfredo. (2012). Educação patrimonial e aprendizagens curriculares – a História. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 42, p. 101-111. ISSN 1646-3714. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2829> [Acesso a 4.9.2017 (13:33)]

UNESCO. (2015) *Education 2030, Incheon Declaration, toward inclusive and equitable quality education and lifelong learning for all*. Incheon: Unesco.

## Cidade Velha de Salamanca: Património Monumental do Século XVI

Tara Trancón

FLUP/Doutoramento em Estudos do Património (DEP)

[tarataritara@gmail.com](mailto:tarataritara@gmail.com)

### Resumo

As políticas em relação à salvaguarda do património, por meio da classificação de monumentos como *Bienes de Interés Cultural*, têm beneficiado a cidade de Salamanca desde o século XIX. O seu conjunto histórico-artístico, conhecido como *Barrio Viejo* e *Barrio Catedralicio*, foi inserido na Lista do Património Mundial da Unesco, em 1988. Salamanca tem 40 imóveis classificados como tal que, na sua maioria, são monumentos do século XVI, fruto de uma época de grande progresso e de adaptação a uma nova linguagem arquitetónica. Esta nova situação também surgiu em outras cidades espanholas como Santiago de Compostela ou Plasencia, tendo sido favorecida pela publicação, em 1526, do primeiro tratado de arquitetura em Espanha, *Medidas del Romano*, uma obra de Diego de Sagredo.

**Palavras-Chave:** Património, Conjunto Histórico, Salamanca, *Medidas del Romano*.

### Old City of Salamanca: Monumental Heritage of 16th century

#### Abstract

The policies regarding the protection and safeguard of Heritage through the classification of monuments as *Goods of Cultural Interest* has benefited the city of Salamanca since the 19th century. Both the historic-artistic complex of "Barrio Viejo" and "Barrio Catedralicio" were included in the list of the World Heritage in 1988. Salamanca has 40 of *Goods of Cultural Interest*, mainly from the 16th century. This was a time of great progress and adaptation to a new architectonic language. This new situation also occurred in other Spanish cities such Santiago de Compostela or Plasencia, favoured by the publishing of the first Spanish treaty *Medidas del Romano* by Diego de Sagredo in 1526.

**KeyWords:** Heritage, Historic Complex, Salamanca, *Medidas del Romano*.

## Introducción

De todas las propiedades registradas en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco, España cuenta con 46, de las cuales, 41 aparecen catalogadas como “cultural”. En dicho apartado se inscriben los denominados “Conjuntos Históricos”, entendidos según la actual Ley del Patrimonio Histórico Español como<sup>1</sup>:

*El Conjunto Histórico es la agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad. Asimismo es Conjunto Histórico cualquier núcleo individualizado de inmuebles comprendidos en una unidad superior de población que reúna esas mismas características y pueda ser claramente delimitado. (BOE nº 155, de 29 de junio de 1985)*

Ocho, son las ciudades españolas que ostentan este reconocimiento. La primera ciudad fue Córdoba, en 1984; un año más tarde, en 1985, se añadían Ávila, Segovia y Santiago de Compostela; en 1986, se inscribían Toledo y Cáceres; dos años más tarde, en 1988, Salamanca; y tendrían que pasar ocho años hasta la última ciudad incorporada, Cuenca, en 1996.

Cada uno de estos “Conjuntos Históricos” forma parte de la Lista del Patrimonio Mundial por su “valor universal excepcional”. Reconocimiento que implica la identificación de criterios de evaluación. Por ello en los informes redactados el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Históricos (ICOMOS), independientemente de las características propias de cada ciudad, aparecen datos comunes que las han llevado a su catalogación, nos referimos a los valores de autenticidad, integridad, legibilidad y sostenibilidad<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico (BOE nº 155, de 29 de junio de 1985). Real Decreto 111/1986, de desarrollo parcialmente de la ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico (BOE nº 24, de 28 de enero de 1986) Constituyen el marco legal y reglamentario aplicable, para la protección de la propiedad.

<sup>2</sup> La autenticidad, integridad, legibilidad y sostenibilidad son los factores que garantizarán que los valores patrimoniales puedan ser transmitidos y reconocidos adecuadamente por parte de la sociedad (Plan de Gestión de la Ciudad Vieja de Salamanca, 2017: 17).

## 1. Informe del ICOMOS sobre la ciudad de Salamanca

La inscripción de la ciudad de Salamanca se trató, por primera vez, durante la reunión del Comité del Patrimonio Mundial de la Unesco, celebrada del 23 al 26 de junio de 1987, en París. En el documento que el ICOMOS presentó, aparecían reflejados los bienes culturales propuestos de ser incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial. Los criterios que siguieron señalan a un conjunto de monumentos como representativos “del genio creador humano”, y de “un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico [...] que ilustre uno o varios periodos significativos de la historia humana”, o “un intercambio de valores humanos”<sup>3</sup>.

El Comité del Patrimonio Mundial decidió aplazar su integración con algunas recomendaciones como contar con una delimitación más amplia de la propiedad, ya que, cuenta con monumentos y barrios antiguos que ilustran su historia, o que el ICOMOS llevara a cabo un estudio comparativo sobre las antiguas ciudades universitarias europeas para demostrar su interés<sup>4</sup>. Las recomendaciones fueron solventadas en el nuevo informe realizado por el ICOMOS, presentándose de nuevo al Comité del Patrimonio Mundial, en diciembre de 1987. Finalmente, en la duodécima

---

<sup>3</sup> **Criterio (i):** La Plaza Mayor de Salamanca, construida como resultado de una decisión solemne del rey Felipe V en 1710, es un logro artístico único en el arte barroco, y considerado por muchos como el corazón de la Ciudad Dorada (La Dorada). Comenzó en 1729 según los planos dibujados por Alberto de Churriguera, y terminó en 1755 por Andrés García de Quiñones, y con contribuciones de Nicolás de Churriguera y José de Lara de Churriguera, es uno de los conjuntos urbanos más importantes del siglo XVIII en Europa. **Criterio (ii):** Con la Plaza Mayor, la Clerecía (el seminario jesuita), el Colegio de Calatrava, el Colegio San Ambrosio, las iglesias de San Sebastián y Santa Cruz de Cañizares, la Catedral Nueva y San Esteban, Salamanca es uno de los centros de arte esencial de la familia Churriguera dinastía de arquitectos, decoradores y escultores de Cataluña. El estilo “churrigueresco” ejerció una influencia considerable en el siglo XVIII, no solo en la Península Ibérica, sino también en América Latina. **Criterio (iv):** Aunque fundada más tarde que las de Bolonia, París y Oxford, la Universidad de Salamanca ya se había establecido como una de las mejores instituciones académicas de Europa en 1250. Conserva un admirable patrimonio arquitectónico que ilustra las diversas funciones de una institución universitaria en el mundo cristiano. El Hospital del Estudio, las Escuelas Mayores, las Escuelas Menores y los diversos Colegios, que se multiplicaron entre los siglos XV y XVIII, forman un grupo de excepcional coherencia dentro de una ciudad histórica que también se destaca por sus numerosos monumentos civiles y religiosos.

<sup>4</sup> La propiedad inscrita cubre un área de 51 ha, con una zona de amortiguamiento de 130 ha, y contiene todos los atributos necesarios para expresar el “valor universal excepcional” de la propiedad. Estas características clave incluyen todos los monumentos relacionados con la Universidad y también ejemplos importantes de arte barroco en España, particularmente la Plaza Mayor. Los atributos clave ilustran la historia de Salamanca y dan testimonio de su función principal como ciudad universitaria (Unesco).

sesión del *Convenio sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural*, celebrada del 5 al 9 de diciembre de 1988, se nombra *Old City of Salamanca*<sup>5</sup>.

El “Conjunto Histórico” de Salamanca cuenta con 40 monumentos declarados *Bien de Interés Cultural (BIC)*<sup>6</sup>, lo cual ha favorecido a su salvaguarda, manteniendo la integridad material de los mismos, un factor importante en su integración en la Lista del Patrimonio Mundial.

## **2. Monumentos del Renacimiento salmantino declarados Bien de Interés Cultural (BIC) y u ligación con el tratado Medidas Del Romano: fuente gráfica de renovación**

De los 40 monumentos declarados *BIC*, hay 14 que se encuadran en el siglo XVI, cuando la ciudad de Salamanca comenzó a adquirir la monumentalidad que hoy día la caracteriza<sup>7</sup>, aunque el “Renacimiento” únicamente lo hallamos en monumentos destacados con total independencia del entorno. Este es un detalle importante ya que se generó una contradicción entre el tramado urbano medieval y la monumentalidad de sus edificios renacentistas (Martínez Frías et al., 2007: 14).

---

<sup>5</sup> La Oficina recomendó la inscripción de Salamanca, cuyo perímetro se ha extendido de acuerdo con los deseos del Comité en 1987, y cuyo carácter ejemplar surgió claramente del portador de estudios comparativos de ICOMOS en las antiguas ciudades universitarias europeas. La Oficina recomendó que el Comité solicitase a las autoridades españolas que tomen todas las medidas posibles para garantizar que las leyes relativas a la protección de la ciudad se apliquen estrictamente.

<sup>6</sup> Un *Bien de Interés Cultural (BIC)* según la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, es cualquier inmueble y objeto mueble de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, que haya sido declarado como tal por la administración competente. También puede ser declarado *BIC*, el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico.

<sup>7</sup> Se levantaron varios conventos y otros renovaron sus fábricas durante esta centuria, otorgando categoría a la ciudad, incluso entrado el siglo XVII, se consideraba, de forma general, que la magnitud e importancia de los núcleos urbanos venía conferida por sus monasterios, conventos y parroquias (Martínez Frías; Pérez Hernández e Lahoz, 2007).

LISTA DE BIENES INMUEBLES DE INTERÉS CULTURAL (MONUMENTOS SIGLO XVI)		Año de declaración
Arquitectura Civil	Casa de la Salina	1931
	Casa de las Muertes	1983
	Fachada del Palacio de Figueroa	1994
	Fachada del Palacio de los Garci-Grande	1961
	Palacio de Monterrey	1929
	Palacio de Orellana	2000
	Edificio Histórico de la Universidad	1931
	Colegio de los Irlandeses	1931
	"Instituto" Las Escuelas Menores	1931
Arquitectura Religiosa	Iglesia de Sancti Spiritus	1888
	Catedral Vieja de Santa María	1887
	Iglesia y Convento de San Esteban	1890
	Convento de Santa María de las Dueñas	1921
	Iglesia de San Martín	1931

Quadro 1 Lista de Bienes inmuebles de interés cultural

Salamanca durante este periodo, levantaba y renovaba sus fábricas con un nuevo lenguaje moderno que podemos hallar en tratados de arquitectura, aunque aquí queremos poner de manifiesto que muchas de las nuevas formas decorativas no son exclusivas de Salamanca, sino que también las podemos encontrar en otros lugares dentro y fuera de España.

Se trata de un movimiento renovador, de un primer Renacimiento que combina la arquitectura tardo gótica con un repertorio decorativo procedentes de diversas fuentes, a base de grutescos, medallones, pilastras y columnas de órdenes clásicos, etc. Esta modernidad no se manifiesta únicamente en lo decorativo, sino también en la concepción espacial, fundamentalmente en fachadas. En este caso, la vía de transmisión del Renacimiento se justifica a través de la tratadística, concretamente del primer tratado publicado en lengua vernácula en España bajo el título *Medidas del Romano*<sup>8</sup>, obra de Diego de Sagredo, que fue publicado en Toledo, en 1526.

Uno de los grabados con más repercusión del tratado, es la traza de la sepultura del obispo burgalés que responde al esquema de arco del triunfo, formado por un arco de medio punto decorado con casetones en el intradós, flanqueado por pilastras y rematado en frontón triangular. Modelo que encontramos en la sepultura de Pedro

<sup>8</sup> Las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo fue el primer tratado de arquitectura publicado en España y la primera interpretación de los cánones vitruvianos compuesta fuera de Italia. Cuenta con más ediciones que cualquier otro tratado de su época, ya que, en menos de una centuria se llegaron a realizar 13 ediciones tanto fuera como dentro de España.

Xerique (1572) situada en el claustro de la catedral Vieja de Santa María<sup>9</sup>. En este caso, aunque era una práctica habitual, el maestro encargado de su ejecución se tomó algunas licencias como el uso de la guirnalda de cabezas de querubines para decorar la rosca del arco, modelo también plasmado por Sagredo en su tratado. Lo mismo sucede en la puerta de la Capilla del Colegio de los Irlandeses<sup>10</sup>, en cuyo arco nos volvemos a encontrar la famosa guirnalda con cabezas de querubines. El esquema de arco de triunfo fue muy difundido y elegido para renovar muchas de las fábricas existentes como, la portada de mediodía de la Iglesia de San Martín<sup>11</sup> (h. 1582/86) o la portada de la Iglesia de Sancti Spiritus<sup>12</sup>. Este esquema se inscribe en el denominado estilo *a la romana* que plasma Sagredo en la primera edición de su tratado.

En cuanto a las nuevas formas decorativas, un capítulo destacado es el titulado *De las Formación de las columnas dichas monstruosas, candeleros, y balaustres*<sup>13</sup>. Maestros como Juan de Álava<sup>14</sup>, hizo uso de esas nuevas formas decorativas, y uno de mejores exponentes de su arte en Salamanca es la Iglesia de San Esteban<sup>15</sup>. Álava fue un maestro muy prolífico dentro y fuera de Salamanca, y comparte algunas características con otros artistas, aunque su estilo es fácilmente reconocible. Su actividad fue intensa y aparece documentada en la mitad occidental de la Península Ibérica, participando en las

---

<sup>9</sup> La Catedral Vieja de Santa María en Salamanca, fue declarada Monumento por Real Orden de 17 de junio de 1887. En aplicación de la Disposición Adicional 1ª de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, pasa a tener la consideración y a denominarse *Bien de Interés Cultural*.

<sup>10</sup> El Colegio de los Irlandeses, en Salamanca, fue declarado monumento histórico-artístico por Decreto de 3 de junio de 1931. En aplicación de la disposición adicional primera de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, pasa a tener la consideración y a denominarse *Bien de Interés Cultural* (BOCyL nº194 de 6 de octubre de 1999).

<sup>11</sup> Decreto Ley de 9 de agosto de 1926. Artículo 1ª se declara Monumento histórico-artístico perteneciente al Tesoro Artístico Nacional (BOE nº155 de 4 de junio de 1931).

<sup>12</sup> Sea declarada monumento nacional y conservada a expensas del Estado la mencionada Iglesia Parroquial de Sancti Spiritus (BOE nº205 de 23 de julio de 1888).

<sup>13</sup> El balaustre, en palabras de Sagredo, deriva de un árbol y de la granada, por lo que, muchos lo han querido ver como una clara alusión a la reconquista por parte de los Reyes Católicos (RR. CC) de la ciudad de Granada en 1492. El origen formal del balaustre estaría emparentado con el "plateresco", citando en su obra al escultor Felipe Vigarny y Bartolomé Ordoñez. La intelectualización del balaustre por parte de Sagredo repercutiría años más tarde en maestros españoles como, el escultor Alonso Berruguete o Juan Bautista Villalpando.

<sup>14</sup> Para saber más consultar: Castro Santamaría, A. (2002). Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. Desarrolla de forma completa el estudio del arquitecto, biografía, formación, características generales y tipología de su obra, así como su relación con los promotores. Además de un estudio monográfico de sus trabajos, e intervenciones en algunas Catedrales como la de Salamanca.

<sup>15</sup> Por las Reales Academias de la Historia y de las Bellas Artes de San Fernando y teniendo en cuenta el mérito histórico y artístico de la Iglesia y Convento de San Esteban (Salamanca) (BOE nº196 de 15 de julio de 1890).

fábricas más importantes del siglo XVI, como las Catedrales de Salamanca, Plasencia o el claustro de la Catedral de Santiago de Compostela. Aunque, en opinión de la Dr. <sup>a</sup> Ana Castro “...la Catedral de Plasencia fue su obra más importante, ya que es la que más años le ocupó en su vida [...] donde plasma más claramente su credo artístico: la planta salón, una determinada concepción de las bóvedas y una composición de fachada característica, a base de superposición de arcos” (Castro, 2013: 12). La catedral de Plasencia<sup>16</sup> pertenece al grupo de Catedrales del gótico del siglo XVI, junto a las de Salamanca y Segovia, de la que fue maestro mayor hasta su muerte en 1537.

Otra ciudad que ostenta el título de *Old Town* desde 1985 en la Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco es la ciudad de Santiago de Compostela, en cuya Catedral observamos que el acceso al claustro y la puerta contigua también mantiene el esquema de arco de triunfo y misma decoración en la rosca del arco, ambas son muy similares a la puerta de acceso de la Capilla del Colegio de los Irlandeses. No es de extrañar encontrar similitudes entre monumentos salmantinos y compostelanos, ya que, como hemos visto en ambas ciudades trabajaron los mismos maestros como Rodrigo Gil de Hontañón<sup>17</sup> o Juan de Álava. Maestros que además aparecen ligados a mecenas importantes de gran poder religioso y político como D. Alfonso de Fonseca arzobispo de Toledo<sup>18</sup>, una personalidad ligada al propio tratado, pues es a quien Diego de Sagredo dedicó su obra *Medidas del Romano*.

## Conclusiones

Es indiscutible que las políticas relacionadas con la salvaguarda del patrimonio han hecho posible la integración de la ciudad de Salamanca en la Lista del Patrimonio Mundial como *Old City*. Las tempranas leyes de las que se han nutrido sus monumentos

---

<sup>16</sup> En 1931 se incluyó la lista de Monumentos Nacionales en el conjunto de *Bienes de Interés Cultural*.

<sup>17</sup> Para saber más consultar: Casaseca Casaseca, A. (1988). Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577). Salamanca: Junta de Castilla y León. Hijo del maestro Juan Gil de Hontañón, pertenecía a una familia dedicada tradicionalmente a la construcción. Su hermano Juan Gil de Hontañón el Mozo también fue un maestro afamado. Sucedió a su padre en 1526, en la dirección de las obras de la Catedral de Segovia. Fue maestro mayor en esta construcción y en la Catedral de Salamanca a partir de 1538.

<sup>18</sup> Hijo de Don Alonso II y Doña María de Ulloa. Sobre su lugar de nacimiento algunos biógrafos lo sitúan en Santiago de Compostela y otros documentos afirman que es “natural de la ciudad de Salamanca”, ciudad donde cursó sus estudios.

declarados *BIC* han ayudado a su protección y a mantener su valor e identidad, por el que este “Conjunto Histórico” se caracteriza.

Es importante destacar el valor de los 14 monumentos pertenecientes al siglo XVI. El periodo de mayor progreso y adaptación de la ciudad de Salamanca, y es que desde un punto de vista cultural su Universidad jugó un papel fundamental en su desarrollo, pero, además no cabe duda de que la preparación de los maestros y la influencia que ejercieron los tratados de arquitectura, o más bien, el manejo de los grabados como los anteriormente vistos de *Medidas del Romano*, han contribuido a la imagen que hoy día tenemos de Salamanca y otras regiones. Y precisamente en el maestro Juan de Álava tenemos un ejemplo del manejo de fuentes literarias como el tratado de Diego de Sagredo, al igual que otros artistas coetáneos, que hicieron uso de estampas y grabados, de donde procedería el repertorio ornamental que hemos visto en estas portadas.

## Referencias Bibliográficas

Araujo Gómez, F. (1984). *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Caja de Ahorros de Salamanca.

Barbero García, A & Miguel Diego, T. (1987). *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca.

Bassegoda I Hugas, B. (1985). Notas sobre las Fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* [en línea], vol. XXII, p. 117-125. [Consulta: 8 octubre 2019]. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/19576579.pdf>

Casaseca Casaseca, A. (1975). *Los Lanestosa*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, Patronato José M<sup>a</sup> Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Casaseca Casaseca, A. (1988). *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafria 1500 - Segovia 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Casaseca Casaseca, A. (2003). Aportaciones al arte salmantino. In *Memoria Artis* (Tomo I, n. 1). A Coruña: Xunta de Galicia, p. 221-227.

Trancón, Tara (2020). Cidade velha de Salamanca: Património Monumental do século XVI In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 233-243. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a11>

Castro Santamaría, A. (1994). Algunas aportaciones sobre la catedral de Plasencia (siglo XVI). *Norba: Revista De Arte*, vol. 14-15, p. 287-296. [Consulta: 19 agosto 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107483>

Castro Santamaría, A. (2002). Juan de Álava. Salamanca: Caja Duero.

Castro Santamaría, A. (2003). *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca o de los Irlandeses*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Castro Santamaría, A. (2011). El Testamento de Juan de Álava en *De Arte*. León: Universidad de León, p. 49-68.

Castro Santamaría, A. (2013). El arquitecto Juan de Álava, maestro de la catedral de Plasencia. In *Memoria histórica de Plasencia y comarcas 2009*. Plasencia: Excmo. Ayuntamiento de Plasencia, p.11- 42.

Domínguez Berrueta, J. (1955). *Salamanca Guía sentimental*, 3. Salamanca: Ministerio de Educación y Ciencia Dirección General de Bellas Artes Servicio Nacional de Información Artística.

Falcón, M; Martínez de Hebert, P & Gil Sanz, A. (1847). *Salamanca artística y monumental o Descripción de sus principales monumentos*. Salamanca: Establecimiento tipográfico de Telesforo de Oliva.

García Boiza, A. (1959). *Salamanca monumental*. Madrid: Plus Ultra.

Gómez-Moreno, M & Nieto González, J. R. (2003). *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Salamanca: Caja Duero/Obra Social y Cultural.

Hortelano Mínguez, L. A. (2000). El Patrimonio cultural salmantino: Una baza para el desarrollo de cara al siglo XXI. *Revsa, Salamanca Revista de Estudios*, n. 45.

Laurent, J. (1993). Colección de fotografías de J. Laurent. Salamanca: Caja de Salamanca y Soria.

Martín, J. L. & Rodríguez, A. (1999). *Historia de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

Martínez Frías, J. M, Pérez Hernández, M & Lahoz, L. (2007). *El Renacimiento en Salamanca tradición y renovación*. Salamanca: La Gaceta Regional de Salamanca.

Rodríguez G. de Ceballos, A (1996). *Guía de Salamanca*, 3. León: Lancia.

Sendín Calabuig, M. (1977). *El Colegio mayor del arzobispo Fonseca en Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Sierra Cortés, J. (2010). *Medidas del Romano: Fuentes y teoría*. Memoria para optar al Grado de Doctor Bajo la dirección del doctor Víctor Manuel Nieto Alcaide.

Trancón, Tara (2020). Cidade velha de Salamanca: Património Monumental do século XVI In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 233-243. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a11>

Madrid: Universidad Complutense de Madrid/Facultad de Geografía e Historia.  
Departamento de Historia del Arte II (Moderno).

Tamames, F. (1980). Sobre Salamanca, símbolo de integración en Europa. Salamanca: Gaceta Local.

Tarifa Castilla, M. (2011). La cultura arquitectónica de los artistas en la Navarra del siglo XVI. In *VII Congreso General de Historia de Navarra Arqueología. Historia Antigua. Historia Medieval. Historia del Arte y de la Música*, vol I, p. 463-480. Navarra: Gobiernos de Navarra.

Villar Y Macías, M. (1974). *Historia de Salamanca* (libro 2). Salamanca: Librería Cervantes.

#### Webgrafía

- <https://www.boe.es>

- <https://www.icyl.es>

- <https://es.unesco.org>

- <https://www.icomos.org>

# NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

## Notas Biográficas

### **Filipe Serra Carlos**

Nasceu em 1978. Licenciou-se, em 2001, em História, variante História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e frequenta atualmente o Doutoramento em Estudos do Património, especialização História de Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, encontrando-se a estudar o tema da Arte Nova. Publicou um trabalho relacionado com o tema da arquitetura do Estado Novo. Os seus interesses atuais incidem sobre a História da Arte, da Arquitetura, das Artes Aplicadas, Património, História Urbana, abarcando os séculos XIX e XX e, em especial, a Arte Nova e a sua expressão ao nível local do Porto, nacional e internacional. Em termos profissionais, já passou pelo ensino e desenvolve trabalhos na área editorial, em edições principalmente relacionadas com a História e a História da Arte, trabalhando presentemente como *freelancer*.

### **João Figueiredo**

Investigador doutorado contratado pelo CEDIS / Centro de Investigação e Desenvolvimento sobre Direito e Sociedade da Faculdade de Direito da Universidade NOVA de Lisboa, no âmbito do projeto LEGALPL- Legal pluralism in the Portuguese Empire (18th-20th century). É doutorado em Altos Estudos em História, Ramo Império, Política e Pós-colonialismo pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e licenciado em Antropologia, pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Enquanto antropólogo trabalhou junto de museus e autarquias, focando-se nos temas relacionados com o património, a descolonização das coleções e a educação antirracista. Enquanto historiador é especializado na história do direito colonial, na antropologia histórica e na pesquisa sobre métodos de escravização nas antigas colónias portuguesas em África.

### **Joaquim Fernandes Loureiro**

Técnico Superior de Educação da Direção Regional de Cultura do Norte, responsável pelo Serviço de Educação do Mosteiro de São Martinho de Tibães, Mire de Tibães, Braga, Portugal. Ingressou no setor cultural, em 1994, no Mosteiro de São Martinho de Tibães, exercendo funções como Guarda de Museu. Colaborou de imediato na realização de diversas atividades educativas, passando a tempo inteiro para a equipa do Serviço de Educação no ano 2000. Trabalha deste então na conceção, planeamento e execução de diversas atividades de carácter educativo, lúdico e pedagógico, assim como organiza diversos eventos de promoção e dinamização cultural. Licenciado (2011) e Mestre em Educação – área de especialização em Mediação Educacional e Supervisão na Formação (2014) pela Universidade do Minho. Colabora regularmente com o Instituto de Educação

da UM, em Unidades Curriculares da da Licenciatura e do Mestrado em Educação relacionadas com a prática profissional e com a experiência em contexto de trabalho.

### **Márcia Chuva**

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (1998), com pós-doutorado na Universidade de Coimbra (UC) (2015), Márcia Chuva é professora associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Mestrado Profissional em Património Cultural do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instituição em que trabalhou entre 1985 e 2009. Seus estudos e as pesquisas que orienta voltam-se para as políticas públicas no campo da cultura e do património no Brasil, políticas de património mundial e para as relações entre património cultural e identidades em contextos pós-coloniais. Dentre as suas principais publicações, destaca-se o livro *Os arquitetos da Memória* (2ª ed. UFRJ, 2017), além de artigos em diferentes coletâneas e periódicos especializados.

### **Maria Manuela Restivo**

É formada em antropologia (licenciatura e mestrado) pela Universidade de Coimbra e em museologia (mestrado) pela Universidade do Porto. Atualmente é estudante de doutoramento na Universidade do Porto na área dos estudos do património, com uma bolsa de estudos da FCT. Trabalhou como estagiária no Museu da Quinta de Santiago (Matosinhos) e no Palácio Nacional da Pena (Sintra). Entre 2016 e 2018 foi colaboradora da galeria Cruzes Canhoto. Pesquisa e realiza curadoria de projetos e exposições voltados principalmente para os patrimónios etnográficos e as artes populares.

### **Marisa Pereira Santos**

Natural de Ovar, é doutoranda em Estudo do Património, especialização História de Arte (FLUP), tendo em mãos o projeto de investigação *S. João Baptista da Foz Douro: Território, Devoção e Práticas Religiosas e Culturais (Séc. XV-XX)*, que conta com o apoio de uma bolsa da FCT.. Terminou o Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual (2018) com o projeto *Vestígios: Fotografia & Memória*. Concluiu o curso de Mestrado em Estudos Artísticos: Museologia e Curadoria (2017), na FBAUP, e a licenciatura em História da Arte (2016), na FLUP. Dedicar-se a estudos no âmbito da História da Arte, da Iconografia, Território, Fotografia, Património e Educação Patrimonial, destacando-se publicações e comunicações como *A iconografia beneditina na igreja paroquial de São João Baptista da Foz do Douro* ou *Pelo Som da Arte do Fogo*. Em paralelo prosseguiu estudos na área da música na Academia de Música de Paços de Brandão, no curso de Guitarra e na área da fotografia no IPF (Porto).

### **Raphael João Hallack Fabrino**

Possui graduação em História (2004) pelo Centro de Ensino Superior e em Artes Plásticas (2007) pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Pós-graduação em Cultura e Arte Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto (2009) e Mestrado (2012) em Preservação do Patrimônio Cultural no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Atualmente cursa o Programa de Doutorado em Estudos do Patrimônio, especialização Museologia, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em sua vida profissional atuou em importantes instituições de preservação do Patrimônio Histórico no Brasil, como o Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG); Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro (INEPAC); Superintendência de Museus da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Atualmente é Diretor de Cooperação e Fomento no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

### **Sérgio Pereira (1982)**

É natural de Chaves e vive em Vila Nova de Gaia. Em 2004, concluiu a licenciatura no Curso Superior de Turismo, pelo Instituto Superior Politécnico Gaya, após o que desenvolveu experiências profissionais em hotelaria e em agências de viagens. Entre 2006 e 2017 foi docente no Colégio Internato dos Carvalhos onde lecionou disciplinas ao nível do ensino secundário (Património e Museus, Património Local e Regional, Itinerários Turísticos, Informação Documental). Em 2013, obteve a profissionalização em serviço para o ensino em História através da Universidade Aberta. Atualmente frequenta o doutoramento em Estudos do Património, ramo Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

### **Simão Mateus**

Paleontólogo e Museólogo, é o Diretor Científico do Parque dos Dinossauros da Lourinhã. Fez Doutorado sobre Património Paleontológico pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalhou no Museu da Lourinhã onde foi responsável pelo serviço educativo e na montagem de exposições, e no Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto, onde foi gestor da coleção de paleontologia. Desenvolve igualmente trabalho na ilustração científica, nomeadamente de cariz paleontológica, com ilustração de fósseis e reconstrução de organismos extintos.

### **Tara Trancón Pujol (1986)**

Iniciou em 2008 os seus estudos no Ensino Superior de Artes Plásticas y Diseño en Modelismo de Indumentaria, em Madrid. Em 2012 foi aceite na Universidade de Salamanca (USal) na Licenciatura em Historia del Arte, que conclui em 2016, ano em que começa o Mestrado em Estudios Avanzados en Historia del Arte. Em 2017, entrou no Doctorado en Historia de Arte y Musicología, da Universidade de Salamanca (Usal) até 2019. Em 2018, após contacto com a Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) em Portugal, completou o primeiro ano como estudante de doutoramento

internacional em regime de cotutela entre as duas instituições. Atualmente frequenta o Doutoramento em Estudos do Património, especialização em História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com um tema de tese sobre Tratadística e Arquitetura da Época Moderna.

