



**Largo das Belas-Artes**  
**05**

A Revista Largo das Belas-Artes, Volume 05, número 05 – Jornadas Francisco de Holanda, resulta de um encontro realizado entre os investigadores da seção “Francisco de Holanda”, área de Ciências da Arte e do Património do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), com o objetivo de apresentar e discutir os respetivos projetos em desenvolvimento. A revista “Largo das Belas-Artes” acolheu este evento científico e fixa uma memória das atividades da seção Francisco de Holanda do CIEBA.

**Créditos da Capa:**

Cláudia Matoos, *Largo das Belas-Artes de Lisboa, 2024*

(Original em tinta da china sobre papel: 20 x 15,5 cm - edição digital da cor)

Fonte: Cortesia da artista

# Revista Largo das Belas-Artes

Volume 05, número 05 – Jornadas Francisco de Holanda

Dezembro 2024

ISSN 2184-9056

## Índice

### 1. Editorial

Jornadas Francisco de Holanda

Luís Jorge Gonçalves

### 2. Artigos originais

Vieira Portuense, um artista viajante do Século XVIII

Bruna Lobo

A história não contada da pedrasabão

Carolina Coppoli

Ritos e tradições nas comunidades pomeranas com atuação no território capixaba

Elaine Karla de Almeida

Da criação à investigação: transdisciplinaridade, experimentalismo e feminismo.

Maria João Lopes Fernandes

A coleção de pintura do Museu Militar de Lisboa: imagens que atravessam memórias

Maria José Marino Marcela Coelho

O Real Edifício Sonoro de Mafra: Uma Nova Abordagem

Michel Reis

Museu Arqueológico do Carmo: ruínas que inspiram o processo criativo de moda.

Michele Dias Augusto

Azulejo: conexiones Sevilla-Lisboa. Proyecto de Investigación e Innovación educativa

Olga Duarte Piña

### 3. Resumos | Abstracts

## Index

### 1. Editorial

*Francisco de Holanda Journeys*

Luís Jorge Gonçalves

7 - 8

### 2. Original articles

*Vieira Portuense, a traveling artist of the 18th Century*

Bruna Lobo

10-19

*The untold history of soapstone*

Carolina Coppoli

20-28

*Rituals and traditions in Pomeranian communities operating in capixaba territory*

Elaine Karla de Almeida

29-39

*From creation to research: transdisciplinary, experimentalism and feminism.*

Maria João Lopes Fernandes

40-49

*The painting collection of the Military Museum of Lisbon: images that cross memories*

Maria José Marino Marcela Coelho

50-63

*The Royal Sonorous Building of Mafra: A New Approach*

Michel Reis

64-70

*Carmo Archaeological Museum: ruins that inspire the creative process of fashion.*

Michele Dias Augusto

71-82

*Tile: Seville-Lisbon connections. Research and Educational Innovation*

Olga Duarte Piña

83-91

<b>Arte Território: perspectivas e conexões</b> Cláudia Matos Pereira (Cláudia Matoos)	93
<b>Em busca das caixas de fotografia de família: Imagens (re)veladas por mãos e olhares femininos</b> Daniela Remião de Macedo	93
<b>As Deslocações do Atelier no contexto da arte portuguesa ao longo do século XX: do Ar-livre às Residências Artísticas</b> Diogo Freitas da Costa	94
<b>O efeito EUROPALIA'91 na internacionalização dos museus portugueses</b> Elsa Garret Pinho	94-95
<b>Considerazioni su alcune opere attribuite allo scultore João de Ruão</b> Federico Troletti	95
<b>A 'Coleção Nacional' do Sudeste Asiático</b> Leonor Veiga	95
<b>Projeto para salvaguardar a colecção de Desenho Anatómico da Faculdade de Medicina de Lisboa</b> Mariana Sousa   Lia Neto   Alice Alves	96
<b>O BIM na investigação de núcleos museológicos - A reserva de Escultura da FBAUL</b> Miguel Gomes   Alice Nogueira Alves	96-97
<b>O Gabinete Secreto de António Casimiro</b> Paulo Morais-Alexandre	97
<b>Narrativa visual, a imagem como ficção e a ficção da imagem</b> Vasco Mendes Lopes	97-98
<b>4. Ficha Técnica / Datasheet</b>	100

# 1. Editorial

## *Editorial*

# Jornadas Francisco de Holanda

## *Francisco de Holanda Journeys*

LUÍS JORGE GONÇALVES\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Vidro e Cerâmica para as Artes - VICARTE, Largo da Academia de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

As “Jornadas da seção Francisco de Holanda de Ciências da Arte e do Património do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)”, foi um encontro realizado entre os investigadores, com o objetivo de serem apresentados e discutidos os respetivos projetos em desenvolvimento. A revista “Largo das Belas-Artes” acolheu este evento científico e fixa uma memória das atividades da seção Francisco de Holanda do CIEBA.

A seção Francisco de Holanda de Ciências da Arte e do Património do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), remonta a sua atividade à primeira década do século XXI. O professor Fernando António Baptista Pereira foi o grande impulsionador, da sua criação, e que propôs Francisco de Holanda como seu patrono.

O percurso de Francisco de Holanda (Lisboa: 1517- Lisboa: 1585), cuja grafia originalmente seria de Francisco d’Olanda, encerra no seu percurso os objetivos da seção. Foi um artista, na área do desenho, iluminura, arquitetura, escultura e pintura. Uma personalidade que se afirmou como um humanista, com uma vasta cultura. Viajou pela Itália onde realizou o “Grand Tour”, percorrendo várias cidades, visitando o Museu do Vaticano, cuja visita ficou documentada, e realizou uma entrevista com Miguel Ângelo, com o qual se fez representar. Foi ainda espião, porque desenhou as fortalezas de algumas cidades de Itália. Também foi arqueólogo, museólogo, ensaísta, teórico, crítico e historiador de arte. A ele se deve a teorização do conceito de Maneirismo.

Francisco de Holanda é a personalidade certa para o patronato desta seção, dada a abrangência de áreas do conhecimento, como se pode observar pelos projetos apresentados.

A partilha de informação é fundamental, para que os investigadores se conheçam. A atividade de pesquisa, nomeadamente para as dissertações de mestrado e teses de doutoramento, é um trabalho solitário, nomeadamente no momento da escrita, que exige concentração, mas também partilha. Estas jornadas possibilitaram essa partilha. Trata-se de uma prática frequente em outros centros de investigação e que se devia tornar mais frequente.

Para as jornadas serem possíveis foi importante a dedicação de Leonor Veiga, de Elaine Karla Almeida e Michele Dias Augusto. Uma referência especial a Jorge dos Reis que concebeu a identidade gráfica (Figura 1).



Figura 1. Identidade gráfica do encontro. Fonte: Jorge dos Reis.

### Notas biográficas

**Luís Jorge Rodrigues Gonçalves**, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Doutorado em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, com a tese “Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano”. Leciona na FBAUL disciplinas de História da Arte (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira, História do Azulejo em Portugal, Museologia e Curadoria. Foi coordenador do Mestrado de Museologia. Exerceu o cargo de Diretor da FBAUL e de Presidente do Conselho Pedagógico. Desenvolve investigação em “Arte, Territórios e Espiritualidade”, nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora interfaces entre arte pré-histórica, arte antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5094-3603>

E-mail: [lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt](mailto:lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

# 1. Artigos originais

## *Original articles*

# Vieira Portuense, um artista viajante do Século XVIII

## *Vieira Portuense, a traveling artista of the 18th Century*

BRUNA LOBO\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

### **Resumo**

Esse artigo apresenta o projeto de pesquisa doutoral que trata de cartografar os desenhos e manuscritos produzidos por Vieira Portuense, enquanto viajava pela Europa entre 1789 e 1800. Mostra a intensão de construir um mapa e um relato das viagens, associados com noções sobre o artista viajante e fatos históricos, que influenciaram os deslocamentos desse artista viajante para o encontro de lugares, que favorecessem o seu desenvolvimento no contexto da viagem cultural.

**Palavras-chave:** artistas viajantes, viagem cultural, Vieira Portuense, álbum de desenho.

### **Abstract**

*This article presents our doctoral research project which intends, from cartography, to investigate the drawings and manuscripts produced by Vieira Portuense, while traveling across Europe between 1789 and 1800. It proposes to elaborate a map and travel account, associated with notions about the artist traveler and historical facts, which influenced Vieira's displacements to find places that favored its development in the context of cultural travel.*

**Keywords:** traveling artists, cultural travel, Vieira Portuense, drawing album.

### **Introdução**

Desde a graduação, seguido pelo mestrado continuamos relacionando arte e viagem (Lobo, 2011). Hoje apresentamos o projeto de estudo teórico doutoral acerca da perspectiva de artistas sobre a viagem para lugares reconhecidos como destinos culturais. Procuraremos identificar e relacionar alguns fatos do passado de artistas viajantes, que anunciam o futuro da viagem cultural como prática social, na qual a motivação fundamental do viajante é “aprender, descobrir, experimentar e consumir atrações/produtos culturais tangíveis e intangíveis” (UNWTO, 2017). Assim, a pesquisa, orientada pelo professor Doutor Fernando Rosa Dias (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) e coorientada pela professora Doutora Susana de Araújo Gastal (Universidade Caxias do Sul, Brasil), propõe discutir como o artista viajante está envolvido com a expansão da viagem cultural no século XVIII, a partir do caso de Vieira Portuense. Realizaremos o levantamento e descrição dos desenhos e manuscritos produzidos por Portuense enquanto viajava pela Europa entre 1789 e 1800. Com isso, elaboraremos um mapa e relato da viagem substanciados com noções sobre o artista viajante e fatos históricos que influenciaram os deslocamentos de Vieira para o

encontro de lugares e sociedades que favorecessem o seu desenvolvimento artístico, no contexto da viagem como prática cultural.

Desenhador, pintor, gravador e professor, Vieira Portuense deixou marcas no neoclássico como também no pré-romantismo europeu. Foi um artista viajante de autenticidade íntima, que saiu de Portugal focado numa missão cultural equilibrando conhecimento e imaginação. Apreciado como o modelo inicial português de “artista *globe-trotter*” devido aos seus dez anos como viajante pelos arredores das suas moradias em Roma (dois anos), Parma (três anos), Viena de Áustria (sete meses) e Londres (dois anos).

Ademais do nosso interesse, existe um número considerável de estudos no campo que propomos trabalhar, como em Tribe (2008); Payo (2009); Castro (2015); Burns, Palmer e Lester (2010); Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte (2012). Porém, diferente desses, esse projeto lança a ideia de que o artista viajante, em cujo processo criativo o deslocamento ocupa lugar decisivo, pode fomentar discussões sobre o conhecimento da viagem como prática cultural.

A característica principal desse projeto implica-se com a ótica particular do artista, que entendemos ser de grande valia para o conhecimento do deslocamento, quando amplia a interpretação da viagem para além do *Grand Tour*. Através, inclusive, da rutura de paradigmas, até então fidedignos, no tocante ao papel da viagem para a carreira do artista. Presume-se que a arte, em suas inúmeras formas, desempenha um papel importante na imaginação, na experiência, na lembrança de lugares, de culturas e na motivação para viajar (Huyghe, 1965; Lobo, 2020; Gastal, 2005).

De maneira sucinta, ao tornamos pública essa intenção de pesquisa doutoral, pretendemos discuti-la para o seu amadurecimento e possíveis colaborações com outros estudos interessados. No primeiro capítulo, apontamos alguns assuntos tratados na fundamentação teórica, partindo do desenvolvimento da viagem cultural e dos artistas viajantes, seguido pela mobilidade de Vieira Portuense. Depois, apresentamos uma ideia de cartografia baseada em Deleuze e Guattari (2007) como metodologia e na conclusão indicamos aquilo que planeamos alcançar com esse estudo doutoral.

## **O desenvolvimento da viagem cultural e os artistas viajantes**

No contexto das viagens, existem dois períodos cruciais para temas de investigação, o mundo antigo e medieval e a era do *Grand Tour* nos séculos XVII e XVIII (Towner, 1991). A origem do crescimento exponencial das viagens como prática cultural mundial é contemporânea das grandes revoluções que marcaram o século XVIII. No entanto, concordamos que as transformações trazidas com as revoluções foram semeadas em meados do século XV (Boyer, 2000; Quilley, 2012). Contudo, ainda há os que consideram esgotado o pensamento linear da evolução da viagem desde os tempos antigos (Guimarães, 2011). Por isso, para não fugir da busca pelas origens do fenómeno das viagens ou enfrentar um retroceder na história, que nos levaria para uma pesquisa interminável, desde a antiguidade greco-romana até o século XXI. Procuramos sucintamente identificar alguns fatos do passado de artistas viajantes europeus e relacioná-los com momentos cruciais da cronologia da viagem cultural.

Nesse sentido, iniciamos pelo fim do Império Romano e com o surgimento do Renascimento com a valorização do ser humano e de suas capacidades, motivando outros tipos de viagens, não apenas pela expansão territorial ou pelo comércio, mas uma viagem humanista pela busca de conhecimento em outras culturas, numa tentativa de revigorar a erudição local, por meio da aquisição de saberes em outros lugares. Por volta de 1700, os aristocratas ingleses referiam pela nomenclatura *turn* a esse deslocamento caracterizado primordialmente para o enaltecimento do conhecimento. Mais do que isso, esses nobres ao embarcarem nessas viagens, asseguravam o emprego em cargos de comando, pois eram reconhecidos como mais preparados e eruditos, do que aqueles que não viajavam (Boyer, 2000).

Mais tarde, no período romântico do século XVIII, ao *tour* incluiu-se o *grand*, por efeito do aumento das distâncias percorridas durante as viagens, surgindo o *Grand Tour* que se expandiu por toda a Europa. O *Grand Tour* designava as viagens dos jovens ingleses por um ou dois anos entre as cidades da França, Itália, Alemanha e Países Baixos, acompanhados por tutores, que por meio de uma educação aperfeiçoada formava estadistas e embaixadores. Muitos desses tutores eram eminentes pensadores da época, como Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778) e Adam Smith (1723-1790). (Boyer, 2000; Yasoshima & Oliveira, 2002).

Com o passar do tempo começou a atrair a atenção de jovens de outras camadas da sociedade, que com a Revolução Industrial tinham recursos para viajar e motivos para sair de uma cidade onde a presença das fábricas movidas à carvão, se tornou um lugar deprimente. Para esses, surgiu o substantivo “*tourist*” para se referir de maneira depreciativa aos que finalmente podiam sair de Londres, em direção ao sul da França e da Itália. Esse desprezo que se estende até hoje, segundo Boyer (2000), foi fecundado por uma história da viagem qualificada como fugaz. O *tour* que começou em Inglaterra em 1700 é o ancestral epónimo. A partir de 1789, as viagens de *Grand Tour* foram diminuindo até o seu fim, cedendo aos efeitos da Revolução Francesa, queda da monarquia e pela origem do Turismo (Santos, 2017; Sacarea, 2005)

Acreditamos que movimentos semelhantes ocorriam entre os pintores e gravadores quando viajavam para o aperfeiçoamento artístico. Conforme San Payo (2009), Albrecht Dürer (1471-1528) poderá ter sido o fundador do *Grand Tour*. Mesmo após a decepcionante *Wanderreise* (viagem de aprendiz) em 1490, onde Durer não pôde trabalhar no atelier de Martin Schongauer (1448-1491), já que esse faleceu pouco antes da chegada do jovem alemão, mesmo assim, motivado pelas ideias humanistas e a curiosidade pelo transalpino, continuou com as viagens para Itália e Países Baixos.

Outros eram convocados, como foi Francisco de Holanda (1585-1517) no século XVI, para acompanhar a comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas à Roma, com a finalidade de dar a conhecer em Portugal as obras de arte, património antigo e sociedade, através da produção do “Álbum das Antigualhas” (Figura 01). Esse álbum é reconhecido como um diário de viagem em imagens de monumentos, paisagem e até mesmo vestuário, como também o tratado “Da Pintura Antiga”, onde apura conceitos sobre a pintura e reflexões acerca da importância do deslocamento para lugares com ativos culturais para a evolução do pintor (Santos, 2015).

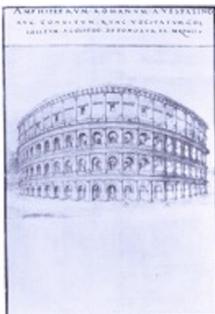


Figura 01. Álbum das Antiquilhas, Folha 5v Anfiteatro Romano ou Coliseu dos Flávios, 1538-1540. Francisco de Holanda. Fonte: Santos, 2015.

Um pouco diferente acontecia com os ilustradores que eram contratados para retratar as terras colonizadas. A colonização das Américas provocou “uma era da curiosidade pelo outro” levando a filósofos como Montaigne em refletir o conceito de alteridade, a partir do contato com os ditos “selvagens” do Novo Mundo (Boyer, 2000: 13). Isso abalou a convenção inglesa de viagem que estava surgindo, favorecendo a criação de novas abordagens sobre a viagem, como a busca “pelo outro”. Podemos observar esses deslocamentos e essa nova “curiosidade pelo outro” com as xilogravuras de Théodore de Bry (1590-1634) do século XVI (Figura 02) com a chegada de Colombo (1451-1506) às “Índias” (Kim, 2014).



Figura 02. Cristóvão Colombo recebe presentes. Theodor Bry (1594).

Nesse contexto distinguimos três géneros de viagem. Enquanto as viagens para as Américas, os ilustradores ou pintores europeus eram contratados para documentar, por meio de registos visuais os aspetos ambientais e sociais das terras conquistadas, os deslocamentos para a Península Itálica eram reconhecidos por favorecer a disseminação do património sociocultural romano e o aperfeiçoamento artístico de jovens pintores.

A *invenção* da viagem como prática cultural durante o século XVIII, ressaltava uma nova perspectiva estética da natureza e a relação com as periferias do lugar. A curiosidade pelo passado, pelas origens da identidade europeia influenciada pelo desenvolvimento dos Estados Nação, despertou o olhar europeu para o encontro com os monumentos naturais do Novo Mundo. O domínio colonial do mundo e a transformação da viagem em mercado disseminaram as relações de alteridade, permitindo que mais pessoas

tivessem acesso a um mundo compensatório da curiosidade europeia (Boyer, 2000).

Paralelamente a isso, no campo da literatura, as viagens influenciaram outras mundividências. Entre 1786 e 1787 o alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) empreendia a sua “Viagem à Itália”. Esse livro ajudou a criar um mito da Itália idílica e tornou-se item indispensável para qualquer escritor ou artista que viajasse para aquele país. Podemos observar na pintura (Figura 03) de Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), um dos seus companheiros de viagem, Goethe como um viajante. Sentado num obelisco tombado, contemplando a arte antiga da Campagna Romana (Andriolo, 2011). Enquanto outros, em destinos menos idílicos, como Jacques Louis David (1748-1825) registava os feitos históricos de Napoleão Bonaparte, como em “Bonaparte Atravessando os Alpes” (1801), onde mostra Bonaparte entre as fronteiras da Suíça e Itália (Figura 04).



Figura 03. Goethe na Campagna romana. Johann Heinrich Tischbein (1787).

Figura 04. Napoleão cruza os Alpes. Jaques-Louis David (1801).

## Francisco Vieira Portuense

Sabemos que Francisco Vieira assumiu a alcunha Portuense para não ser confundido com Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Nasceu no Porto em 13 de maio de 1765, era filho de um comerciante de tintas, o Domingos Francisco que também era pintor e dourador. Foi na oficina do pai que despertou o interesse pela pintura. Ainda no Porto o acompanhava ao atelier de Jean Pillement (1728-1808), onde aprendeu sobre a pintura de paisagem (Figura 5) e onde pode ter despertado para o sublime como exaltação absoluta da imaginação. Isso porque Pillement foi um “verdadeiro tipo do artista-aventureiro de Setecentos”. Ainda mais, alguns estudiosos encontram resquícios da estética de Pillement na obra “A fuga de Margarida de Anjou” (1798) de Vieira (Araújo, 1991: 354) (Figura 6).

Em 1787 com 22 anos chegou a Lisboa, onde matriculou-se na Aula Régia de Desenho e Figura do pintor Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786). Pouco tempo depois, em 1789 embarcou para Roma. Passados dez anos retorna a Portugal, onde só passaria cinco anos, antes de sua morte por tuberculose. Existem diferentes ideias sobre como foram custeadas a saída do jovem pintor do Porto, seguida para Lisboa e depois Roma. As origens, quase paupérrimas, fundamentam ideias de um financiamento por uma Companhia das Vinhas do Alto Douro e pela Feitoria Inglesa no Porto (Arruda, 2016). Gomes (2000) explica que o apoio por comerciantes ingleses, está sobretudo pela presença de dois quadros de Vieira no edifício da Feitoria Britânica no Porto,

os dois quadros retratam duas cenas da história da Inglaterra, *Eduardo I e Leonor da Inglaterra na Palestina*, são hipóteses que se entrelaçam. O Estado Português apenas o ajudou quando já ascendia a notoriedade como grande pintor na Europa.



**Figura 05.** Paisagem, Jean Pillement (1786).

**Figura 06.** A fuga de Margarida de Anjou Francisco Vieira Portuense (1798). Fonte: Museu Nacional Soares Reis, Porto.

Em Roma foi discípulo de Domenico Corvi (1721-1803) e conseguiu o 1º lugar da categoria Desenho no concurso da Academia do Nu do capitólio em 1789. Vieira é tido como o “mais culto dos pintores portugueses do seu tempo, quanto à história da pintura, quanto à interpretação iconográfica” (Araújo, 1991: 356). Muito devido a sua postura erudita originada do Neoclassicismo, como por influência da convivência com outros artistas, dentre eles estavam os pintores Claudio-Salvatori Balzari (1761-1839), Giuseppe Lucatelli (1751-1828), Domenico Muzzi (1742-1812), Henry Thomson (1773-1843), Domenico Tessari e Guy Head (1753-1800). Para além dos gravadores Francesco Rozaspina (1762-1841), Carlo Antonini (1760-1832) e Francesco Bartolozzi (1727-1815). Esse último, um destacado gravador italiano, autor de uma das estampas mais conhecidas com o retrato de Vieira de 1801 (Figura 07).



**Figura 07.** Retrato de Vieira Portuense, segundo o original de Pierre Violet. Biblioteca Geral da Faculdade do Porto. Francesco Bartolozzi (1781).

Todas essas relações criadas com a sociedade artística demonstram uma atitude eclética e integradora de Portuense. Desde linguagens clássicas e conservadoras até revolucionárias e modernas, o seu desenvolvimento artístico, enquanto artista viajante, vai sendo moldado pelas influências e estudo de autores do academismo e do Renascimento como as obras de Nicolas Poussin (1594-1665), Rafael (1483-1520),

Correggio (1489-1534) e retratistas ingleses (Sobral, 2011).

Parte desses artistas que conheceu eram artistas viajantes, mas nem sempre foi assim. Antes, na época de Theodore Bry, como já explicitamos, eram tidos como ilustradores. Devemos assinalar as origens das noções sobre artistas viajantes pelas propostas deixadas por Alexander von Humboldt (1769-1859), que foram fundamentais para semear aquilo que conhecemos hoje por artista viajante. Apesar de não denominar por artista viajante, é um dos primeiros a refletir e reconhecer a necessidade da autonomia do trabalho dos ilustradores, aquando todo o registo visual estava limitado pela autoridade e perspectiva dos organizadores das expedições científicas do Setecentos. Buscaremos também por Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) que vaticinava como essencial o deslocamento para o contato com a natureza para a formação dos pintores de paisagens. Tanto Valenciennes como Humboldt deixaram um legado de ideias e práticas artísticas que poderão auxiliar-nos em nossa investigação acerca das origens dos artistas viajantes e das discussões que surgem dessa categoria (Diener & Costa, 2008).

Os artistas viajantes registavam as paisagens no álbum do artista ou no diário de viagem. Em formato de livro, acompanha artistas em viagens e serve para recolha de registos gráficos e alguns apontamentos em menor volume. Em virtude da sua característica móvel, resolveu os anseios de produzir a arte com autonomia na época do Renascimento. Por intermédio do álbum o artista estava livre das relações de trabalho medievais e mais próximo da corte, para além de realizar viagens (Payo, 2009).

### **Cartografia dos álbuns de desenho**

Conceberemos uma cartografia (espacial e temporal) das viagens de Vieira Portuense, articulando informações biográficas mediante documentos visuais e textuais, identificando lugares e paisagens nos álbuns e construindo associações entre a viagem de Portuense com seus antecedentes, como Francisco de Holanda e contemporâneos como Domingos Sequeira (1768-1837).

Proposto para o campo das ciências humanas e sociais o método da cartografia pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007) trata do andamento de processos e produção de subjetividades, por intervenção de pistas e não de um sistema fechado de orientações. Propõe uma racionalidade com conexões entre causa e efeito, em favor de uma cartografia aberta, onde as descobertas realizadas durante o processo investigativo favoreçam a organização e formulação de conhecimento fundamentado.

Acompanharemos assim, pelos álbuns e cartas, as viagens de Vieira Portuense, não apenas para Roma ou Nápoles, mas o seu percurso do Porto até Londres. Existem 21 álbuns catalogados no acervo de desenho do Museu Nacional de Arte Antiga com um total de 1468 folhas de desenhos e 44 cartas na Biblioteca Nacional. Todo esse material será analisado e utilizado para a construção de um mapa indicando os deslocamentos de Vieira relacionado com a bibliografia referente à Vieira Portuense, artistas viajantes e fatos históricos em Portugal e na Europa no século XVIII.

### **Considerações finais**

Com esse projeto lançamos a ideia de buscar compreender o conceito de viagem cultural pela perspectiva artística da experiência íntima de um artista português. Levando em consideração noções sobre o artista viajante e fatos históricos, pretendemos com os álbuns e cartas de Vieira Portuense construir uma cartografia espacial e temporal sobre o desenvolvimento da viagem cultural no século XVIII.

## Referências

- Acciaiuoli, M. & Rodrigues, A. D. (Coord.) (2012). *Arte e Viagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte.
- Andriolo, Arley. (2011). Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália. *ArtCultura*, 13(23), Uberlândia, jul.- dez: 113-127.
- Araújo, Agostinho. (1991). *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo*. [Tese de Doutorado]. Porto: Faculdade de Letras.
- Arruda, Luísa. (2016). Roma e a Academia de S. Lucas como modelo para os estudos artísticos em Portugal: o desenho e a literatura artística de Francisco de Holanda a Domingos António Sequeira. In: Arruda, Luísa & Pereira, Fernando António Baptista (Coord.). *Desenho: História e Ensino*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 58-75.
- Bartolozzi, Francesco. (1781). *Retrato de Vieira Portuense, segundo o original de Pierre Violet*. [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N44\\_45/N44\\_45\\_item1/P92.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N44_45/N44_45_item1/P92.html)
- Boyer, Marc. (2000). *Histoire de l'invention du tourisme XVI – XIX siècles*. Éditions de l'aube.
- Bry, Theodor. (1594). *Cristóvão Colombo recebe presentes*. <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Theodore-de-Bry/2.html>
- Burns, P. M., Palmer, C. & Lester, P. (2010). *Tourism and Visual Culture: Vol. 1*. United Kingdom: Cabi.
- Castro, M. J. (2015). *Projeto Artravel: Travel and Colonial Art in Contemporary Culture*. <http://www.fcsh.unl.pt/artravel/>
- David, Jaques-Louis. (1801). *Napoleão cruza os alpes (1748-1825)*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Napoleão\\_cruzando\\_os\\_Alpes#/media/Ficheiro:Jacques-Louis\\_David\\_007.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Napoleão_cruzando_os_Alpes#/media/Ficheiro:Jacques-Louis_David_007.jpg)
- Diener, P. & Costa, M. F. (2008). *A Arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes*. Revista Porto Arte. 15(25), 75-89.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil planaltos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Gastal, Susana. (2005). *Turismo, Imagens e Imaginários*. São Paulo: Aleph.
- Gomes, Paulo Varela. (2000). *Vieira Portuense*. Lisboa: Edições Inapa.
- Guimarães, Valéria Lima. (2011). *La conquista de las vacaciones: breve historia del turismo en la Argentina*. Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo. 5 (3), dez.: 433-437.
- Huyghe, R. (1965). *Os poderes da imagem*. Lisboa: Difel.
- Kim, David Young. (2014). *The travelling artist in the italian renaissance*. Yale University Press.

- Lobo, Bruna. (2020). A epistemologia do Turismo pela Arte: O Congresso Criadores Sobre Outras Obras. *Revista Estúdio*. 11(32), out.-dez.: 29-36.
- Lobo, Bruna. (2011). *Fotografia e marketing: uma análise dos atrativos turísticos da cidade de João Pessoa-PB*. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Turismo da Universidade do Rio Grande do Norte, Brasil.
- Payo, M. S. (2009). *O desenho em viagem: Álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira*. [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.
- Pillement, Jean. (1786). *Paisagem*. <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/pintura-e-varios/jean-baptiste-pillement>
- Portuense, F. Vieira. (1798). *A fuga de Margarida de Anjou*. <https://www.wikiart.org/en/vieira-portuense/fuga-de-margarida-de-anjou-episodio-da-guerra-das-duas-rosas-1798>
- Quilley, Geoff. (2012). *Re-enacting Art and Travel*. Art & Environment. *Tate Papers*, 17, Spring. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/re-enacting-art-and-travel>
- Sacareau, Isabelle. (2005). Voyages et voyageurs Du Grand Tour au tourisme: moments et lieux de la découverte touristique du monde. Conference Paper. *130 Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, La Rochelle, Avril: 18-23.
- Santos, Rogéria Olimpio dos. (2015). *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*. [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.
- Santos, José Manuel Figueiredo. (2017). A marcação turística do Romantismo. Ensaio. *Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade*, 9(II), abr.-jun.:290-307.
- Sobral, Francisca. (2011). *A paisagem como motor de modernidade na obra de Vieira Portuense*. *Revista de Teorias e Ciências da Arte*, 7, 35-45.
- Tribe, J. (2008). *The art of tourism*. *Annals of Tourism Research*, 35(4), 924-944.
- Tischbein, Johann Heinrich. (1787). *Goethe na Campagna romana*. <https://artsandculture.google.com/asset/goethe-in-the-roman-campagna/aAH2PRcepGpGwA?hl=pt-PT&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.353929076073292%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.16582894%2C%22height%22%3A1.2374999999999998%7D%7D>
- Towner, John. (1991). *History and Tourism*. *Annals of Tourism Research*, 18: 71-84.
- UNWTO. (2017). *Cultural Tourism*. 22nd General Assembly United Nations – World Tourism Organization. <https://www.unwto.org/tourism-and-culture>
- Yasoshima, J. R. e Oliveira, N. S. (2002). Antecedentes das Viagens e do Turismo. In: Rejowski, M. *O turismo do percurso do tempo*. Editora Aleph: São Paulo.

## Notas biográficas

**Bruna Lobo** é doutoranda em Ciências da Arte e do Património pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), onde é Membro Colaborador do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Realizou Mestrado em Turismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde foi Representante

Discente, fez estágio docência no curso de Turismo na disciplina Marketing Turístico, participou do programa de Docência Assistida REUNI-CAPES, prestando apoio à disciplina Estágio Supervisionado auxiliando os alunos para a vida profissional, coautora do Manual de Estágio Supervisionado. Possui Especialização em Docência Superior e é graduada em Turismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) onde é membro do Grupo de Cultura e Estudos em Turismo (GCET) e coordena a Linha de Pesquisa "Arte, currículo cultural e patrimónios no contexto turístico" e as sub-linhas "Os artistas viajantes e o desenvolvimento da viagem cultural" e "Turismo de arte: do Grand Tour ao turismo cultural". Passou por formações em informática, administração, consultoria em turismo, metodologia e curadoria de arte. É autora e coautora de artigos e resumos em Revistas Científicas, Conferências, Jornais, Posters, Manuais, Posfácio e blogs. Atuou na editoria de livros. Trabalhou como professora (2013-2014) do Curso de Bacharel em Turismo do Instituto de Educação Superior da Paraíba (IESP), actuou como orientadora, desenvolveu blog e lecionou as disciplinas Planeamento Turístico e Trabalho de Conclusão de Curso. Foi contratada como Coordenadora de Artes Visuais (2012-2013) da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), onde organizou exposições, curadorias, cursos, editais e eventos artísticos. Atualmente, encontra-se envolvida em um projeto de doutoramento desenvolvido no Museu Nacional de Arte Antiga, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (bolsa nº 2023.01651.BDANA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2324-4879>

E-mail: [brunalobo@campus.ul.pt](mailto:brunalobo@campus.ul.pt)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

# A história não contada da pedra-sabão

## *The untold history of soapstone*

CAROLINA COPPOLI\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

### Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar a investigação de doutoramento da aluna Carolina Coppoli, que está sendo realizada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), especialidade Ciências da Arte e do Patrimônio. A referida investigação, que inicialmente propunha remontar a cronologia da história da arte com a pedra-sabão, do município de Ouro Preto, dos séculos XVIII ao XXI, após os levantamentos do Estado da Arte, centrou-se em remontar, e analisar, a história das esculturas em pedra-sabão de Ouro Preto dos séculos XVIII e XIX, o tempo do Barroco Mineiro. No entanto, a investigação se propõe a manter o material da arte na centralidade de sua abordagem, e, desta forma, ampliar o olhar sobre a escultura colonial mineira, através de uma perspectiva do espaço geográfico e o seu tempo geológico.

**Palavras-chaves:** pedra-sabão, Minas Gerais, Ouro Preto, Barroco Mineiro, escultura.

### Abstract

*This article aims to present the PhD research by the student Carolina Coppoli, which is being carried out at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL), specializing in Art and Heritage Sciences. The aforementioned investigation, which initially proposed to retrace the chronology of the history of art with soapstone, in the municipality of Ouro Preto, from the 18th to the 21st centuries, after the State of the Art surveys, focused on retracing and analyzing the history of soapstone sculptures in Ouro Preto from the 18th and 19th centuries, the time of the Baroque Mineiro. However, the investigation intends to keep the art material in the centrality of its approach, and, in this way, to broaden the look at colonial Minas Gerais sculpture, through a perspective of geographical space and its geological time.*

**Keywords:** soapstone, Minas Gerais, Ouro Preto, Baroque of Minas Gerais, sculpture.

### Introdução

Desde os primórdios da história geopolítica de Minas Gerais, impulsionada pela descoberta do ouro pelos bandeirantes no final do século XVII, a pedra-sabão tem sido um importante vetor de construção e criação no território mineiro, em especial, no município de Ouro Preto. Logo na primeira metade do século XVIII, a rocha foi utilizada em diversas aplicações construtivas, e até mesmo na metalurgia, mas foi na escultura que ela se destacou, e ganhou significados que transcenderam seus aspectos puramente funcionais.

Hoje em dia, a pedra-sabão continua sendo aplicada em diversos fins, desde os de caráter industrial aos de natureza artesanal. No entanto, apesar da rica cultura material e artística que foi construída com a matéria no estado, sua história nunca foi contada, e há pouquíssimos subsídios sobre ela, principalmente, sobre as suas raízes.

À seguir, no capítulo 1, apresenta-se uma breve síntese do Estado da Arte da investigação *Pedra-sabão: sua história na escultura de Ouro Preto (séculos XVIII e XIX)*, seguida, no capítulo 2, de um breve resumo das características geológicas e da formação política do território de Ouro Preto, e as condições de afloramento da pedra-sabão neste território. No capítulo 3, apresenta-se uma das problematizações inerentes à esta investigação relativa aos tempos que atravessam a pesquisa.

## 1. Estado da Arte

No levantamento de estudos científicos sobre a pedra-sabão no Brasil, procedentes de disciplinas da engenharia geológica, de outras engenharias, da física, química, e de muitas disciplinas das ciências sociais, que abordam aspectos diversificados da cultura material produzida com a rocha, incluindo os estudos de restauração do patrimônio edificado com ela, foram encontrados cerca de 57 teses e artigos sobre o assunto. No entanto, ao analisar os estudos publicados até o momento no país, constatou-se que nenhum deles é de natureza historiográfica, ou seja, não há nenhum estudo da cultura material da pedra-sabão de Minas Gerais, ou do Brasil, de caráter histórico.

Desta forma, parte-se do pressuposto que os estudos referidos acima não são estruturados por conjunturas históricas, ou, são mal estruturados historicamente. E que suas abordagens são excessivamente sincrônicas, e que não apresentam uma dialética com o tempo diacrônico de tal cultura material. Uma das razões para essa falta de estruturação é a falta de subsídios, pois, como dito anteriormente, não há publicações de caráter histórico da cultura material com a pedra-sabão de Minas Gerais, de qualquer tempo que seja.

Não há nem mesmo estudos da História da Arte da pedra-sabão, lembrando que, no século XVIII, o esteatito foi o principal material daquele que é considerado o principal escultor do Barroco Brasileiro, Antônio Francisco Lisboa.

Assim como não há qualquer publicação que apresente um levantamento completo da intensa utilização desta rocha no século XVIII em Minas Gerais, que expandiu às artes, e esteve presente na construção civil e na metalurgia, ou mesmo qualquer outra análise de caráter sociológico sobre esta utilização neste tempo.

Para ilustrar melhor a situação, serão indicados quatro estudos, dos séculos XX e XXI, que apresentam alguma informação relevante sobre a história desta cultura material em Minas Gerais. O primeiro é um estudo do final da década de 1920 (Von Burger, 1927) elaborado via o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, em que foi apresentada uma brevíssima contextualização, de algumas linhas, sobre a origem pré-colonial da cultura material no estado. No entanto, não foi apresentado qualquer documento, ou registro de outra natureza, que fundamentasse e comprovasse tal origem.

O segundo relato de natureza histórica de mais relevância para esta investigação foi escrito por uma professora da rede municipal de ensino de Ouro Preto com o auxílio de seus alunos, em um projeto que teve como objetivo remontar e contar a história dos distritos da cidade (Fortes, 1996), pois grande parte destes alunos procediam destas pequenas localidades. No relato da construção de uma pequena igreja de um destes

distritos, nas primeiras décadas do período colonial, foi descrita a ornamentação da sua fachada, e que esta teria sido executada com o esteatito. Apesar da igreja não existir mais, e, ao contrário do primeiro relato citado acima, este segundo possui registros que fundamentam e comprovam a sua descrição.

Os outros dois estudos que apresentam subsídios históricos importantes para o investigador da pedra-sabão foram elaborados por agentes da Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Um deles é um histórico do distrito de Santa Rita de Ouro Preto (Caldas; Gaspar; Santos, 2009), realizado pelos funcionários da Secretaria de Cultura do município, e o outro é um inventário do ofício dos artesãos da pedra-sabão (Jesus, 2012), realizado pelos historiadores do Arquivo Público Municipal. Ambos apresentam interessantes cronologias da utilização da rocha na região através da apresentação de documentos, depoimentos de artesãos da pedra, e matérias de jornais, no entanto, ainda assim verifica-se muitos vácuos de informações, pois são pequenos estudos para o arquivo próprio da instituição, elaborados em um curto período de tempo, portanto, sem grandes aprofundamentos.

No geral, após os levantamentos do Estado da Arte, constatou-se que a pedra-sabão é muito mencionada em estudos e publicações da história do estado de Minas Gerais, incluindo os da História da Arte. Os estudos do Barroco Mineiro, por exemplo, mencionam o material, suas características físicas e químicas, falam de forma generalizada sobre a importância da sua utilização nas obras monumentais das igrejas mineiras, apresentam suposições sobre as localidades de extração da rocha no período colonial, e suposições sobre as origens da sua utilização na região, mas não apresentam comprovações, pois nenhum deles também se propôs a estruturar e a analisar a história desta cultura.

Da arqueologia, pode-se dizer que os subsídios são pouquíssimos também. Os mais relevantes são os breves relatos de alguns poucos fragmentos de vasilhames pré-históricos encontrados em um sítio arqueológico localizado cerca de 250 km do município de Ouro Preto (Lima; Moura; Prous, 1991).

## **2. A pedra-sabão e Ouro Preto, geologia e política**

Minas Gerais possui rica geodiversidade, e esta riqueza caracteriza boa parte das atividades que são desenvolvidas pelo homem no estado, e, claro, isso se aplica também ao município de Ouro Preto. Para se ter um pouco de noção sobre a riqueza geológica do município, segue um breve resumo sobre a região do Quadrilátero Ferrífero, da qual Ouro Preto faz parte:

O Quadrilátero Ferrífero é uma das mais ricas regiões de Minas Gerais em questões geológicas, sociais, culturais e históricas. Geologicamente, é uma das maiores províncias minerais do planeta e um importante terreno pré-cambriano - A mais antiga e longa das Eras Geológicas, que se estende desde a formação da Terra, há aproximadamente 4,5 bilhões de anos, até 570 milhões de anos atrás. (Pacheco, n.d.)

O esteatito utilizado na cultura material do estado pertence à este contexto geológico de tempo e espaço, e de riqueza.

As ocorrências de esteatito na região sudeste do Quadrilátero Ferrífero situam-se quase exclusivamente no embasamento Arqueano, em contato com gnaisses, anfíbolitos, e xistos. Elas fazem parte da Unidade Metavulcânica do cinturão de rochas verdes Rio das Velhas. (Ladeira et al apud Da Silva e Roeser, 2003: 329).

A pedra-sabão é uma rocha metamórfica, assim como o mármore, e “deriva de rochas ultramáficas/ultrabásicas, e o principal mineral que a caracteriza é o talco, acompanhado de proporções variáveis de clorita magnésiana, carbonato, anfíbólios e opacos” (Da Silva e Roeser, 2003, p. 330).

Resumidamente, estas são algumas das características geológicas do espaço geográfico onde a pedra-sabão, tão utilizada pelos mineiros, aflorou, e onde o território político do município de Ouro Preto está assentado.

A fundação do município tem raízes históricas, primeiramente, na descoberta do ouro pelos bandeirantes, no final do século XVII, e na sua estruturação política e burocrática pelos colonizadores portugueses a partir de 1711, com vista a ter o monopólio da exploração do metal precioso encontrado em abundância na região.

Esta fusão das características geológicas do espaço com a política imposta pelos colonizadores resultou, entre outras coisas, no início, ou, talvez seja melhor dizer, em uma nova etapa, de uma rica cultura com a pedra-sabão, que se tornou uma das características da sociedade mineira e sobrevive até os dias de hoje. No entanto, como mencionado no capítulo anterior, não há qualquer estudo que tenha se proposto a investigar e a estruturar esta história, de qualquer tempo que seja.

### 3. O vácuo estrutural nos estudos da pedra-sabão

O vácuo estrutural ou a má estruturação histórica dos estudos científicos da pedra-sabão no Brasil, apontada no capítulo 1, pode ser explicada também pelo historiador Fernand Braudel em sua análise sobre os estudos das Ciências Sociais, em que ele inicia dizendo “há uma crise geral nas ciências do homem: estão todas elas esmagadas pelos seus próprios progressos” (Braudel, 1965: 261).

Braudel inicia o seu artigo problematizando as fronteiras entre as disciplinas das Ciências Sociais, que, ao mesmo tempo, não estão tão claras, e como a História tem servido, ou sido relegada, face aos interesses de algumas novas disciplinas, em uma excessiva abordagem apenas dos acontecimentos, ou, do tempo curto.

As outras ciências sociais estão muito mal informadas, e sua tendência é de desconhecer, além dos trabalhos dos historiadores, um aspecto da realidade social em que a história é boa auxiliar, e sempre hábil provedora: esta duração social, estes tempos múltiplos e contraditórios da vida dos homens, que não são apenas a substância do passado, mas também a base da atual vida social. Razão suficiente para assinalar com insistência, no debate que se instaura entre todas as ciências do homem, a importância, a utilidade da história, ou, antes, da dialética da duração, tal qual ela se desprende do trabalho, da observação repetida do historiador. (Braudel, 1965: 262-263).

Na investigação *Pedra-sabão: sua história na escultura de Ouro Preto (séculos XVIII e XIX)*, a questão do tempo possui uma complexidade a mais, pois o tempo

do material ultrapassa o tempo do homem e o tempo da vida social. Por mais que a análise sincrônica seja da escultura em pedra-sabão de Ouro Preto no tempo do Barroco Mineiro, existe uma centralidade do material em sua abordagem, como já mencionado.

Como explicitado no capítulo 2, o esteatito de Minas Gerais é uma rocha metamórfica proveniente de uma formação geológica de bilhões de anos, das mais antigas do mundo. Como será possível para esta investigação dialogar com esse tempo de bilhões de anos, que Fernand Braudel denomina de tempo geológico? Ou, como fazer o diálogo de uma cultura material de origem híbrida com o tempo do material, que também é o tempo do espaço geográfico em análise?

Foi apontado no capítulo 1, e, inclusive, esta é a principal motivação para o desenvolvimento desta investigação, que quase não há subsídios para uma estruturação histórica dos estudos da pedra-sabão nem mesmo dos últimos 3 séculos, que é o tempo do território geopolítico de Ouro Preto, tempo este em que também foi construída uma rica cultura com a rocha neste espaço.

Se para fazer a dialética com o tempo secular, de longa duração, já é um grande desafio, imagina fazer a dialética com o tempo geológico de bilhões de anos, porque esse tempo existe, e é o tempo da pedra-sabão. A história do esteatito neste território é, sim, uma história de bilhões de anos.

Esta questão tem acompanhado a investigação desde o seu início, afinal, a rocha, resultado do seu tempo, é a causa primeira desta cultura material em Ouro Preto. Portanto, torna-se necessário problematizar a questão com indagações do tipo, por que é tão difícil para um homem, ou mesmo para um investigador, fazer a dialética dos acontecimentos sociais, ou dos acontecimentos em que o homem está no centro deles, com o tempo geológico, em que as ações do homem não estão no centro deste tempo? Tal indagação dialoga com a análise de Braudel sobre a crise nos estudos das ciências do homem, e a dificuldade de seu investigador em ter uma noção do valor da multiplicidade do tempo, e do valor do tempo longo, ou, neste caso, longuíssimo.

Frisando que tal problematização se refere aos estudos das ciências do homem, pois há os investigadores das ciências naturais, dos tempos de bilhões de anos, que estudam a formação da terra e até mesmo de outros planetas. A questão aqui é a dificuldade do investigador das ciências sociais em dialogar mais com estes estudos do tempo de bilhões de anos, com estas realidades, e trazer estas noções para as suas investigações.

Antes de prosseguir com tentativas de compreensão, é viável realizar ainda mais algumas indagações de natureza fenomenológica, do tipo: como dialogar com um tempo que o homem não vive? O homem não vive bilhões de anos, como, então, compreender a existência desse tempo? Nenhum homem, e nenhuma civilização que existiu no mundo, viveu esse tempo, portanto, como compreender o seu valor? Como compreender o valor desse tempo na vida social? Como compreender um tempo em que o homem não está no centro dele? Como ver sentido nesse tempo?

Estamos acostumados com estudiosos e pensadores da era moderna que nos sugerem que tudo na sociedade é uma construção do homem e toda construção do

homem tem em vistas o poder. Será mesmo a ação do homem a premissa original, a causa primeira, de tudo o que ele constrói até mesmo na sociedade moderna? Ou será este mais um discurso de poder?

Para tentar compreender um pouco o valor do tempo geológico na vida social, propõe-se aqui que tempo seja uma condição de força e poder, que a quantidade de tempo, ou, a sua duração, seja diretamente proporcional à quantidade de força e poder em um espaço, não no sentido da força bruta, física, mas força e poder de mando, de determinação de todas as atividades, seja do homem ou não, em um espaço geográfico.

Se analisarmos a história de Ouro Preto, que é basicamente a história do estado de Minas Gerais, a premissa proposta se aplica bem. Pois foi justamente a sua riqueza mineral que atraiu os colonizadores para explorar e, conseqüentemente, ocupar e construir um território político neste espaço geográfico.

Inclusive, como já dito, a pedra-sabão foi uma matéria explorada, e aplicada em diversos fins, logo nos primórdios do período colonial, e continua até os dias de hoje. E lembrando que a principal atividade econômica do estado de Minas Gerais da atualidade ainda é a mineração.

Parece também que esta premissa está em consonância com a análise de Braudel: O homem é prisioneiro, há séculos, de climas, vegetações, populações animais, culturas, de um equilíbrio lentamente construído, do qual não pode se afastar sem correr o risco de tudo reformular. Veja o papel da transumância na vida montanhosa, a permanência de certos setores de vida marítima, enraizados em certos pontos privilegiados das articulações litorâneas, a durável implantação das cidades, a persistência das rotas e tráficos, a fixidez surpreendente do quadro geográfico das civilizações. (Braudel, 1965: 268).

Levando em consideração a premissa proposta acima, o exemplo de Ouro Preto, e a afirmação de Braudel, será possível, agora, compreender um pouco o valor do tempo geológico nas sociedades? Ou, que as ações do homem são parte de um engendramento natural muito maior e mais complexo do que o da vida social?

O território de Ouro Preto, fundado e construído no período colonial, assim como outras formas de vida e suas organizações, ainda mais antigas que a da espécie humana, está assentado nas formações geológicas características do seu espaço geográfico, e é nítido que, desde o homem mais antigo, e sua organização social mais primitiva, até a sociedade atual, as principais atividades desenvolvidas nele estão estruturadas pelas características destas formações geológicas.

Seguindo essa linha de raciocínio é possível ter um vislumbre da força e do poder de comando de estruturas de bilhões de anos em um espaço, maior que qualquer força e poder humanos, até mesmo que a força e o poder violentos do colonizador explorador.

Compreender em totalidade um tempo que não se vive, de fato, é um desafio que está para além desta investigação. No entanto, esta ideia, ou este princípio, de que as estruturas resultantes de bilhões de anos possuem um poder de comando no território muito maior e mais forte do qualquer estado déspota colonizador, que, infelizmente,

de forma indireta, continua operando na vida social deste território até os dias de hoje, vai sempre permear todas as análises desta investigação.

Para ilustrar melhor como este princípio funciona em tais análises, segue um esquema, lembrando que quantidade de tempo (duração) é diretamente proporcional à quantidade de força e poder de comando, portanto: o tempo geológico (mais forte que) > o tempo dos homens (mais forte que) > o tempo de um território criado, ou estabelecido, por qualquer tipo de agrupamento humano (mais forte que) > o tempo de um estilo artístico, ou um acontecimento social (menos forte). Em outras palavras, o esquema se resume assim: pedra-sabão > homem > Ouro Preto > Barroco Mineiro. Aqui, as noções de força e poder de determinação de tudo o que ocorre no espaço seguem a linha estabelecida acima, do mais forte ao menos forte, do mais poderoso ao menos poderoso.

Seguindo este princípio, tudo indica que será possível analisar as manifestações com a pedra-sabão do Barroco Mineiro em uma proporção mais acertada e coerente com a multiplicidade de tempos deste território, e com o próprio tempo do material. Este princípio traz a possibilidade de colocar uma lente mais nítida, mais equilibrada, no objeto de análise da investigação, sem aumentar muito a sua importância, tampouco diminuí-la.

## **Conclusão**

Através da síntese do Estado da Arte apresentada no capítulo 1, é possível perceber o ineditismo deste estudo e o potencial que ele tem de contribuição para os próximos estudos da pedra-sabão, de todas as áreas do conhecimento, ao fornecer uma estruturação histórica à eles.

É interessante observar como a palavra estrutura aparece neste artigo em duas situações diferentes, mas que conversam. Em um primeiro momento, ela é utilizada para ilustrar a falta de contextualização histórica, ou a má contextualização, dos estudos da pedra-sabão publicados no Brasil, em razão da carência de subsídios. Em um segundo momento, ela foi utilizada para induzir a noção de que tudo, ou quase tudo, que se desenvolve em um espaço geográfico está, primeiramente, ou, em essência, determinado pelas suas características geológicas, no caso de Ouro Preto, e de Minas Gerais, esta premissa se apresenta de forma muito visível.

A palavra estrutura foi usada nestes momentos do artigo, pois é a que melhor exprime o sentido das duas situações, mas, propositalmente para também se utilizar de uma palavra usada por Fernand Braudel, em que “por “estrutura”, os observadores do social entendem uma organização, uma coerência, relações bastante fixas entre realidades e massas sociais. Para nós, historiadores, uma estrutura é, sem dúvida, um conjunto, uma arquitetura” (Braudel, 1965: 268).

Braudel propôs em seu artigo que o tempo curto do homem e das coisas está estruturado, ou assentado, em um tempo longo. Portanto, pode-se concluir que independente da quantidade de vontade e violência, incluindo a violência ideológica, que o homem consiga empregar em uma ação com o intuito de dominar ou transformar um determinado espaço, ao relacionar esta sua força e vontade com a força de

determinação das estruturas naturais que o circunda, o limita, ou, o envolve, percebe-se que todos os resultados dessa força humana terá uma duração breve, muito breve.

A complexidade desta problematização está longe de se fechar em compreensões desta investigação, mas ter essa premissa permeando todas as análises é importante, pois a pedra-sabão antes de ser matéria do Barroco Mineiro, antes de fazer parte de importante acervo patrimonial brasileiro, ou mesmo, antes de ser matéria-prima do maior artista barroco do Brasil, e matéria-prima dos artistas populares de Ouro Preto e de Minas Gerais, é uma rocha que resultou de processos naturais de bilhões de anos.

Desta forma, torna-se importante fazer o resgate do sentido primário da pedra-sabão, chegar em sua essência, para, assim, ser possível fazer o caminho inverso, e chegar na essência de um território político, e na essência de uma manifestação artística.

A escultura colonial com o esteatito do município de Ouro Preto, mesmo possuindo uma iconografia europeia cristã, e tendo sido esculpida com técnicas provenientes do território do colonizador explorador, é uma manifestação que está assentada em um determinado território geológico, com características próprias, e a sua ocorrência só foi possível porque havia uma estrutura para dar suporte à ela. Portanto, pode-se concluir que esta é uma manifestação, em essência, deste espaço geográfico, singular e característica dele, ou, que a identidade desta manifestação está estruturada nas condições naturais onde o material se formou.

## Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL), Secção Francisco de Holanda de Ciências da Arte e do Patrimônio, em especial ao professor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, pela oportunidade de expandir e apresentar mais e novas reflexões acerca da sua investigação de doutoramento, assim como a todos os colegas do CIEBA que acompanharam e apresentaram suas investigações, e, assim, enriquecem o processo científico do estudo.

## Referências

- Braudel, Fernand. (1965). *História e Ciências Sociais*. A longa duração. Revista de História: USP, São Paulo. Vol. XXX, p. 261-29, nº 62.
- Caldas, B. T.; Gaspar, T. S.; Santos, G.T. (2009). Inventário do distrito de Santa Rita - Ouro Preto, MG. In: *Inventário de Proteção do Acervo Cultural. Estruturas Arquitetônicas e Urbanísticas*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 409p.
- Da Silva, Maria Elizabeth, Roeser, Hubert Mathias Peter. (2003). *Mapeamento de deteriorações de monumentos históricos de pedra-sabão em Ouro Preto*. Revista Brasileira de Geociências. Vol. 33, p. 329-336. Ouro Preto.
- Fortes, Solange Sabino Palazzi. (1996). Santa Rita de Ouro Preto. In: *Ouro Preto Conta. Ouro Preto (Tradições da Terra do Ouro)*. Ouro Preto: Projeto Escola em

Movimento, p. 58-61.

Jesus, Alessandro Magno de. (2012). Ofício e Modos de Fazer – Ofício Pedra Sabão. Conhecimentos tradicionais e procedimentos utilizados nos trabalhos, na cura e em outras práticas. In: *Inventário de Proteção do Acervo Cultural*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto.12p.

Lima, M. A.; Moura, M. T. T.; Prous, A. (1991). Indústria Lítica de Santana do Riacho: tecnologia, tipologia e traceologia. In: *Santana do Riacho – Tomo I*. Arquivo do Museu de História Natural da UFMG. Vol. 12. Belo Horizonte. ISSN: 0102-4272.

Pacheco, Thais. (n.d.). *Um sobrevoos pela admirável formação geológica do quadrilátero*. <https://www.geoparkquadrilatero.org/voo/?pg=geologia>

Von Burger, O. (1927). *Estudo sobre “pedras de sabão” de Minas Geraes*. Boletim do Ministério da Agricultura, Indústria e Commercio, v. 3, Pp. 519-548.

### Notas biográficas

**Carolina Coppoli** é Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pelo Centro Universitário de Belo Horizonte - Uni-BH. Durante a graduação, participou de projetos de pesquisa e extensão, e foi monitora da disciplina Fundamentos de Ciências Políticas. Atua no mercado de trabalho desde 2007, quando iniciou suas atividades na produção de programas da Rede Minas de Televisão, TV Pública e Educativa do estado de Minas Gerais. Em 2010, mudou-se para São Paulo, onde especializou-se em Produção Executiva de Cinema e TV pela Fundação Getúlio Vargas - FGV, e adquiriu experiências profissionais nas áreas de produção de audiovisual e do jornalismo. Também realizou assessorias de imprensa e comunicação, e consultorias de imagem, comunicação e marketing digital. Em 2017, iniciou o desenvolvimento de pesquisas e projetos nas áreas de patrimônio, arte e cultura, e o desenvolvimento de atividades da museografia: conceituação, curadoria e montagem de exposições, além do primeiro trabalho artístico autoral, a exposição de videoinstalações ViVendo. Tal percurso culminou no seu ingresso no curso de Doutorado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) em 2019, com pesquisa inédita sobre o patrimônio brasileiro. Outro importante trabalho destes últimos anos, foi a roteirização e a produção do média-metragem sobre a vida e a obra de um dos pioneiros do restauro brasileiro, o ouro-pretano Jair Afonso Inácio, uma homenagem ao restaurador, e aos 40 anos do título de Patrimônio Cultural da Humanidade concedido à Ouro Preto pela UNESCO, celebrados em 2020. Atualmente, integra a equipe do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3929-5910>

E-mail: [carolcoppoli@gmail.com](mailto:carolcoppoli@gmail.com)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

# Ritos e tradições nas comunidades pomeranas com atuação no território capixaba

## *Rituals and traditions in Pomeranian communities operating in capixaba territory*

ELAINE KARLA DE ALMEIDA\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

### **Resumo**

Este artigo apresenta uma súmula das investigações realizadas no projeto intitulado “Cultura, memórias e tradição: comunidades tradicionais dos povos pomeranos no Estado do Espírito Santo”. Aborda questões acerca das comunidades pomeranas com representação no território capixaba, almeja compreender, reconhecer e discutir questões culturais e identitárias dos grupos familiares, e suas relações nas vivências em comunidade. Para tal, abordamos a história geral da Antiga Pomerânia, os processos migratórios, a gênese das comunidades pomeranas no estado do Espírito Santo, as organizações sociais, as relações comunitárias e culturais. Nesse íterim, ressaltamos no contexto histórico-social, dois mecanismos institucionais presentes desde o início da imigração pomerana no Estado que se destacam: a religião e a educação.

**Palavras-Chave:** cultura, identidade, memória, tradição, pomeranos.

### **Abstract**

*This article presents a summary of the investigations carried out in the thesis project entitled “Culture, memories and tradition: traditional communities of Pomeranian peoples in the State of Espírito Santo”. The research proposal – developed within the scope of the Doctorate in Fine Arts (FBAUL) – on Pomeranian communities represented in Espírito Santo, aims to understand, recognize and discuss cultural and identity issues of family groups, and their relationships in community experiences. To this end, we approach the general history of Ancient Pomerania, the migratory processes, the genesis of Pomeranian communities in the state of Espírito Santo, social organizations, community and cultural relations. In the meantime, we emphasize in the historical-social context, two institutional mechanisms present since the beginning of Pomeranian immigration in the State that stand out: religion and education.*

**Keywords:** culture, identity, memory, tradition, Pomeranians.

### **Introdução**

Esta comunicação está fundamentada no tese de doutoramento intitulada “Cultura, memórias e tradição: comunidades tradicionais dos povos pomeranos”, que objetiva investigar – por meio de consulta bibliográfica, de registros documentais, de registros iconográficos e de trabalho de campo (entrevistas, depoimentos e registros fotográficos) –, compreender e discutir as questões étnicas, socioambientais, geracionais e culturais das comunidades pomeranas, inseridas no território do Estado do Espírito Santo, relacionando as vivências nos espaços de aprendizagem com a vida em comunidade.

Com a finalidade de lograr os objetivos propostos apresentamos uma síntese da história geral da Antiga Pomerânia, os processos migratórios e a gênese das comunidades pomeranas no Espírito Santo. Utilizamos, prioritariamente, nessa etapa a pesquisa bibliográfica, tendo como principais autores Granzow, Hammes, Stur, Bahia e Manske.

Posterior ao estudo da gênese das comunidades pomeranas no território capixaba, destacamos as relações intercomunitárias, as organizações sociais e as tradições, para tanto, foram considerados os autores como Bosi, Stur, Spamer, Manske, entre outros; acrescidos dos depoimentos e impressões coletados no trabalho de campo.

Para finalizar, sugerimos a reflexão sobre as vivências das comunidades, a manutenção das heranças culturais, bem suas contribuições sociais, culturais e econômicas.

### **1. História da Pomerânia e a imigração para o Espírito Santo**

As investigações iniciais dos primórdios do povo pomerano propiciaram desvendar e compreender as nuances das comunidades pomeranas que residem no Estado do Espírito Santo.

A Pomerânia (*Pommern*) foi instituída como uma Província da Prússia no ano de 1817.

Os migrantes pomeranos descendem do povo eslavo denominado *wende*. Os povos *wendes* adoravam deuses pagãos ligados à natureza – fato que marca a cultura pomerana, com influências na cultura atual: o amor à natureza, à agricultura e sua estreita relação com a fé. O culto aos deuses pagãos na região se estendeu até o início do século XII, período em que o Bispo Otto de Bamberg, enviado pelo Duque polonês Boleslav II, iniciou os trabalhos de evangelização e controle político da região – esse processo se estendeu até o século XVI, quando o Dr. Johannes Bugenhagen inseriu a teologia luterana no território pomerano (Hammes, 2014; Manske, 2015; Stur, 2018).

Segundo Hammes (2014), no final do século XIX ainda haviam povos – a residir em territórios apartados da Pomerânia, como nas cidades de Bütow, Lupow e Leba –, que falavam o idioma *wende*. Os habitantes dessas regiões mantinham sua língua no hinários (categoria de documento onde registravam seus hinos) concomitante com o alemão, essa prática foi reproduzida até meados de 1920. Podemos observar, nessas comunidades, que as pregações religiosas seguiam o mesmo modelo, com os ritos proclamados nos dois idiomas. Hammes afirma que alguns pomeranos mantinham os rituais pagãos, reverenciando, secretamente, o deus *Triglav* (que possuía três cabeças), uma das principais divindades cultuadas nos povoados. Nos dias atuais, podemos averiguar resquícios do paganismo nos ritos, costumes, crenças, simpatias e benzeduras praticados pelos descendentes das comunidades pomeranas no Brasil, conforme abordado por Bahia (2011).

No que diz respeito às disputas pelo território da extinta Pomerânia, prosseguindo com Hammes, é possível salientar que os *wendes* migraram para aquela região, aproximadamente em 175 d.C., diversas invasões e guerras foram registradas no território, fustigando o povo pomerano. Devido a riqueza em alimentos, as terras

baixas e férteis, a diversidade hídrica – que possibilitava o progresso da agricultura e o desenvolvimento da pesca – e a proximidade com o Mar Báltico, a região da Pomerânia foi considerada privilegiada e estratégica, despertando o interesse dos povos *vikings*, dos noruegueses e dos dinamarqueses; desencadeando, conseqüentemente, numerosas disputas territoriais. A Pomerânia teve, também, parte de seu território dominado pelos poloneses por três vezes. Podemos citar as tentativas, sem êxito, de conquista implementadas por Carlos Magno (entre os anos 768 e 814) e Otto, o Grande (entre os anos 936 e 973). Entre os séculos X e XI, a Polônia retomou a luta pelo domínio da Pomerânia – seguida pela Dinamarca – o que destruiu parte do território, mas não lograram êxito. No ano de 1630 foi a vez da invasão sueca, submetendo a Pomerânia à iminência do fim. Décadas depois (1655-1660) o território da Pomerânia foi palco de disputa entre a Polônia e a Suécia. No ano de 1720, o território pomerano, quase sua totalidade, foi integrado à Brandemburgo-Prússia. Frederico, o Grande, entrou em combate com russos e suecos, entre os anos de 1756 e 1763, iniciando processo de recolonização e reconstrução do território após sua vitória, retomando, dessa forma, o progresso. Já Napoleão Bonaparte, ao transitar à caminho da Rússia (1806), deixou um rastro de destruição e caos no território pomerano. Para finalizar a síntese das invasões e disputas territoriais, após II Guerra Mundial, o povo pomerano iniciou sua diáspora, os que ainda permaneciam no território migraram para a Alemanha Ocidental, Europa e para o resto do mundo e para o Brasil. Com a Tratado de Potsdam (17/7 a 2/8 de 1945), a Pomerânia foi dividida em: Pomerânia Anterior (30% – “*Vorpommern*” – porção oeste do território), foi integrada à Alemanha e Pomerânia Posterior (70% – “*Hinterland*” – porção Leste do território) anexada à Polônia (Figura 1).



Figura 1. Mapa Político após o Tratado de Potsdam. Fonte: Stur, 2018: 13.

Dessa forma, a

[...] Pomerânia Oriental, passou a pertencer à Polônia. Os Rios Oder e Neisse, juntamente com a antiga capital da Pomerânia, Stettin, formaram a divisa da Polônia com a antiga República Democrática Alemã.

[...] se os novos dominadores quisessem expulsar a população alemã dos territórios adquiridos, poderiam fazê-lo. Mas, desde que fosse a população alemã ao leste dos Rios Oder e Neisse. Dos originais 38.500 km<sup>2</sup> de terra pomerana, 31.301 km<sup>2</sup> passaram então para o domínio polonês. Os **poloneses iniciaram um processo de expulsão, no qual 1,8 milhão de pomeranos tiveram que deixar suas terras.** Durante a fuga, **faleceram em torno de 500 mil pessoas, vítimas de fome**

**e frio.** Assim, a **Pomerânia como um todo deixou de existir.** A cidade de Stettin, antiga capital, agora se chama Szczecin. Hoje apenas existe o estado alemão de Mecklemburgo/Pomerânia Ocidental (Rölke, 2016: 83-84).

Segundo Manske (2015), desde o século X, o cenário da Pomerânia foi delineado por guerras, perdas, epidemias, desemprego e fome, impelindo os pomeranos à busca por sobrevivência em novos territórios, iniciando os processos migratórios, culminando na imigração dos povos pomeranos, em meados do século XIX, ao Brasil.

Dessa maneira, a emigração, do início do século XIX, na Pomerânia foi fomentada por guerras, fome, invasão estrangeira, falta de liberdade religiosa, entre outros fatores. Entretanto, para obter permissão de emigração, com grande burocracia para dificultar ou até mesmo para impedir o processo, os indivíduos que adquiriam a permissão de emigração perdiam a cidadania pomerana.

A imigração de europeus para o Brasil foi estimulada pelo Governo Imperial do Brasil, incluindo divulgação nos principais jornais da Alemanha no início do século XIX.

Os primeiros imigrantes pomeranos do Estado do Espírito Santo chegaram ao Espírito Santo em 28 de junho de 1859, somando “Ao todo, mais de 2.300 pomeranos se instalaram em terras capixabas ao longo do século XIX.” (Granzow, 2009).

Os municípios de Domingos Martins e Santa Leopoldina foram os que mais receberam imigrantes pomeranos; e seus descendentes, em busca de novas oportunidades, terras férteis e melhores condições de vida, migraram para outros municípios e estados.

Segundo Stur, em 2010, a população de descendentes da Pomerânia no Espírito Santo era de aproximadamente 146.000, e estava fixada nos municípios de: Santa Maria de Jetibá, Laranja da Terra, Vila Pavão, Domingos Martins, Pancas, Afonso Cláudio, Baixo Guandu, Itaguaçu, Itarana, Vila Valério, entre outros.

## **2. História da Pomerânia e a imigração para o Espírito Santo**

A vinda de imigrantes europeus para o Brasil foi estimulada pelo Governo Imperial do Brasil, incluindo divulgação nos principais jornais da Alemanha no início do século XIX.

O primeiro registro de chegada dos imigrantes pomeranos ao Estado do Espírito Santo data 28 de junho de 1859 (Granzow, 2009: 11).

A maior parte dos imigrantes para o estado do Espírito Santo é originária da Pomerânia Oriental, ou Posterior, que hoje pertence à Polônia (Rölke, 2016: 83).

Ao se fixarem no Espírito Santo, os pomeranos se defrontaram com uma realidade dolorosa, cercada de dificuldades, com falta de infraestrutura, diferença climática e total ausência de comunicação, fatores que contribuíram para o isolamento das comunidades. Apesar de toda a adversidade, este isolamento auxiliou no fortalecimento de suas heranças, valores, costumes e identidade culturais.

Durante a Segunda Grande Guerra, devido uso de língua germana, os pomeranos foram associados aos alemães, vivenciando perseguições e discriminação. Os membros das comunidades foram forçados a entregar seus livros para incineração e proibidos de utilizar a língua mãe (Figura 2), sendo obrigatório o uso da língua portuguesa nas

escolas e templos, reforçando o isolamento das comunidades e constrangimento do uso da língua pomerana em locais públicos, o que observamos ainda nos dias de hoje.



Figura 2. Quadro produzido pela Delegacia de São Lourenço do Sul, RS (1942). Fonte: Ediberto Luiz Hammes. Imagem publicada em "Folha Pomerana" N° 231, 2018 – 17 de março de 2018.

De acordo com o documentário *Bate-Paus* (Jacob, 2007), ao mesmo tempo em que os pomeranos eram convocados para lutar, na 2ª Guerra Mundial, contra o governo alemão pelo exército brasileiro, suas famílias eram associadas aos nazistas, considerados inimigos do Estado e sofriam inúmeras agressões físicas, encarceramento, invasões e depredação de propriedades, saques, entre outras barbáries.

Os pomeranos, mesmo com as inúmeras dificuldades enfrentadas, o isolamento de algumas comunidades e as perseguições, conseguiram se organizar e prosperar, fortalecendo sua cultura e estrutura agrária, mantendo papel de destaque no Espírito Santo.

A tradição oral da comunidade pomerana é um fator marcante para sua identidade cultural. Essas comunidades são, em sua maioria, formadas por indivíduos bilíngues, sendo que os mais idosos frequentemente falam apenas a língua materna, o pomerano.

Refletindo em como a comunidade pomerana se organiza (tradição oral, valorização dos idosos, identidade cultural, religiosidade, entre outros) e interação, podemos inferir que influenciam e são influenciados por outras culturas, sociedades e etnias, o que contribui para o entrelaçamento entre suas tradições e as demais.

Os pomeranos, antes da conversão ao cristianismo, adoravam deuses relacionados à natureza, reforçando, ainda hoje, seu amor à natureza e sua ligação de fé com a terra e a agricultura. Essa ligação com a natureza, advinda do paganismo, influenciou o estabelecimento de fortes laços com a religiosidade, rezas, benzeduras e crença na magia, misturando representatividade e significados, marcando a identidade social e étnica dos sujeitos. A utilização da magia "[...] como forma de pensamento e ação [...]" (Elias, 1994) auxilia na obtenção de controle, mesmo que por meio de fantasia, dos eventos do cotidiano.

Bahia (2011) afirma que os aspectos mágicos estão presentes em todas as esferas da vida social das comunidades pomeranas do Espírito Santo. Os aspectos mágicos, materializados nos ritos, perpassam as relações sociais, desde o nascimento até a morte, especialmente na economia.

A economia das comunidades pomeranas está centrada na produção de hortifrutigranjeiros, tendo como foco de produção o trabalho familiar (Figura 3). É

nessa esfera, a familiar, a divisão do trabalho ocorre com modelo hierárquico e de gênero, refletindo as relações sociais nas relações de produção. A mulher desempenha papel de destaque na preservação das tradições, ritos e cultura pomerana. Os valores, saberes, fazeres, cultura, crenças, e outras manifestações, são mediados pela oralidade, compilando o saber sagrado dos antepassados.



Figura 3. Agricultura familiar – propriedade rural. Fonte: Raquel Falk, 2019.

### 3. Ritos e tradições

Os descendentes de pomeranos possuem fortes laços com a religiosidade, rezas, benzeduras e crença na magia, misturando representatividade e significados, marcando a identidade social e étnica dos sujeitos.

Antes da conversão ao cristianismo, os pomeranos adoravam deuses relacionados à natureza (grupos *wends*), reforçando, ainda hoje, seu amor à natureza e sua ligação de fé com a terra e a agricultura.

A utilização da magia “[...] como forma de pensamento e ação [...]” (Elias, 1994: 70) auxilia na obtenção de controle, mesmo que por meio de fantasia, dos eventos do cotidiano.

A igreja (Figura 4) mantém papel de destaque na comunidade pomerana, reputada sagrada e valiosa. O cotidiano das comunidades é estreitamente ligado à igreja e seus ritos litúrgicos, sendo eles, em sua maioria, ligados à Igreja Evangélica de Confissão Luterana (Stur, 2018).



Figura 4. Igreja Luterana do distrito de Vila Nova do Bananal, Baixo Guandu/ES. Fonte: própria (2015).

Segundo Manske (2015), na tradição pomerana destacam-se três ritos, carregados de representações simbólicas: o nascimento, o casamento e a morte. Os descendentes pomeranos compartilham estes ritos com a família, a igreja e a comunidade local,

incluindo alegrias, tristezas e todos os sentimentos que os envolvem.

Nas comunidades pomeranas a convivência intergeracional se faz presente, os idosos são respeitados e valorados, participando da vida em comunidade. Este convívio propicia o reavivamento da história, prestando um grande trabalho à sociedade. De acordo com Chauí (1979) “a função social do velho é lembrar e aconselhar”, os velhos são os guardiões do passado, os responsáveis por resgatar e transmitir, às futuras gerações, suas culturas.

A mulher desempenha papel de destaque na preservação das tradições, ritos e cultura pomerana.

Os valores, saberes, fazeres, cultura, crenças, e outras manifestações, são mediados pela oralidade, compilando o saber sagrado dos antepassados.

O nascimento é cercado de crenças e superstições desde a gestação.

O batismo (Figura 5), rito de passagem das igrejas Luterana e Missouri, é o instrumento de ligação entre a família, a criança e a comunidade, considerada uma obrigação familiar, de cunho religioso e social, onde a criança é apresentada à comunidade.



Figura 5. Cartão de Batismo 1953 – Flávio Stur. Fonte: Stur, 2018: 145.

A *confirmação de fé* é outro importante rito de passagem entre a infância a adolescência e a juventude – transição entre a infância, a adolescência e a juventude. É um rito muito importante, onde o jovem assume, diante de Deus, ser um membro da igreja, com compromisso de estar a serviço de Deus e da comunidade. A preparação para a confirmação dura, aproximadamente três anos (dos 13 aos 16 anos, para os meninos; e dos 12 aos 15 anos, para as meninas). Somente após a confirmação do batismo é que o jovem possui permissão para namorar.

Os casamentos pomeranos costumam ter uma tendência endogâmica, ressaltando a necessidade de conhecimento genealógico das famílias envolvidas, pois o casamento com outros grupos étnicos implica uma mistura que “não combina”. O casamento interétnico é considerado uma ameaça a manutenção dos valores sociais por diferir dos costumes das comunidades: religiosidade, língua e estilo de vida. Isto posto, cabe ao casamenteiro (*Matchmaker*), papel desempenhado pelo pai da noiva, parentes e/ou vizinhos do futuro casal, a função de resgatar a memória genealógica das famílias envolvidas na aliança de casamento com objetivo de avaliar se possuem as qualidades morais para a constituição e conservação da unidade doméstica (Bahia, 2011).

O convidador “hochzeitsbitter ou hochtijdsbire” (Figura 6), escolhido pelos noivos para levar o convite às famílias, também desempenha um papel essencial. Na tradição antiga o convite feito a cavalo. Essa tradição foi adaptada, segundo relato do Sr. Floriano Pagung (19/04/2019), o cavalo foi substituído por outros meios de transporte, como a bicicleta, a motocicleta e o carro.



Figura 6. O convidador (recorte). Fonte: Pomeranos a trajetória de um povo. <https://www.youtube.com/watch?v=3J5Rzjemasi>

Até o início do século XX a noiva utilizava, na festa de casamento, um vestido preto (Figura 7), com comprimento  $\frac{3}{4}$ , véu e grinalda brancos, e com flores na grinalda (flores de pêssigo no Sul do Brasil e flores de murta no Espírito Santo). O noivo geralmente se casava de preto também.



Figura 7. Albino Marth e Helena Marth. Foto cedida por Erica Hübne para .L.Hammes. Fonte: Hammes, 2014: 230.

A *Festa de Casamento*, maior festa dos pomeranos, com duração de dois a três dias, é considerada um rito de passagem, tanto para o homem, quanto para a mulher, que inclui elementos do sagrado e popular, envolvendo toda a comunidade, com muita comida e música. A festa de casamento inicia na sexta-feira com a ritual para espantar maus espíritos, o “quebra-louça”, com muita comida, música e dança. No sábado, os noivos recebem a benção matrimonial na igreja. Em todo o percurso, deslocamento para a igreja e retorno para a festa, os noivos são acompanhados pelos músicos. A festa de casamento inicia na sexta-feira com a ritual “quebra-louça”, com muita comida, música e dança. Ao retornarem da igreja, são recebidos, em casa, com muito entusiasmo: música, banquete e bebidas fortes. Acontece o baile e a tradicional dança

dos noivos. No terceiro dia, após as comemorações do “dia do casamento”, os noivos retornam à igreja, para o culto do domingo.

Estão entre os preparativos os convites, a preparação da festa, registros, escolha dos padrinhos, entre outros. São etapas do ritual: o convite, feito e língua pomerana, recitado nas casas da comunidade e de familiares; o primeiro dia de festa, na sexta-feira, com o ritual de quebra-louças “*Polterowend*”; o casamento, no sábado, com arco de bambu enfeitado de fitas na entrada e um mastro alto com a bandeira contendo as iniciais dos noivos, carros enfeitados, bandeiras e fogos de artifício; e a continuação da festa até o domingo, sem a presença dos noivos. Após o casamento, os noivos passam a ter novas atribuições na família, na igreja e na comunidade.

Os cemitérios (Figura 8), assim como as igrejas, são considerados sagrados desde o período em que viviam na Pomerânia. A morte é reverenciada, com preservação de tradições fúnebres – um rito de passagem necessário para o equilíbrio do universo. As cerimônias funerárias iniciam logo após a morte. Os familiares comunicam o falecimento à comunidade, que é convidada a participar das solenidades, e a participação no enterro é um compromisso entre os integrantes da comunidade. Na igreja, o falecimento é anunciado com três badaladas de sino e a cerimônia religiosa é realizada pelo pastor no cemitério ou na casa do morto. O rito é encerrado após a bênção e o sepultamento.



Figura 8. Cemitério do distrito de Vila Nova do Bananal, Baixo Guandu/ES. Fonte: própria (2015).

## Conclusão

Alicerçado nas investigações bibliográficas, nas entrevistas e nas reflexões sobre imigração pomerana no Estado do Espírito Santo, notamos a estreita relação entre a religiosidade e a educação, perpassando toda a sua história e cultura. Dessa foram, a manutenção dos ritos e das vivências comunitárias dos descendentes pomeranos fortalece o convívio em comunidade e a preservação da cultura.

Constatamos que, ao experienciar os diversos conflitos – desde os primórdios de sua história na Europa, passando pelas mazelas do início da colonização do território capixaba, acrescidos do isolamento involuntário – as tradições pomeranas e seu sentido de pertencimento se fortaleceram, um contributo essencial para a manutenção de suas tradições, ritos, oralidade e língua.

Compreendemos que cada ser possui valores e conhecimentos prévios, e que estes devem ser respeitados e valorados, fator de suma relevância para construção de novos conhecimentos. O mesmo deve ser pensado na educação, habilidades e

competências a serem desenvolvidas, bem como a metodologia de ensino, devem considerar os saberes prévios dos educandos e as informações adquiridas, agregando novos contextos à aprendizagem e a tradição local, validando-a.

### **Agradecimentos**

A autora agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda", ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes - CIEBA, à Faculdade de Belas-Artes - FBAUL e à Fundação para a Ciência e Tecnologia - FCT pelo apoio para este trabalho de investigação. Ao Prof. Dr. Luís Jorge Gonçalves - Orientador FBAUL, à Profª Drª Ana Sousa - Orientadora FBAUL, ao Dr. Edilberto Luiz Hammes - Escritor, à Srª Iára M. Schein Hammes e ao Sr Floriano Pagung.

### **Referências**

- Bahia, J. (2011). *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Chauí, Marilena de Souza. (1979). Os trabalhos da sociedade [apresentação]. In: Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Queroz, 1979. p. XVIII.
- Elias, Norbert. (1994). *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN 978-85-7110-278-1
- Geertz, Clifford. (1989). *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Granzow, Klaus. (2009). *Pomeranos sob o cruzeiro do sul – colonos alemães no Brasil*. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.
- Hammes, Edilberto Luiz. (2014). *A imigração alemã para São Lourenço do Sul – Da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. São Leopoldo, RS: Studio Zeus.
- Jacob, Jorge Kuster. (2007). *Bate-Paus*. [Documentário: Projeto Revelando Brasis, 13'31"']. <https://www.youtube.com/watch?v=Cw-6eLPY-Y8>
- Kossoy, Boris. (1989). *Fotografia e história*. São Paulo: Ática.
- Manske, Cione Marta Raasch. (2015). *Pomeranos no Espírito Santo – história de feé, educação e identidade*. Vila Velha: Gráfica e Editora GSA. ISBN: 978-85-817311-4-8
- Rölke, Helmar. (2016). *Raízes da imigração alemã: História e Cultura Alemã no Estado do Espírito Santo*. Coleção Canaã, volume 23. Vitória: Arquivo Público do estado do Espírito Santo.
- Spamer, Helmar. (2003). Imigração pomerana no Espírito Santo: território e identidades. In: Campos, A. P.; Vianna, K. S. S. da; Lago, R.D. (org). *Memórias, traumas e rupturas*. Vitória: LHPL/UFES, 2003, p. 1-15.
- Stur, Carlos Romínik . (2018). *Pomeranos: os primórdios da colonização e a importância da religiosidade na formação da cultura pomerana no Espírito Santo e Minas Gerais*. Vitória: GSA.

### **Notas biográficas**

**Elaine Karla de Almeida** é artista plástica pela Universidade Federal do Espírito San-

to (UFES), mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e aluna do Doutorado em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigadora do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – “Francisco de Holanda”, do Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001.6772-8804>

E-mail: [almeida.elaine@edu.ulisboa.pt](mailto:almeida.elaine@edu.ulisboa.pt)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa/Portugal.

# Da criação à investigação: transdisciplinaridade, experimentalismo e feminismo.

## *From creation to research: transdisciplinary, experimentalism and feminism.*

MARIA JOÃO LOPES FERNANDES\*

\* Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

### **Resumo**

A transdisciplinaridade caracteriza-me como artista e investigadora. No meu doutoramento analisei as relações entre literatura, artes visuais e música no experimentalismo. Nesta investigação estudei, entre outros poetas experimentais, a obra de Salette Tavares e de Ana Hatherly durante a ditadura. Atualmente investigo as mulheres artistas no contexto histórico do Estado Novo.

**Palavras-chave:** transdisciplinaridade, experimentalismo, jogo, artistas portuguesas, Estado Novo.

### **Abstract**

*Transdisciplinarity characterizes my work as both artist and researcher. In my PhD, I analyzed the relationship between literature, the visual arts, and music in experimentalism. Here, I specifically studied the work of Salette Tavares and Ana Hatherly during the dictatorship (among other poets). I currently investigate women artists in the historical context of the Portuguese 'Estado Novo' ('New State').*

**Keywords:** transdisciplinary, experimentalism, game, female artists, Portuguese New State.

### **Introdução**

Nesta primeira jornada onde celebrarmos o legado do humanista Francisco de Holanda (1517-1584), foram lançados os motes diversidade, complexidade e transdisciplinaridade para nos apresentarmos. Nesse sentido, escolhi a transdisciplinaridade como ponto de partida, por me caracterizar como artista e investigadora, iniciando o artigo com uma breve introdução à minha prática criativa interdisciplinar, que contribuiu para mais tarde investigar em ciências da arte. Segue-se uma abordagem ao experimentalismo, que foi transversal no meu doutoramento, onde refleti sobre o encontro entre a poesia e as artes visuais na poesia experimental portuguesa entre 1964 e 1974. Por fim, foco o atual tema de investigação: as mulheres artistas no Estado Novo.

### **Transdisciplinaridade**

A transdisciplinaridade tem marcado o meu percurso como artista e investigadora. As minhas paixões e interesses foram sempre diversos, provocando-me alguma

dispersão no passado. Como artista iniciei o meu percurso no final da década de oitenta, estudando pintura no Ar.Co, onde pratiquei também a instalação e a fotografia. Na década seguinte, licenciiei-me em escultura na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Neste período, desenvolvi um trabalho criativo em torno do conceito de ‘jogo’: na Figura 1, apresento como exemplo, uma instalação realizada no Ar.Co, “Master Mind: procure as cores que lhe vão na alma”. O jogo consiste em esconder uma combinação de quatro círculos de cor em seis diferentes, podendo estar repetidas ou não; a quem procura adivinhar as cores escondidas, fornecem-se pistas através de círculos brancos ou pretos indicando cor certa em sítio certo ou cor certa em sítio errado. O jogo consiste em esconder uma combinação de quatro círculos de cor em seis diferentes, podendo estar repetidas ou não; a quem procura adivinhar as cores escondidas, fornecem-se pistas através de círculos brancos ou pretos indicando cor certa em sítio certo ou cor certa em sítio errado.

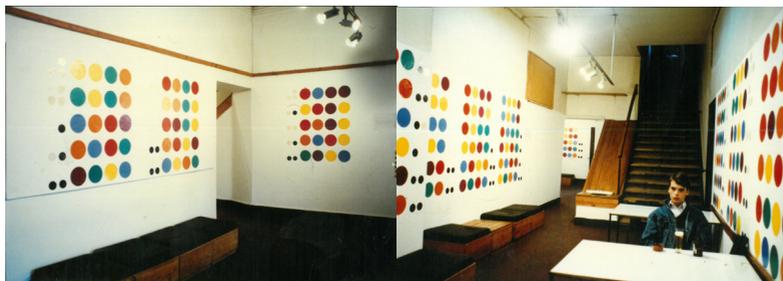


Figura 1. MJLF (1969-), instalação “Master Mind: procure as cores que lhe vão na alma” (1992) colagem de círculos em papel de lustro nas paredes no bar/refeitório do Ar.Co. Lisboa. Fonte: própria.

Na instalação, simulei vários tabuleiros de ‘Master Mind’ com etapas visuais lógicas, que permitiam adivinhar as cores escondidas. Naturalmente, também criei jogos visuais de palavras, como no desenho na Figura 2, onde as palavras foram compostas por módulos com duas letras encaixadas, num jogo entre positivo e negativo, resultando um texto visual polissémico. Depois desenvolvi os desenhos construindo relevos, como no livro da Figura 3.



Figura 2. MJLF (1969-), “Babilónia” (1993), marcador sobre papel, 68x50cm. Fonte: própria.



Figura 3. MJLF (1969-), “Livro de Babel” (1997), resina poliéster pintada, 30x60x20cm. Fonte: própria.

Após a licenciatura, dediquei-me à ilustração de poesia (Figura 4) e publiquei também microficcões (Costa; Sebastião, 2008: 76-82): não me agrada a palavra ‘ilustração’ para definir esta prática, prefiro ‘interpretação’; ao criar uma imagem

a partir de um poema, sinto-me como um instrumentista perante uma partitura, interpreto tocando com a pintura o poema. Esta ponte encontrei-a ao fazer parte do Coro de Câmara da Universidade de Lisboa. Atualmente, desenvolvo uma pintura com origem na interpretação de poesia.



Figura 4. MJLF (1969-), capas de livros (2011) “K3” de Nuno Dempster e “Linhas de Hartmann” de Paulo Tavares. Lisboa: & etc. Fonte: própria.

O gosto pela investigação surgiu na licenciatura, onde iniciei a pesquisa sobre a poesia experimental (Fernandes, 2000: 28-38), levando-me mais tarde ao doutoramento. Encontrei na investigação um modo de expandir o conhecimento, onde canalizei a paixão pelas artes visuais, pela literatura e a música, no sentido de entender outros artistas e obras de arte nos seus contextos históricos, criando relações entre as várias artes e áreas de conhecimento. Ao realizar a tese de doutoramento sobre os poetas experimentais portugueses, não pretendi fundamentar teoricamente a minha prática artística. Tenho empatia e afinidades com os autores, nomeadamente, o modo como valorizaram os aspetos lúdicos da criação. O jogo e a interdisciplinaridade foram os pontos de encontro, mas o meu percurso situa-se num vetor contrário: caminhei das artes visuais para a literatura, tanto na minha prática interdisciplinar na juventude, como mais tarde ao interpretar poesia e escrever microficcões. Pelo contrário, os poetas experimentais caminharam da literatura para as artes visuais ao realizarem exposições e *happenings* em galerias de arte.

### Experimentalismo: do encontro entre a poesia e as artes visuais

Para além do conceito de transdisciplinaridade, que implica uma interdisciplinaridade com o objetivo de fundir, organizar e contextualizar o conhecimento, referi o experimentalismo, termo com o qual se autointitularam alguns dos poetas que estudei no doutoramento.

Na minha tese “O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa entre 1964 e 1974”, clarifiquei a origem do termo ‘experimental’ (Fernandes, 2018: 28-31). Este surgiu devido à infiltração das tecnologias nas produções artísticas e literárias, também com o aparecimento da música eletrónica, por ser composta com sons totalmente novos produzidos por máquinas (Boso, 1987: 41).

Anteriormente, existiu a música concreta, assim apelidada por ser composta com sons reais gravados em magnetofone. Igualmente, na literatura, existiu o movimento

da poesia concreta, em sintonia com a música e arte concreta, ou seja, com a arte geométrica deste período (Campos, 1965: 55). O movimento surgiu no Brasil e na Europa nos anos cinquenta, e teve como principal objetivo libertar a palavra da sintaxe tradicional, trabalhando-a isolada, como elemento autónomo. O verso linear foi substituído por palavras-coisas, pelo seu jogo espacial em ideograma. As palavras mostravam assim o seu valor material verbal, vocal e visual, tal como a linha, a cor e o plano no concretismo plástico, ou os sons reais gravados em fita eletromagnética na música (Fernandes, 2018: 20-22). A exigência da apreensão visual dos poemas concretos, levou a que fossem expostos em forma de cartazes em galerias e museus ao lado de obras de arte concreta.

Nos anos sessenta, desenvolveram várias vertentes da poesia concreta, abrangendo uma gama muito vasta de práticas com diversas denominações (Hatherly; Melo e Castro, 1981: 115-116) continuando a ser incluídas no concretismo, apesar de se distanciarem do programa inicial. A introdução da imagem nos poemas, acentuada pelo uso da fotografia, permitindo o jogo entre a montagem e a materialidade das palavras, gerou confusão na denominação. Na altura, os alemães utilizaram o termo ‘texto visual’ para nomear os poemas figurados ou imagens poéticas do passado, originando o mais abrangente termo ‘poesia visual’ (Hatherly, 2001: 8).

Nas artes visuais, o ‘experimental’ surgiu associado aos artistas *fluxus*, que implodiram como fenómeno global nos anos sessenta, reclamando as noções científicas de investigação, colaboração, teorização e experimentação para o domínio artístico (Friedman, 1998: 248). Experimentação, investigação e iconoclastia foram os lemas dos artistas *fluxus*, que atuaram de forma interdisciplinar com espírito neodadaísta, procurando o efémero, questionando as barreiras tradicionais entre as disciplinas artísticas, as relações entre a arte e a vida, sendo os responsáveis pela fusão da poesia com o *happening* e posteriormente, com a arte conceptual (Vree, 1980: 71).

Em Portugal, o ‘experimental’ surgiu com a publicação dos “Cadernos Antológicos da Poesia Experimental” (1964 e 1966), que iniciaram uma série produções coletivas. Os cadernos apareceram na sequência de pequenas revistas de poesia da década anterior, com um formato onde se incluía um primeiro editorial programático, e designavam-se ‘folhas’, ‘fascículos’, ‘cadernos’ ou ‘antologias’, indicando assim não serem publicações periódicas, para escaparem à censura prévia (Martinho, 1996: 464).

O primeiro caderno foi organizado por António Aragão (1921-2008) e Herberto Helder (1930-2015), que incluíram textos com indicações teóricas: Helder apresentou o experimentalismo num sentido histórico como o movimento de adequação do homem ao movimento da realidade, defendendo a não existência de uma unívoca noção deste, devido a todo o trabalho criativo ser experimental (Hatherly; Melo e Castro, 1981:34); Aragão publicou “Poesia encontrada” ao lado de colagens com recortes de jornais, onde aplicava a teorização do conceito de abertura de Umberto Eco (1932-2016) à proposta dadaísta de construção de poemas, chamando a atenção para os aspetos polissémicos do processo (Aragão, 2021: 97-103).

Aragão foi influenciado pela ‘poesia visiva’ italiana, e desenvolveu uma obra literária temperada por um humor cáustico, contaminada de elementos visuais marcados pela

ambiguidade e abertura em estruturas dinâmicas. Helder teve uma breve incursão no experimentalismo, interessando-se por processos combinatórios para construir poemas, publicados em “Electronicolírica” (1964) (Helder, 1990: 247-278), mas depois afastou-se, por ser avesso a escolas ou grupos (Hatherly, 1995: 11). Os organizadores do caderno convidaram a colaborar Salette Tavares (1922-1994), António Ramos Rosa (1924-2013), E.M. de Melo e Castro (1932-2020) e António Barahona da Fonseca (1939-).

No ano seguinte, com exceção de Ramos Rosa, este grupo heterógeno realizou a exposição “Visopoemas” na galeria Divulgação em Lisboa, que contou com o primeiro *happening* português: intitulado “Concerto e audição pictórica”, foi organizado por Jorge Peixinho (1940-1995) em colaboração com os músicos Mário Falcão e Clotilde Rosa (1930-), o pintor Manuel Baptista (1936-) e os poetas Aragão, Melo e Castro e Salette Tavares. Peixinho tinha estudado com Stockhausen (1928-2007) em Basileia, e frequentou os cursos de verão em Darmstadt (Alemanha), que foi um importante ponto de encontro de artistas *fluxus*. A poeta e ensaísta Ana Hatherly (1929-2015), que na altura ainda não colaborava com o grupo, numa recensão intitulou o *happening* coletivo de ‘manifestação de neodadaísmo’ (Hatherly, 1995: 13), espírito também presente em grande parte das *assemblages* da exposição.

Em “Visopoemas” esteve exposta a colagem da Figura 5, onde Herberto Helder recriou o seu livro “Poemacto” (1961) (Helder, 1990: 93-110): composto por um poema longo centrado na relação de um ator e um ‘ato’, onde o ‘autor’ se funde com um ‘ator’ ou poeta fingidor, no poema a encenação constitui um ‘ato’ de palavras, onde “o ‘canto’ e a ‘voz’ celebrarem o ‘amor’, a ‘loucura’ e a ‘infância” (Marinho, 1982: 42). No catálogo de “Visopoemas” publicou uma ficção intitulada “O homem que se fez papel” (Hatherly; Melo e Castro, 1981: 42), que remete para a metamorfose da colagem, cujas páginas do livro compõem uma superfície ou ‘pele’, sobre a qual escreveu um jogo com o título. Na *assemblage* criou uma nova encenação para o poema, dando-lhe outro corpo ou dimensão ao ‘ato’ ao materializá-lo visualmente.

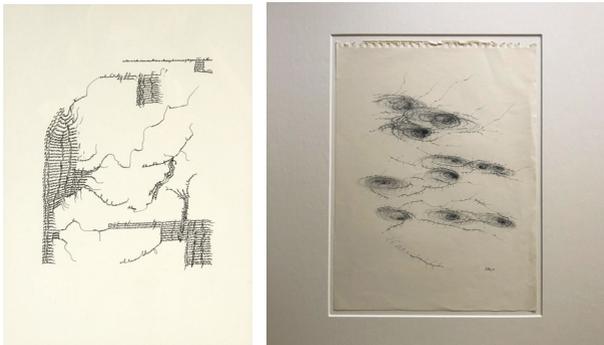


Figura 5. Herberto Helder (1930-2015). “Poemacto” (c.1963), colagem, 95x77.5 cm. Espólio de João Vieira. Fotografia de Manuel João Vieira, 2021.

Em “Visopoemas” esteve também presente “Ourobesouro” (Figura 6) da poeta e ensaísta Salette Tavares, que paralelamente à sua poesia verbal filiada no surrealismo,



e a performance. Na obra visual estabeleceu uma relação íntima entre a escrita e a imagem em resultado dos seus estudos orientais e do barroco, numa experimentação tipográfica onde aplicou o método estrutural em poemas de raiz concretista, realizando também séries de pequenos desenhos, cujas Figura 8 e 9 são exemplo.



**Figura 8.** Ana Hatherly (1929-2015), sem título (c. 1970), tinta-da-china sobre papel, 38x30cm. Coleção particular. Figurou na exposição “A tribute to a womwn: artists in the São Roque collection”, Lisboa. Fotografia de João Brull, 2021.

**Figura 9.** Ana Hatherly (1929-2015), “O Espaço invadido pela escrita” (1994), tinta-da-china sobre papel de bloco de desenho, 30,3x22,7cm. Coleção particular. Fotografia do colecionador, 2021.

Nos desenhos valorizou o ato de escrever, o gesto e a sua expressão através da desementização da escrita; com a escrita manual construiu itinerários nas páginas, formas labirínticas que revelam o seu silêncio através da ilegibilidade do escrito.

Saliento ainda que, Ana Hatherly e Salette Tavares foram das poucas autoras a afirmarem-se em Portugal durante a ditadura, num contexto histórico onde “as mulheres eram minorizadas pelo Código Civil de 1867 (que vigorou até 1966) e pela Constituição de 1933, cuja visão política preconizava a mulher cuidadora do lar e da família, dependente do chefe de família masculino” (Baptista, 2017: 41). As dificuldades em produzir criativamente num contexto tão repressivo para as mulheres levaram-me a um crescente interesse em pesquisar as artistas desta época.

### Mulheres artistas no Estado Novo

Recentemente, foi possível ver obras de Hatherly e Tavares em duas exposições em Lisboa: “Tudo o que eu quero: artistas portuguesas 1900-2020” na Fundação Calouste Gulbenkian e “A Tribute to Women: artists in the São Roque collection” na galeria São Roque, ambas com o objetivo de valorizar e divulgar as artistas portuguesas. Na primeira foram apresentadas duzentas obras de quarenta artistas expostas sem hierarquias, com um interessante guião onde o passado e presente dialogavam no espaço. O diálogo foi articulado, segundo os curadores, num “perpétuo deslizamento: um deslizamento semântico, conceptual, alegórico ou formal” (Freitas; Marchand, 2021: 27) organizando a sequência das obras, sem assumir um carácter histórico ou constituir um manifesto. A segunda, homenageou quarenta artistas portuguesas expondo noventa obras representadas no espólio da galeria São Roque. Nesta última, o texto publicado no catálogo de Filipa Lowens Vicente (1972-) introduziu-me às abordagens feministas da arte surgidas nos anos setenta (Vicente, 2021: 19),

levando-me a novas leituras sobre como a história de arte tem estudado a prática artística feminina (Vicente, 2012: 51-66), entusiasmando-me a pesquisar as artistas portuguesas no Estado Novo.

A minha atual investigação nasceu também de um breve encontro na exposição “Tudo o que eu quero”, onde me deparei com uma senhora na casa dos oitenta anos, comovida a ver os desenhos (Figura 10) de Ofélia Marques (1902-1952), que comentou: “ Eu não vivo em Portugal, tenho viajado e visitado muitos museus. Só conhecia a Vieira da Silva e a Paula Rego, não sabia que existia uma artista portuguesa assim”. Este momento contribuiu para querer conhecer melhor as artistas portuguesas do passado, tenho esse legado com as mulheres que produziram em condições tão adversas. Como artista e investigadora quero contribuir para a visibilidade da invisibilidade das artistas que me antecederam. O estudo deste passado histórico poderá levar a uma maior compreensão e clareza do momento presente para que haja um futuro melhor.



Figura 10. Ofélia Marques (1902-1952), “Auto-retrato”, sem data, lápis de cor sobre papel. Coleção Galeria de São Roque. Figurou na exposição “A tribute to a women: artists in the São Roque collection”, Lisboa. Fotografia de João Krull, 2021.

## Conclusão

A transdisciplinaridade que me caracteriza como artista e investigadora, tem sido importante para entender e contextualizar a criação, os objetos artísticos e a sua receção, uma vez que o fenómeno artístico é intrinsecamente complexo e dinâmico. A escolha de um objeto de estudo interdisciplinar no doutoramento, exigiu-me refletir sobre as relações entre a literatura, as artes visuais e a música. Ao analisar os processos de construção e visualização dos poemas experimentais num contexto interdisciplinar, com a recolha de depoimentos inéditos e pesquisa da receção nos jornais da época, contribuiu para uma perspetiva aberta sobre esta poética interdisciplinar, que não deve ser entendida de forma redutora ou parcial. O facto de ter pesquisado obras realizadas no contexto histórico dos últimos anos do Estado Novo, ampliou-me a consciência sobre o papel da censura e da repressão nas produções criativas na época. A análise das obras de Salette Tavares e Ana Hatherly, que se afirmaram nesse contexto histórico tão adverso e repressivo para as mulheres, contribuiu para o rumo atual da minha investigação, focado nas artistas portuguesas no Estado Novo.

## Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes a publicação

do artigo, em especial à Comissão Executiva que tornou possível realizar as I Jornadas Francisco de Holanda; agradece ainda a Salette Aranda Brandão, Dr. Mário Roque, Manuel João Vieira e outros colecionadores a cedência das imagens publicadas.

## Referências

- Aragão, António. (2021). *Obra (Re)Encontrada*. Lisboa, Edições Saguão. ISBN: 978-989-54831-8-1
- Boso, Filipe. (1987). El concretismo. In Espinosa, Cesar (orgs.) *Signos corrosivos: selección de textos sobre poesia visual-concreta-experimental-alternativa*, 40-43. México: Ediciones Literárias de Factor.
- Baptista, Virgínia. (2017). Maria Lamas, a ativista pelos direitos das mulheres. In Moleiro, Margarida Freire (org.) *Mulheres*. Paz. Liberdade: Maria Lamas. Câmara Municipal de Torres Novas, 41-44. Dep. Legal: PT 432836/17. <http://hdl.handle.net/10362/37319>
- Campos, Augusto de. (1965). Poesia concreta. In Campos, Augusto & Campos, Haroldo & Pignatari, Décio (orgs.) *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, 55-57. São Paulo: Edições Invenção.
- Costa, Rui & Sebastião, André (orgs.). (2008). *Primeira antologia da microficção Portuguesa*. Vila Nova de Gaia: Editora Exodus. ISBN: 978-989-8048-75-2.
- Fernandes, Maria João Lopes. (2000). *Poesia concreta, experimental e visual*. ArteTeoria: revista do mestrado de teorias de arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 972-98505-0-X. Vol.1 (I), 28-39. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18169>
- Fernandes, Maria João Lopes Aleixo. (2018). O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa 1964-1974. [Tese de doutoramento em Belas-Artes: ciências da arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/35098>
- Freitas, Helena & Marchand, Bruno. (n.d.). Tudo o que eu quero/ tout ce que je veux. In catálogo da exposição '*Tudo o que eu quero: artistas portuguesas de 1900 a 2020*', 24-32. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN: 978-989-8758-78-1/978-972-27-2873-7.
- Friedman, Ked (edit.). (1998). *The fluxus reader*. New York: Academy Editions. ISBN-13: 978-0471978589
- Hatherly, Ana & Melo e Castro, E.M. (orgs.). (1981). *Po.Ex: texto teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, Ana. (1995). Salette Tavares e a Poesia experimental. In catálogo da exposição '*Salette Tavares: Poesia Gráfica*', 11-15. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- Hatherly, Ana. (2001). *Um calculador de improbabilidade*. Coimbra: Quimera. ISBN: 972-589-059.
- Helder, Herberto. (1990). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 972-37-0252-5.
- Marinho, Maria de Fátima. (1982). *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia.
- Martinho, Fernando J.B. (1996). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN: 972-8288-25-5.

- Russo, Vincenzo. (2008). *Suspeita do Aveso : barroco e neobarroco na poesia contemporânea portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: edições Quasi. ISBN:978-989-552-322-1.
- Tavares, Salette. (1973). Os efes. In Melo e Castro, E.M. & Marques, José-Alberto (org.) *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, 122-123. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Tavares, Salette. (1995). Transcrição de Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly (9 de janeiro de 1975). In catálogo da exposição '*Salette Tavares: Poesia Gráfica*', 17-19. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- Torres, Rui. (2014). Salette Tavares e a Poesia Experimental. In catálogo '*Salette Tavares: Poesia Espacial*', 25-35. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 978-972-635-292-1.
- Vicente, Filipa Lowndes. (2012). *A Arte sem História: mulheres e cultura artística (século XVI-XX)*. Lisboa: Athena-Babel. ISBN: 978-989-31-0029-5.
- Vicente, Filipa Lowndes. (2021). Curiosidade ou coincidência? Mulheres artistas portuguesas. In catálogo da exposição '*A Tribute to Women: artists in the São Roque collection*', 14-26. Lisboa, São Roque Antiguidades & Galeria de Arte. ISBN:978-989-53002-1-1.
- Vree, Paul de. (1980). Poesia concreta e visual. (tradução de Alexandre O'Neill). In catálogo da exposição '*A Arte Belga Depois de 1945*', 71-72. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

## Notas Biográficas

**Maria João Lopes Fernandes** é artista visual, ilustradora de poesia e investigadora; tem participado em exposições coletivas e individuais desde 1992; é autora da imagem da capa de diversos livros de poesia e publicou micro-ficção em várias revistas e antologias. Estudou pintura no Ar.Co, onde concluiu o Curso Avançado em Artes Plásticas (1993), participando no ano seguinte no programa intercâmbio com Nova Scotia College of Art and Design em Halifax, Canadá. Licenciou-se em Artes Plásticas – Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1999), onde se doutorou em Belas-Artes – ciências da arte, com a tese «O encontro entre a poesia e as artes visuais: poesia experimental portuguesa 1964-1974» (2018). As suas principais linhas de investigação são as mulheres artistas no Estado Novo, e as relações entre as artes visuais, a literatura e a música.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7058-4919>

E-mail: [mariajoalopesfernandes@gmail.com](mailto:mariajoalopesfernandes@gmail.com)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

# A coleção de pintura do Museu Militar de Lisboa: imagens que atravessam memórias

## *The painting collection of the Military Museum of Lisbon: images that cross memories*

MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

### **Resumo**

Este artigo tem como objeto de análise a coleção de Pintura do Museu Militar de Lisboa, a mais antiga instituição museal dessa cidade. Realiza-se uma abordagem ao estudo das obras de Pintura de História, que revestem quase integralmente as salas de exposição, e aos painéis azulejares decorativos do pátio central do edifício, realizados com o objetivo de contextualizar um importante acervo de artilharia histórica, referindo algumas particularidades iconográficas. Apontam-se as características geográficas e de envolvimento do edificado que influenciam a sua natural degradação, alertando para uma política de conservação preventiva assente nos diversos aspetos da preservação do acervo.

**Palavras-chave:** Museu Militar de Lisboa, programa artístico, pintura de história, decoração cenográfica, memória nacional.

### **Abstract**

*This article analyses the Painting collection of the Military Museum of Lisbon, the oldest museum institution in that city. An approach to the study of History Painting works which almost entirely covers the exhibition rooms, and to the decorative tile panels in the central courtyard of the building, implemented with the aim of contextualizing an important collection of historical artillery, is carried out referring to some iconographic particularities. The geographical and surrounding characteristics of the building that influence its natural degradation are mentioned, warning for a preventive conservation policy based on the various aspects of the collection preservation.*

**Keywords:** Military Museum of Lisbon, artistic program, history painting, scenographic decoration, national memory.

### **Introdução**

O Museu Militar de Lisboa (MML) o mais antigo da cidade que lhe dá o nome, é o maior Museu Militar do País. Encontra-se na orgânica do Ministério da Defesa Nacional sob gestão do Estado-Maior do Exército Português - Direção de História e Cultura Militar (DHCM).

A leitura diacrónica da instituição revela que as diligências de valorização arquitetónica foram estruturando o lugar segundo os cânones oitocentistas, conjuntamente com esforços de enriquecimento artístico numa fase posterior, através

de campanhas de decoração cenográfica do edifício, tanto interior como exterior.

A reabilitação e ampliação do espaço histórico industrial, com origens no Arsenal Real do Exército, no edifício da Fundação de Baixo, e a adaptação museográfica implementada para a exposição do património militar descontinuado, realizou-se com o intuito de o transformar em lugar de relevo na argumentação política e doutrinária da memória histórica de Portugal, de rememoração do passado glorioso do país, convertendo-o em um Museu de História Nacional.

O corpo do edifício antigo do arsenal e os novos corpos acrescentados, constituindo-se em planta retangular, circunscreveram um pátio interior, fechado em 1905, destacando-se um portal voltado para o Largo dos Caminhos-de-Ferro [alçado Este], ladeado por colunas de capitéis coríntios e encimado por um frontão interrompido com um grupo escultórico alegórico representando “A Pátria” da autoria do escultor Teixeira Lopes (1860-1942). A entrada principal [alçado Oeste], voltada para o Largo do Museu de Artilharia, desenvolve-se em três pisos, e nele se destacam o pórtico, as janelas com emolduramento calcário e o remate superior em platibanda. O alçado lateral Sul é dinamizado por uma arcada, que se destaca relativamente ao plano da fachada, assente em colunas monumentais de ordem compósita e delimitada lateralmente por pilares de secção quadrada. Os cunhais do edifício são sobrepujados por representações de guerreiros em bronze.

O pátio central fechado em 1905 ficou conhecido por *Pátio de Artilharia*, ou *Pátio dos Canhões*, por acolher a exposição da maior parte das bocas-de-fogo do acervo do Exército, portuguesas e estrangeiras, arrumadas pela ordem cronológica dos diversos reinados a partir de D. Sebastião (1557-1578) a D. Carlos I (1889-1908), sendo que as mais antigas ficaram na Sala Vasco da Gama que é térrea.

As sucessivas direções do museu empreenderam um plano programático que visava dotar a instituição de acervos de referência que permitissem cumprir o objetivo inicial: contextualizar artisticamente os artefactos musealizados. Foi reunido um espólio heterogéneo que inclui artilharia histórica de campanha do século XV até 1918, armamento, fardamento, e peças relacionadas com a vivência militar portuguesa ao longo dos séculos.

Complementando a remodelação e ampliação do edificado original, as disciplinas artísticas correspondentes às artes visuais e outras artes plásticas como a escultura e a azulejaria encontraram neste museu um campo fértil ao nível da criação iconográfica, com obras de arte pictóricas de grande escala e efeito imagético, colocada ao serviço de uma mensagem política de cariz ideológico com propósitos nacionalistas.

## **1. O Museu Militar de Lisboa – Enquadramento Histórico, Institucional e Artístico**

O MML encerra uma carga histórico-cultural simbólica ligada à nacionalidade e influência de Portugal no mundo. Ocupa desde a origem as Terceiras das Portas da Cruz de Pedra da cerca fernandina, junto ao rio Tejo, na extremidade oriental da cidade. Mandadas erigir por D. Manuel I (1469-1521) cerca de 1488 sobre um conjunto de “taracenas” do tempo do rei D. Sancho II (1209-1248) junto ao Bairro de Alfama, as docas, estaleiros e oficinas destinados ao fabrico e à guarda de pólvora e artefactos

bélicos, sofreram um grande desenvolvimento impelido pelas atividades económica e militar do século XVI.

Em 28 de dezembro de 1640 foi criada a Tenência de Artilharia do reino, órgão de administração militar que tinha como funções a distribuição do material de guerra para as tropas de Guerra e Mar. Após um incêndio em 1726 que destruiu o complexo edificado, D. João V (1689-1750) ordenou a construção de novos armazéns “sobre os cais da zona até à Praia da Galé” (França, 1996: 9), sob a direcção técnica do militar francês Ferdinand de Chegaray e com a traça do engenheiro Maurice de Larre. Após a destruição provocada pelo Terramoto de 1755, por ordem de D. José I (1714-1777), e sob a direcção do Marechal de Campo de Manuel Gomes de Carvalho e Silva e o comando do engenheiro militar Bartolomeu da Costa (1731-1801), novas instalações foram adicionadas em 1760-1764 à Fundição de Baixo, ligando-as às oficinas no Campo de Santa Clara e à Fundição de Cima, ou Fundição dos Canhões, passando a Tenência a designar-se Arsenal Real do Exército.

O processo de guarda e conservação das máquinas e aparelhos raros que existiam foi iniciado em 1842 pelo TGen Brigadeiro José Baptista da Silva Lopes, Barão de Monte Pedral de Cima (1784-1857), inspetor do Arsenal do Exército, que ordenou ao Major João Carlos de Sequeira, comandante da Repartição de Santa Clara, a organização e a classificação das peças dispersas no complexo industrial do Arsenal. Este pensamento organizador e patriótico foi sancionado pelo Decreto Geral nº 296 de 10 de dezembro de 1851, da Rainha D. Maria II.

Em 1856 começaram a ser organizadas as *Salas de Armas* na Fundição de Baixo com o intuito de expor o vasto acervo que viria a formar a coleção de artilharia histórica. Na sequência deste desiderato, por Decreto de 13 de dezembro de 1869, que estatuiu o *plano para a organização da Arma de Artilharia*, dispôs-se: “O museu e a artilharia histórica estarão sob vigilância do director da Fábrica de Armas.” (Catálogo do MML, 1930: 12). Sob as instruções do General António Florêncio de Sousa Pinto, então Diretor Geral da Arma, o Capitão Eduardo Ernesto de Castelbranco (1840-1905) ficou responsável pela transferência das colecções, que se iniciou em 1876, e pela reabilitação e ampliação do edifício da Calçada Nova, junto à zona ribeirinha, tendo sido nomeado como primeiro Diretor desde 1900.

De 1895 até 1908 foi objecto de remodelação e ampliação privilegiando a monumentalização das preexistências. A par das campanhas de reabilitação arquitetónica, foi executado um ambicioso Programa institucional com o propósito estético de contextualizar a exposição da coleção de armaria e artilharia histórica, considerada a maior a nível mundial.

O Programa Artístico desenvolvido por Castelbranco até 1905, ano da sua morte, decorreu de uma nítida vontade celebratória, inerente à própria ideologia do museu, e de uma vontade de dignificação artística tanto do espaço como das colecções. O programa iconográfico, que dotou o edifício com uma decoração de grande escala, contemplou a representação da epopeia dos Descobrimentos, com inspiração no poema épico de Camões.

Coordenadas pelos Diretores do Museu de Artilharia que se seguiram, e orientadas

pelo Ministério da Guerra conforme as disposições político-administrativas coevas, foram promovidas campanhas de encomendas a conceituados artistas da época, pintores, escultores, entalhadores e azulejistas. O Programa Decorativo no interior do museu decorreu até aos anos quarenta do século XX, com integração das pinturas de Adriano de Sousa Lopes, oficial desenhador correspondente nas trincheiras, que tratou a iconografia da Grande Guerra. No exterior recorreu-se nesse mesmo período à homogeneidade plástica e estética do edifício com o enriquecimento de uma colecção azulejar de cunho historicista, adaptando-se ao gosto e às solicitações da época.

A cenografia interior e exterior assumiu-se no seu conjunto como evocativa dos acontecimentos áureos da História de Portugal, no sentido de afirmar a identidade portuguesa, em consonância com os paradigmas museográficos europeus de meados e finais do século XIX. Visando uma propaganda dos valores simbólicos de glorificação da Nação, o museu assumiu um propósito político-cultural, de acordo com modelos coetâneos para uma museologia de afirmação das nacionalidades e acentuação dos valores patrióticos de carácter imperial e militar.

Em 1926 o Arsenal de Artilharia foi extinto e o seu nome foi alterado para Museu Militar, tendo recebido a atual designação no ano de 2006. O edifício encontra-se classificado como Imóvel de Interesse Público desde 1963, através de Decreto emanado pelo Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, sendo da responsabilidade do Exército - Ministério da Defesa Nacional a sua conservação.

## **2. O Programa Artístico do Museu - Questões de Identidade e Memória Nacionais**

O Museu Militar, como espaço institucional de preservação da memória nacional, surgiu num contexto eurocêntrico de finais de Oitocentos, em clima de agitação política, cultural e económica, quando começavam a ser organizados os *Museus de Armas* como instrumentos político-ideológicos ao serviço dos valores pátrios, cujas posições programáticas refletiam a exaltação da história identitária das Nações. As instituições, dominadas por princípios nacionalistas, imperialistas e colonialistas, recorreram ao papel dos artefactos históricos e ao papel simbólico das obras de arte, focando-se no propósito de constituir um repositório patrimonial representativo da cultura histórica, para afirmar uma argumentação doutrinária que contribuía para esforços de nacionalização e evocação da memória dos Países. O pensamento museológico dominante atuou como veículo transmissor de um pensamento nacionalista, e como legitimador da construção de um discurso hierarquizado, constituindo-se o Musée de L'Armée, em Paris, como um marco e modelo para os novos Museus Militares que eram criados.

Seguindo correntes museográficas coetâneas em Inglaterra - Victoria and Albert Museum, Royal Artillery Museum; em França - Louvre Museum; na Alemanha - Altes Museum/Neues Museum, o desenvolvimento museográfico do MML foi albergando sucessivas conceções da História de Portugal e das idealizações das mesmas veiculadas pelas Artes Visuais ao serviço dos propósitos políticos de apresentação à sociedade dos planos governamentais de instituição e glorificação da Nação, visando uma

propaganda dos valores simbólicos e identitários de Portugal, e relevando questões de ideais utópicos associados às referências do passado ao enfatizar imagens de uma heróica expansão e prestação do País.

A partir de 1876 foi idealizado e executado um vasto Programa Institucional, alavancado pelo Ministério da Guerra, e pelo Diretor Geral da Arma de Artilharia, que comportou, além da remodelação arquitectónica, a decoração artística de cariz cenográfica dos espaços interiores, para contextualizar a exposição da colecção de armaria e artilharia histórica. O projeto do Programa Artístico incorporou várias dimensões estratégicas, recorrendo à pintura, azulejaria, talha e escultura.

### 3. A Decoração Cenográfica no Museu Militar de Lisboa

As campanhas decorativas levaram à integração de obras fisicamente intransferíveis, pois grande parte do acervo artístico do museu está nas paredes do edifício, composto pelas Pinturas que foram coladas às paredes e tetos, tendo transformado o espaço interior numa espécie de *Galeria de Pintura* monumental.

O programa de encomendas, convergente com ideologias e esforços de glorificação da identidade portuguesa, está intimamente ligado à epopeia dos Descobrimentos, através da descrição figurativa de poemas épicos camonianos dos *Lusíadas* seguindo os modelos da Pintura de História. Contextualmente, esta era considerada academicamente como o mais nobre dos géneros pictóricos através da representação alegórica, num “compromisso entre a recriação plástica da cena e a sua reconversão cenográfica” (Falcão, 2015: 9).

A coleção pictórica, que reúne obras dos maiores nomes da pintura portuguesa de fins do século XIX e inícios do século XX, é constituída por um corpus artístico que reproduz a figuração tradicional do naturalismo e realismo portugueses, numa expressão artística de fim de século continuada nos primeiros anos de Novecentos, e cujo programa iconográfico contemplou a representação de episódios da História e da Literatura nacionais, direcionado para a construção de um discurso museológico ligado à nacionalidade portuguesa e influência de Portugal no mundo, nos séculos XV-XVI.

As relações estabelecidas entre as peças expostas e as obras de escultura e de pintura, com o espaço envolvente, contribuíram para a narrativa historiográfica e o embelezamento de um tesouro constituído por relíquias do passado e documentos valiosos da nossa civilização, tornando-se uma unidade composicional exaltante do carácter da Nação portuguesa, que instruíu o visitante com uma função pedagógica e o remetia para períodos e contextos específicos da História de Portugal.

As remodelações museográficas, datadas de 1928, desenhadas nas imponentes salas, diminuíram o peso dos objetos que enchiam os interiores. Considerando-se o respeito pelos elementos decorativos do edifício, remanescentes do século XVIII, e a necessidade de atualização artística e estilística, pretendeu-se que as novas ornamentações espelhassem “o grau de desenvolvimento” que a Pintura portuguesa então atingia, o que possibilitou a perceção da grande qualidade artística dos pintores representados, tais como Luigi Manini, Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa, Ernesto Condeixa, Jorge Colaço, Carlos Reis, Luciano Freire, António Ramalho, Pedro

Alexandrino de Carvalho, João de Melo Trigoso, Adolfo Sousa Rodrigues, Adriano de Sousa Lopes, José Veloso Salgado, entre muitos outros.

### 3.1. As Salas de Exposição e as Pinturas

O interior do edifício organiza-se a partir de um vestíbulo de onde parte a escadaria nobre de acesso aos pisos superiores, onde se sucedem compartimentos como divisões de um Palácio renascentista, exponenciando a dimensão palaciana pré-existente. A visão integrada do primeiro Diretor culminou na ornamentação das vinte e oito salas de exposição permanente, criadas a partir das cinco Salas Nobres primárias, tendo sido dedicadas aos Descobrimentos, a Camões, à Restauração, à Guerra Peninsular, à Grande-Guerra, ao Infante D. Henrique, a Mouzinho de Albuquerque, a Vasco da Gama, a D. Maria II e a monarcas antigos como D. João V, D. José I, D. Pedro IV, entre outros.

A coleção de Pintura apresenta-se em quadros de cavalete, de formato convencional, inseridos em espaços estratégicos e em diálogo artístico com as restantes coleções. A maior parte das obras, em composições monumentais de grande escala em tela recortada, cobre grande parte da superfície da arquitetura, paredes e tetos do edifício, constituindo um acervo imóvel de grande valor iconográfico e artístico.

Dada a quantidade de obras pictóricas do acervo do MML, apresentam-se apenas alguns exemplos emblemáticos. No piso 1, na Sala Vasco da Gama (Figura 1), que alberga um busto do navegador português da autoria de Simões de Almeida, expõem-se as peças de artilharia mais antigas da coleção do museu - Séculos XV e XVI. As paredes são decoradas com telas de Carlos Reis alusivas à descoberta do caminho marítimo para a Índia e à ligação deste feito com *Os Lusíadas*.



Figura 1. Sala Vasco da Gama, Pinturas de Carlos Reis e teto de Luigi Manini. Fonte: Arquivo MML.

Conforme França (1996: 43) a tela *Concílio dos Deuses* (Figura 2) seria de dupla autoria de Carlos Reis (1863-1940) e do arquiteto Luigi Manini, também cenógrafo do Teatro Nacional de São Carlos, que pintou o mapa da província de Moçambique no centro da pintura além da grande tela que reveste o teto e que serviu à secção portuguesa de terra e mar na exposição Universal de Paris de 1900, tendo sido oferecida ao Museu de Artilharia pelo Ministério das Obras Públicas em 1901.



**Figura 2.** Carlos Reis, *Concílio dos Deuses – Vénus perante Júpiter e Mapa de Moçambique*, 1903. Óleo sobre tela, 2,67 x 9,56m. Fonte: Arquivo MML.

No piso 2, a Sala D. Maria II (Figura 3), antes *Sala das Pistolas* pela quantidade de armamento ali exposto, é dedicada à soberana com retrato da autoria de Joaquim Rafael (Figura 4) colocado em 1834. Possui um majestoso teto (Figura 5) pintado por Feliciano Narciso, auxiliado por Bruno José do Vale, António Caetano da Silva, José Carvalho Rosa e outros.



**Figura 3.** Sala D. Maria II, Pinturas de Joaquim Rafael, Acácio Lino e Adriano de Sousa Lopes.

Teto de Bruno José do Vale e outros. Fonte: Arquivo MML.

**Figura 4.** Joaquim Rafael, *D. Maria II*, 1834. Óleo sobre tela, 2,55x1,66m.

**Figura 5.** Feliciano Narciso e Bruno José do Vale e outros, *Criação do Real Arsenal Real do Exército*, Séc. XVIII. Óleo sobre madeira, painel no teto da sala D. Maria II.

As Salas da Grande Guerra (Figura 6), decoradas nos anos quarenta do século XX pelo “novo regime”, são dedicadas à I Guerra Mundial. Aí se reconhecem os valores da 1ª República, que celebrava um dos seus grandes desígnios, o da participação de Portugal no conflito. As paredes estão quase totalmente cobertas com telas evocando a participação das tropas portuguesas em França (Figura 7), pelo pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), oficial desenhador correspondente nas trincheiras, que acompanhou o corpo expedicionário português na sua missão, e de José Veloso Salgado (1864-1945).

A Sala Camões (Figura 8), cujo teto apresenta uma pintura ornamental em torno de motivos heráldicos da autoria de Domingos Costa (1867-1954), ostenta telas de Columbano Bordalo Pinheiro (Figura 9) e de Ernesto Condeixa alusivas a episódios da História de Portugal, relatados em *Os Lusíadas*, *Súplica de Inês de Castro*, canto III, Est.CXXVII; *O Velho do Restelo*, canto IV, Est.XCV; *Adamastor - Passagem do Cabo das Tormentas*, canto V, Est.I; *Esquadra navegando do Oceano Índico*, canto V, Est.LXI., etc.



Figura 6. Sala da Grande Guerra, Pinturas de Adriano de Sousa Lopes. Fonte: Arquivo MML.



Figura 7. Adriano de Sousa Lopes, *Rendição nas Trincheiras*. Óleo sobre tela, 2,96x12,52m.



Figura 8. Sala Camões, Pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro e Ernesto Condeixa. Fonte: Arquivo MML.



Figura 9. Columbano Bordalo Pinheiro, *A Deusa Vénus em Auxílio dos Portugueses*. 1903. Óleo sobre tela, 2,46x1,96m. [LUSÍADAS, canto II; Est.XXI]

#### 4. A Pintura Azulejar do Pátio dos Canhões – Intervenções Decorativas

Em consonância com a linha museológica e histórico-cultural que caracterizou o Museu de Artilharia em finais de Oitocentos, com a intenção de complementar, enquadrar e enriquecer a “Sala de Exposição” a céu aberto, com a mais *completa coleção de Artilharia Histórica de que se tem conhecimento*, a Direção do museu decidiu, em 1944, decorar as paredes do pátio (Figura 10) com painéis de azulejos que representam os factos e episódios mais marcantes e notáveis da História Militar de Portugal, que se encontram intrinsecamente articulados com os acontecimentos políticos, dado que esta é indissociável da nação soberana. As representações abrangem uma janela temporal de 1139 a 1918, nomeadamente, a Fundação da Nacionalidade, a Expansão do Império Português, passando pelos Descobrimentos, a Guerra da Restauração, as Guerras em África e a I Guerra Mundial.



Figura 10. Vista panorâmica do Pátio dos Canhões. Fonte: Arquivo MML.

Aprovado o projeto pelo Diretor do museu à data, Coronel João da Conceição Tomaz Rodrigues, e pela Direção Geral do Ministério da Guerra, a execução do trabalho foi entregue ao Coronel José Estevão Cacella de Victória Pereira (1877-1952), artista e Oficial do Exército, que desempenhava funções como desenhador na Direcção Geral do Serviço do Estado-Maior.

A decoração azulejar, num total de vinte e sete ilustrações integradas em 14.434 azulejos figurativos ou silhares de pendor historicista, apresenta episódios das Batalhas portuguesas. As cenas estão envoltas por uma moldura com ornatos e encimadas com motivos nacionais como a cruz e o brasão de armas. A encimar os referidos painéis encontram-se vinte e sete medalhões, também em azulejo, com as figuras históricas que mais se destacaram dentro de cada momento histórico a que os painéis aludem, permitindo ao visitante vislumbrar oito séculos de História Nacional (Marques, 2016: 28-29).

Os painéis azulejares harmonizam-se com os azulejos antigos de pintura barroca azul e branca do interior do edifício [dois lanços de escadas que dão acesso ao vestíbulo do primeiro andar, antiga Sala Portugal, e escada que dá acesso ao Pátio dos Canhões] cujas datas remontam a 1760-1780, identificados como pertencendo ao período da restauração do museu a seguir ao incêndio de 1726 e ao Terramoto de 1755.

O artista procurou imitar a pintura antiga sobre azulejos, não só a figuração, a cor e o estilo de ornatos que envolvem os frisos, os quadros e os brasões em exposição, mas também o processo de manufatura, pintando sobre barro ordinário cru depois de o cobrir com uma camada de vidro. Não foi encontrada documentação que comprove o local de produção deste monumental conjunto decorativo, mas sabe-se que o pintor trabalhou na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego em 1943, e na Fábrica Montargila, fundada em 1897, ampliada em 1906, e que funcionou até aos anos 60 do século XX.

## 5. Preservação das Coleções - Conservação Preventiva no Museu Militar de Lisboa

À coleção seminal do museu, que inclui os artefactos militares musealizados como a artilharia histórica de campanha e o armamento gentílico, além da notável coleção de Pintura, foi acrescentado um acervo muito heterogéneo: fardamento, medalhística, falerística, heráldica, vexilologia, maquetas, desenho, gravura, cerâmica, escultura e azulejaria, uma diversidade de materiais a levar em consideração na gestão dos

fatores de risco encontrados.

Em 2008, a DHCM elaborou e aprovou, através de Despacho do Chefe do Estado-Maior do Exército, o documento *Normas Gerais dos Museus e Coleções Visitáveis do Exército*. As disposições, que se encontram em consonância com a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº 47/2004, de 19 de agosto), tiveram como objetivo regulamentar e normalizar a ação dos museus militares na sua dependência. Assim, em 2011 foram elaboradas as Normas de Conservação Preventiva e Planos de Segurança, dando resposta ao Regulamento Interno do MML, e iniciados monitorização e controlo ambiental. As Normas são constantes de um documento dinâmico e generalizado, respeitante à globalidade do acervo, que é revisto bianualmente pelo Museu Militar para melhoria e atualização. No entanto, não existe um Plano de Conservação Preventiva direcionado especificamente para a coleção de Pintura.

Para assegurar a preservação do acervo do MML, um dos fatores determinantes é o conhecimento e a avaliação do ambiente onde permanecem, ou seja, do edifício que alberga as coleções. Em termos arquitetónicos a infraestrutura do museu evidencia alguns indícios de degradação, verificando-se a existência de fissuras que podem vir a colocar em risco a conservação dos bens expostos de elevado valor patrimonial, tanto no seu interior como no exterior.

As características construtivas pela diferença de materiais incorporados, visto que o museu resultou de uma adaptação de edifício industrial histórico, e a localização junto à zona ribeirinha, são os seus maiores constrangimentos, quer em termos de amplitudes térmicas e humidades relativas, quer pela salinidade que se foi introduzindo e cujos efeitos corrosivos se tornaram visíveis em paredes e azulejos por via de infiltrações. As inundações sazonais nas Caves Manuelinas são um grande obstáculo a superar e um desafio que se coloca à aplicação dos procedimentos de conservação preventiva nas trinta e uma salas, das quais vinte e oito são dedicadas à exposição de longa duração e três salas a exposições temporárias.

Verifica-se o acentuar de patologias resultantes da aparente cedência da estrutura do edificado, originada pelas obras do Metro de Lisboa no troço Baixa/Chiado – Santa Apolónia, em 2007. A sua implantação no centro histórico da cidade de Lisboa, caracterizado por um terreno sedimentar conquistado ao rio que o torna particularmente vulnerável ao risco sísmico e tsunamico, devido à solifluxão e liquefação, é agravado ainda pelas suas cotas de declives baixos.

Os poluentes ambientais provocados pelo tráfego automóvel numa área turística como a Baixa lisboeta e a zona de Santa Apolónia, têm um forte impacto negativo sobre a conservação dos diferentes materiais que revestem o edifício, assim como influenciam negativamente a qualidade do ar interior.

O estudo dos constrangimentos do edifício e das condições exteriores, levou-nos à reflexão da necessidade de obras de reabilitação e manutenção arquitetónica recorrentes, dado que a conservação da coleção de Pintura e da cerâmica de revestimento do *Pátio dos Canhões* estão dependentes da boa conservação deste e da sua estabilidade. Não podendo alterar as condições geográficas, o clima e a envolvente - características topográficas, proximidade do rio, poluentes atmosféricos, humidade,

radiação solar, ruído, vibrações - releva-se a importância de monitorização e controlo ambiental que devem estender-se a todo o edifício. O objetivo é implementar estratégias que melhorem as condições para impedir que ocorram mudanças bruscas de temperatura e humidade relativa no interior. O registo de humidade relativa e de temperatura ambiental no interior é efetuada regularmente, mas só recentemente foram adquiridos alguns desumidificadores colocados estrategicamente em locais mais problemáticos.

As Pinturas sofrem efeitos mecânicos resultantes das variações higrométricas e, no caso específico deste museu, muitas telas são particularmente sensíveis a essas oscilações dado estarem coladas às paredes e tetos. É fundamental que as zonas a controlar sejam o mais estanques possível, e, quando se verificar que o acervo se encontra estabilizado, as condições ambientais devem ser mantidas regularizadas. A temperatura aconselhada para a preservação de Pintura sobre tela ou sobre madeira é de 20º-22º e a humidade relativa: +/-55%.

Tendo presente que a degradação causada pela luz é cumulativa e irreversível, devem definir-se os níveis de exposição e os valores máximos de iluminação, tendo em conta o estado de conservação das camadas cromáticas, e, sempre que possível, utilizar valores inferiores. No caso de uma aguarela, o limite máximo recomendado é de 50 lux. Para as Pinturas não deve ultrapassar-se a intensidade lumínica de 100-120 lux.

Constatou-se que as Pinturas do MML não estão sujeitas a iluminação excessiva [muitas salas estão em relativa obscuridade, por vezes até dificultando a observação dos visitantes], nem a flutuações ou variações bruscas de temperatura extrema devido à robustez das paredes que filtram o calor e o frio, observando-se uma inércia térmica que favorece a sua preservação. Estando há longos anos no mesmo local para que foram projetadas, as obras encontram-se adaptadas ao ambiente, não se verificando contrações ou expansões significativas do suporte.

Apesar das complexidades a que o edifício está sujeito, o estado das coleções pictórica e azulejar encontram-se em boas condições de conservação, dado que têm sido realizadas intervenções pontuais para conservação e restauro das patologias apresentadas nas paredes exteriores e interiores, assim como no telhado do edifício.

## Reflexões Finais

**O Museu Militar de Lisboa constitui um património absolutamente ímpar no panorama dos museus portugueses, pelo edifício, pela história, pelas coleções reunidas e pelo conceito museológico inovador, sendo a grande referência museológica militar nacional.** A estrutura museal em estudo conserva armas e equipamentos militares de várias épocas, agrupando peças por tipologias, expostos em contexto diacrónico e histórico, através de uma decoração cenográfica profusamente ilustrada por cenas alegóricas e documentais pintadas e que se tornaram parte integrante do edifício.

O estilo da museografia apresenta-se em coerência com o edifício monumental, expressão dos modelos oitocentistas europeus, em que se tratou de promover os valores nacionais, mediante a recolha dos testemunhos do passado considerados

mais relevantes, e também de dar destino a um conjunto patrimonial histórico-militar que as circunstâncias tinham deixado sem patrono. Surge num contexto em que instituições de caráter científico, académico ou artístico que, de criação remota ou recente, existiam já no estrangeiro, como os *Museus de Armas*, que, dotados de um intuito político, desenvolveram um discurso nacionalista de engrandecimento das Nações.

Sendo o Museu Militar uma construção ideológica, política e cultural, é inevitavelmente datada, em linha com os arquétipos europeus coetâneos. O programa artístico encerrou com a narrativa da Grande Guerra nas salas a ela dedicada, sendo a última grande intervenção estrutural deste museu, a par da decoração azulejar produzida no segundo quartel do século XX que reveste a zona oriental do museu. Refira-se que um Museu Português da Grande Guerra tinha sido criado pelo Decreto N.º 3468, de 19-10-1917, anulado pelo Decreto N.º 3920, de 28-1-1918, que transferiu para o Museu da Artilharia, em secção especial as peças já recolhidas.

A coleção de pintura sobre tela e os painéis azulejares apostos na arquitetura do MML, sob uma perspetiva expográfica de caráter monumental e apelação estética, assumem um papel protagonista na comunicação que se torna um eixo do discurso patriótico com efeitos didáticos. São dois exemplos paradigmáticos do que melhor se produziu como elementos decorativos em edifícios históricos, utilizados para explicar visualmente a notoriedade de acontecimentos e factos históricos, rememorando e consolidando as memórias que constituem a cultura nacional.

Na contemporaneidade o Museu Militar de Lisboa é considerado dogmático no que respeita à sua tipologia e lógica expositiva. Apesar das diversas atualizações, a museografia novecentista foi criando sucessivos dispositivos de reforço das *funções auráticas* do “museu de arte”, isolando as obras mais excecionais. O percurso no espaço expositivo é determinado pela evolução do discurso histórico, com paragens regulares junto às vitrinas repletas de preciosos artefactos. O arsenal museográfico que isola os objetos do visitante e a natureza das peças, aliados à grande escala das obras pictóricas que de uma forma omnipresente interpelam o visitante, sugerem uma vigilância pan-óptica que o intimida e inquieta.

A sua resistência quanto aos desafios da moderna museografia, e a manutenção de uma tipologia museológica tradicional, tem radicalização no caráter simbólico e ideológico, perpetuador de um desígnio celebratório conservador de cariz militar, “*distanciando os públicos, numa ambiência predominantemente sacralizada*” (Silva, 2006: 95).

## Agradecimentos

A autora agradece à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) o apoio financeiro através de uma Bolsa de Investigação para Doutoramento, e ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), o apoio para este trabalho de investigação.

## Referências

*Anuário do Museu Militar de Lisboa*. (1990). Biblioteca do Exército. Estado-Maior.

- Catálogo do Museu Militar*. (1930). 10ª Edição. Lisboa: Typographia “O Sport de Lisboa”.
- Correia, M. T. Rodrigues de Almeida. (2002). *A Génese de um Museu: do Arsenal Real do Exército ao Museu de Artilharia*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Falcão, Maria Isabel. (2015). *Em Torno da Pintura de História em Finais de Oitocentos*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa (Eds. Teixeira, António Santos e Marques, Susana Patrício).
- França, José-Augusto. (1990). *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. Venda Nova: Bertrand Editora.
- França, José-Augusto. (1996). *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- França, José-Augusto. (2004). *História da Arte em Portugal - O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Garcia, Francisco Proença (Org.); Berger, José Paulo. (2013). *A Azulejaria no Exército: O Pátio dos Canhões*. Lisboa: Estado-Maior do Exército.
- Instituto dos Museus e da Conservação (Coord. Camacho, Clara). (2007). *Plano de Conservação Preventiva: Bases orientadoras, Normas e Procedimentos* - Coleção Temas de Museologia. Retrieved from: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/ljf/ipmplanoconservacaopreventiva.pdf>
- Leal, Miguel Nuno Santos Montez. (2014). *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH-UL
- Marques, Maria da Conceição Martins Vieira .(2016). *Museu Militar de Lisboa - Proposta de Reprogramação Museológica*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Silva, Brig. Alberto Araújo e. (s.d.) *Os Azulejos do Museu Militar*. Lisboa: Secção de Estudos do Museu Militar de Lisboa.
- Silva, Raquel Henriques da. (2006). O(s) discurso(s) dos Museus e Arte: da Celebração Aurática e da sua Questionação. In *Museus, Discursos e Representações* (coord. Semedo, Alice; Lopes, João Teixeira). Porto: Edições Afrontamento, 95-101.

## Nota biográfica

**Maria José Marino Marcela Coelho** é conservadora-restauradora de Pintura, artista plástica, e joalheira. Está a realizar o Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com especialidade em Ciências da Arte e do Património. Desenvolve um projeto de Doutoramento no Museu Militar de Lisboa, o estudo integrado do seu Programa Artístico, com apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea (2016), e Licenciada em Ciências da Arte (2013), pela FBAUL. Os interesses de investigação cruzam as áreas da Conservação e Restauro de Pintura, a História da Arte, a Museologia, e os materiais de produção pictórica e artística. É membro do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Secção Francisco de

Holanda de Ciências da Arte e do Património.

E-mail: [mjcoelho@campus.ul.pt](mailto:mjcoelho@campus.ul.pt)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

# O Real Edifício Sonoro de Mafra: Uma Nova Abordagem

## *The Royal Sonorous Building of Mafra: A New Approach*

MICHEL REIS\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

### Resumo

Este artigo pretende apresentar e discutir sucintamente o conceito de “edifício sonoro”, proposto por Edward Ayres de Abreu na sua contribuição para a recente publicação intitulada *O Real Edifício de Mafra*, de Rodrigo Leal Cunha e Tiago Sobral Cunha, publicada pela Câmara Municipal de Mafra (2021), salientando a novidade da abordagem face à bibliografia anterior, centrada na arquitectura, na escultura e no simbolismo da construção no reinado de D. João V. Alude ainda à instalação em curso do Museu Nacional da Música no Palácio e da criação aí de um Polo de Investigação dedicado às Ciências Musicais, de que modo contribuirão para potenciar o conceito de “edifício sonoro”, e de que modo este conceito e o modo como se concretizará no futuro nos circuitos museológicos do monumento pode guiar a investigação proposta pelo autor.

**Palavras-chave:** Palácio Nacional de Mafra, edifício sonoro, património musical monumental.

### Abstract

*This article intends to briefly present and discuss the concept of “sonorous building”, proposed by Edward Ayres de Abreu in his contribution to the recent publication entitled *O Real Edifício de Mafra*, by Rodrigo Leal Cunha and Tiago Sobral Cunha, published by the Municipality of Mafra (2021), highlighting the novelty of the approach compared to the previous bibliography, centered on architecture, sculpture and building symbolism in the reign of D. João V. It also refers to the ongoing installation of the National Music Museum in the Palace and the creation there of a Research Pole dedicated to Musical Sciences, how they will contribute to enhance the concept of “sound building”, and in which way this concept and how it will materialize in the future in the museum’s museum circuits can guide the research proposed by the author.*

**Keywords:** Mafra National Palace, sonorous building, monumental musical heritage.



Figura 1. Vista aérea do Real Edifício de Mafra. Fonte: <https://planet-portugal.com/convento-de-mafra/>

## O Real Edifício Sonoro de Mafra: uma nova abordagem

Na sua contribuição para a recente publicação *O Real Edifício de Mafra* (Figura 2), de Rodrigo Leal Cunha e Tiago Sobral Cunha, da Câmara Municipal de Mafra (2021), intitulada “O Real Edifício Sonoro de Mafra”, o musicólogo e compositor Edward Ayres de Abreu refere-se assim ao “edifício sonoro”:

Magnânimo Rei, magnânima tuba canora. O Real Edifício de Mafra é também feito de som, o mais esplendoroso que D. João V pode então imaginar e encomendar, a uma escala sem precedentes em todo o globo, sintomática do aparato sucessivamente agigantado de todo o conjunto conventual e palaciano, e em justa harmonia com o alto e distinto lugar a que a dinastia brigantina votava à arte de Euterpe, não tivesse D. João IV, o seu avô Restaurador — e compositor — a maior partituroteca da Europa.

Em 1730, ouro trazido da Terra Brasilis transmuta-se em oitenta e oito toneladas de bronze fundido em Liège e em Antuérpia, respetivamente nas oficinas de Levalche e de Witlockx, e importado em navios especialmente preparados para tão épica viagem, com o intuito de guarnecer as duas torres sineiras com dois carrilhões, assim integrados no maior conjunto de sinos setecentistas de que reza a historia, espantosamente sustentados por uma notável estrutura de madeiras exóticas de sucupira e de ipê. Expoentes máximos da arte da relojoaria, testemunhos eloquentes do progresso tecnológico daquelas décadas, os carrilhões estavam até dotados de sistemas automatizados que, por graça de complexos mecanismos concebidos pelo belga Gilles de Beefe, ligados a cilindros dos relógios de cada uma das torres, permitiam a reprodução mecânica de música vária. Mafra é, neste sentido, uma colossal caixinha de música — ou, em termos mais literários, para aproveitar uma expressão extemporânea mas muito cara ao imaginário que hoje estimamos daquela época, *une divine machine a coudre*.



Figura 2. Capa do livro *O Real Edifício de Mafra* de Rodrigo Leal Cunha e Tiago Sobral Cunha, 2021. Fonte: Câmara Municipal de Mafra.

Na apresentação do Catálogo da Exposição “Do Tratado à Obra: Génese da Arte e Arquitetura no Palácio de Mafra” (Figura 3), inaugurada em 17.11.2017, por ocasião das comemorações dos 300 anos do lançamento da primeira pedra do monumento, exposição que se debruça mais uma vez, sobretudo sobre a arquitectura, a escultura e

o simbolismo da construção, os coordenadores da Exposição Paulo Pereira, Sandra Vaz Costa e Sérgio Gorjão escrevem:

Do Tratado à Obra é uma exposição que apresenta a génese do pensamento e da cultura artística e arquitetónica barroca, que subjaz à ideia de construção de um novo e grandioso palácio, com um desenho “à Romana”, preconizado por João Frederico Ludovice – arquiteto de D. João V e autor da traça de Mafra – e por uma série de outros artistas a quem El-Rei ordenou uma das maiores encomendas do seu tempo, materializadas em paramentos, pratos, tapeçarias, livros, instrumentos musicais, pintura e escultura; aqui expressos com uma mostra de peças originais e modelos relacionados direta ou indiretamente com a ideação e construção de Mafra, em especial, no período que vai de 1717 a 1744.

No futuro é necessário refletir, com maior profundidade, sobre diversos aspetos da História da Arte no Real Edifício, desde logo a pintura, considerando recentes estudos realizados no âmbito da História da Arte e do Restauro; mas também, sobre as estruturas dos carrilhões e respetivos autómatos, que integram a encomenda de D. João V e que interagem fortemente com o edificado, aqui considerando estudos realizados por várias equipas académicas...



Figura 3. Capa do Catálogo da Exposição “Do Tratado à Obra: Génese da Arte e Arquitetura no Palácio de Mafra”, 2017. Fonte: Direcção Geral do Património Cultural.

Na bibliografia do extenso dossier de candidatura do Real Edifício de Mafra a Património Mundial da UNESCO, *Proposta para inscrição na lista do Património Mundial da UNESCO* (Figura 4), formalizada junto desta organização em Janeiro de 2017, à qual o autor teve acesso, que se estende ao longo de 10 páginas do dossier de candidatura, a bibliografia sobre o património musical monumental do monumento ocupa menos de meia página! Na Bibliografia geral (monografias, catálogos, estudos, artigos e teses), assim como na bibliografia sobre património integrado, património móvel e artes decorativas no Palácio, assim como nos restantes capítulos (história militar, Escola Real de Mafra, Gipsoteca, Tapada Nacional de Mafra e Jardim do Cerco, etc.), não existe nenhuma obra que faça referência explícita ao mesmo património. A abordagem de Edward Ayres de Abreu é, assim, claramente uma abordagem nova face à maior parte da bibliografia anterior existente sobre o monumento, centrada na arquitectura, na escultura, na pintura e no simbolismo da construção no reinado de D. João V. No artigo, o autor, explanando o conceito de edifício sonoro, refere ainda que os sinos se ouvem a partir do mar e mesmo no Paço de Sintra! Não esquecendo ainda



Figura 4. Capa da Proposta para inscrição na Lista do Património Mundial da UNESCO do Real Edifício de Mafra. Fonte: Direcção Geral do Património Cultural.

que o Magnânimo criou o que viria a ser a mais importante escola de música no país, custeando estudos no estrangeiro de jovens promissores e convidando para trabalhar em Portugal alguns dos mais notáveis músicos do seu tempo, como Domenico Scarlatti. Refere ainda:

E, por isso, não espanta também - fora o insólito do número e da escala - que a Basílica do Real Edifício tenha desde o princípio incorporado nada menos do que seis órgãos de tubos: o do Evangelho e o da Epístola nas paredes Norte e Sul da capela-mor e, em tribunas nas partes orientais, e ocidentais dos transeptos Norte e Sul, os de São Pedro d'Alcântara, Sacramento, Santa Bárbara e Nossa Senhora da Conceição.,

Não obstante, a história deste conjunto de instrumentos (Figura 5) único no mundo é bastante atribulada, acabando por, sob impulso de D. João VI, ser iniciada em 1792 a campanha de construção dos instrumentos que hoje conhecemos, dirigida por António Xavier Machado e Cerveira, organeiro real, participando também Joaquim António Peres Fontanes, que no seu conjunto incluem c. de 12000 tubos, um tesouro organológico único no mundo. Estes instrumentos foram restaurados em 2010.



Figura 5. 3 do conjunto de 6 órgãos instalados na capela-mor e no transeptos da basílica do Real Edifício de Mafra, concebidos para utilização simultânea. Fonte: Jornal Expresso de 14.12.2017.

Inclui ainda o Real Edifício a Biblioteca Monástico-Real, uma das mais importantes bibliotecas europeias, com um valioso acervo de c. de 38.000 volumes, um “ex libris” da ilustração esclarecida do séc. XVIII. É de destacar um importante núcleo de partituras

musicais de compositores importantes portugueses e estrangeiros, como Marcos Portugal (1762-1830), João de Sousa Carvalho (1745-c.1799), João José Baldi (1770-1816), entre outros, especialmente escritas para o conjunto dos seis órgãos históricos da basílica, que apenas aqui podem ser tocadas.

Ayres de Abreu conclui o seu artigo e bem, assim:

...O Real Edifício Sonoro contabilizará tudo isso e muito mais, porquanto a música viaja muito para além dos veículos seus instrumentais: comunica o nascimento de príncipes, convoca a assembleia de fiéis, evoca vitórias, emite alertas, assinala a morte de monarcas tanto através da real fábrica — feérico crepitar de cravos, clamoroso telintar de sinos, delicado martelar de nóveis pianofortes — como do canto dos frades que lá habitaram e das vozes e práticas musicais populares dos cinquenta mil trabalhadores que por lá passaram e das multidões de curiosos. Nesse sentido, Mafra enquanto Música continua hoje, gradual e progressivamente, a construir-se. Magnânima tuba canora, magnânimo futuro, e nem por isso belicoso. “Mafra enquanto Música continua hoje, gradual e progressivamente, a construir-se”: a instalação do Museu Nacional da Música no Real Edifício de Mafra.

O Governo tomou, em 2019, a decisão de instalar em Mafra o Museu Nacional da Música o que mostrou a clara intenção do Ministério da Cultura em dotar um acervo de bens culturais único na Europa, das condições necessárias para a sua preservação, estudo e divulgação, ao mesmo tempo que se cria uma simbiose com o património cultural e natural de Mafra.

Em Outubro de 2020, o Ministério da Cultura e a Câmara Municipal de Mafra escolheram a parceria dos gabinetes de arquitetura Site Specific Arquitetura e P06 Atelier para a elaboração do projeto (Figura 6) para o Museu da Música, entre 17 propostas apresentadas ao concurso.

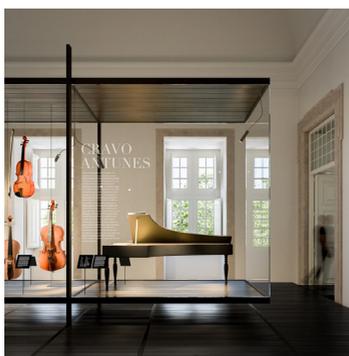


Figura 6. Pormenor do projecto de instalação do Museu da Música no Real Edifício de Mafra – Cravo Antunes, 1758. Fonte: Direcção Geral do Património Cultural.

Fazem parte do Museu vários espólios documentais e colecções fonográficas e iconográficas do maior relevo, bem como instrumentos classificados como Tesouro Nacional, como o cravo Taskin, de 1782, recentemente restaurado, e o cravo Antunes, de 1758. Destacam-se ainda o piano Boisselot, que o compositor e pianista Franz Liszt trouxe a Lisboa em 1845, o violoncelo de Antonio Stradivari, que pertenceu ao Rei D. Luís, o violoncelo feito por Henry Lockey Hill, de Guilhermina Suggia, os violinos

e violoncelos de Joaquim José Galvão, e os clavicórdios setecentistas das oficinas lisboetas e portuenses, etc. Há ainda raros cornes ingleses Grenser e Grundman & Floth, do final do século XVIII, e as flautas de Ernesto Frederico Haupt, de meados do século XIX, que são exemplares únicos.

Além do Museu da Música, vai também funcionar em Mafra um polo de investigação e de formação dedicado às ciências musicais, fruto de uma parceria com a Universidade Nova de Lisboa, com o objetivo de enriquecer e valorizar o património musical instalado e a instalar no palácio. Fazem parte do polo o Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH e as unidades de investigação INET-MD (Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança) e CESEM (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical). Com esta parceria será possível, nomeadamente, desenvolver investigação sobre o espólio do Museu Nacional da Música, o conjunto de carrilhões e os órgãos do Real Palácio de Mafra ou a prática musical em Mafra. Outra área de actuação será a da formação avançada e de programas para o público em geral, alunos e professores.

O concurso público para instalar o Museu Nacional da Música no Palácio Nacional de Mafra irá ser lançado até ao final deste ano, prevendo-se que as obras sejam concluídas até final de 2023. Este enorme investimento, no valor de quatro milhões de euros, é sobretudo no projecto de museografia, estando também previstas intervenções na instalação de acessos verticais para pessoas com mobilidade condicionada, dos quais o autor já teve oportunidade de falar noutro artigo, e na climatização para cada instrumento e na zona das reservas do museu.

A instalação do Museu da Música e do polo de investigação e de formação dedicado às ciências musicais no Real Edifício irá, na opinião do autor, potenciar grandemente o conceito de “edifício sonoro” lançado por Edward Ayres de Abreu, complementando e enriquecendo o património musical monumental original aí existente e já inteiramente restaurado, cumprindo a sua vocação original como obra de arte total, e enriquecendo os circuitos museológicos do monumento no futuro.

A investigação proposta pelo autor, centrada no património musical monumental do Real Edifício de Mafra, a mais importante e singular expressão do barroco musical europeu, no contexto da demonstração de poder e da obra de arte total que é o Palácio/ Convento/ Basílica/ Enfermaria/ Jardim/ Tapada, espera poder contribuir para o enriquecimento da informação dos circuitos museológicos do monumento, nomeadamente no que se refere ao seu património musical monumental, ou seja ao “edifício sonoro”, em aspectos que vão da concepção, projecto, encomenda, construção, complexidade, originalidade, qualidade e excelência, às vicissitudes sofridas e ao restauro e reabilitação recente da sua magnificência.

## Referências

Abreu, Edward Ayres de. (2021). O Real Edifício Sonoro de Mafra, In Rodrigo Leal Cunha & Tiago Leal Cunha, *O Real Edifício de Mafra* (pp. 438-463). Mafra: Câmara Municipal de Mafra.

Arquivo da Câmara Municipal de Mafra. (2017). *Proposta para inscrição na Lista do*

*Património Mundial da UNESCO do Real Edifício de Mafra*. <https://arquivo.cm-mafra.pt/>

Bonifácio, Horácio; Duarte, João; Pereira, Paulo; Gorjão, Sérgio; Vale, Teresa Leonor. (2017). *Do Tratado à Obra: Génese da Arte e Arquitetura no Palácio de Mafra*. [Catálogo da Exposição]. Lisboa: DGPC.

Lusa. (2021, Outubro 1). *Concurso para Museu Nacional da Música em Mafra lançado até ao final do ano*. Lisboa: RTP Notícias.

República Portuguesa XXII Governo. (2021). *Museu da Música abrirá ao público em 2023 em Mafra*. Disponível em: *Museu da Música abrirá ao público em 2023 em Mafra*. <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/noticia?i=museu-da-musica-abrira-ao-publico-em-2023-em-mafra>

UNESCO. (2017). *Real Edifício de Mafra*. <https://whc.unesco.org/document/168621>

### Notas biográficas

**Michel Reis** é licenciado em Relações Internacionais – Secção Especializada de Relações Políticas e Culturais, pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa e pós-graduado em Gestão das Artes pelo Instituto de Estudos Europeus de Macau. Encontra-se a frequentar o curso de Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a proposta de investigação “O Património Musical Monumental do Real Palácio de Mafra, a Mais Importante e Singular Expressão do Barroco Musical Europeu, no Contexto da Demonstração de Poder e da Obra de Arte Total que é o Palácio/ Convento/ Basílica/ Enfermaria/ Jardim/ Tapada: D. João V e a Defesa das Artes”. Estudou piano com os pianistas Tania Achot e Paulo Santiago e teoria musical no Instituto Gregoriano e na Academia de Amadores de Música, em Lisboa. Exerce as funções de Técnico Superior Assessor Principal na Divisão de Comunicação Cultural do Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau. É autor e apresentador do programa de música clássica da Rádio Macau Scherzo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4082-9396>

E-mail: [michelreis@sapo.pt](mailto:michelreis@sapo.pt), [michelreis@edu.ulisboa.pt](mailto:michelreis@edu.ulisboa.pt)

Morada: Estrada Governador Albano de Oliveira, SN, Oscar Crescent, Torre 2, 4C, Taipa, R.A.E. de Macau.

# Museu Arqueológico do Carmo: ruínas que inspiram o processo criativo de moda.

## *Carmo Archaeological Museum: ruins that inspire the creative process of fashion.*

MICHELE DIAS AUGUSTO\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, Ciências da Arte e do Patrimônio, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa/Portugal.

### **Resumo**

Apresentaremos uma síntese do processo de trabalho realizado durante o primeiro ano de doutoramento, que parte do património do Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa enquanto ruínas que inspiram. Tem como objeto de estudo a arquitetura e o acervo local, suas memórias e a transposição desses referenciais para os processos de criação artística de moda. Será exposta a metodologia de análise documental e laboratorial do processo criativo do projeto, realizadas a partir do conceito de atravessamento de linguagens entre moda, figurino e património cultural. Em observância aos métodos e modos de produção realizadas através dos diários gráficos, esboços, protótipos e fotografias. A fim de formar um corpus inspiracional a partir das referências iconográficas, plásticas e simbólicas, visíveis ou não. Portanto apresentaremos os resultados dos dados obtidos e sua contextualização, no intuito de refletir sobre a memória monumental enquanto inspiração durante o processo criativo artístico.

**Palavras-chave:** património e memória, processo criativo, Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa, pensamento visual, moda.

### **Abstract**

*We will present a summary of the work process carried out during the first year of the PhD, which starts from the heritage of the Carmo Archaeological Museum in Lisbon as ruins that inspire. Its object of study is architecture and the local collection, its memories and the transposition of these references to the processes of artistic creation of fashion. The documentary and laboratory analysis methodology of the project's creative process will be exposed, carried out based on the concept of crossing languages between fashion, costume and cultural heritage. In compliance with the methods and modes of production carried out through graphic diaries, sketches, prototypes and photographs. In order to form an inspirational corpus based on iconographic, plastic and symbolic references, visible or not. Therefore, we will present the results of the data obtained and their contextualization, with the aim of reflecting on monumental memory as inspiration during the artistic creative process.*

**Keywords:** *heritage and memory, creative process, Carmo Archaeological Museum in Lisbon, visual thinking, fashion.*

## **1. O Carmo: Convento - Ruínas - Museu**

Iniciamos a investigação a partir das memórias do Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa (MAC) ao longo dos tempos. Desde a fundação da Igreja e do Convento medieval (1389 – 1755) até sua posterior função enquanto museu (1864 – atual). A coletar dados iconográficos dos mitos e memórias do espaço, das alterações da

funcionalidade das estruturas internas da igreja, da arquitetura, os ritos, as confrarias os festejos etc. na intenção de formular uma reconstrução imaginária do ambiente da igreja, coletando informações relativas aos acontecimentos registrados.

O Convento “foi mandado construir pelo Condestável D. Nuno Alvares Pereira, que obteve em 1387 licença papal para iniciar a construção, em cumprimento de voto feito em Aljubarrota” (Calado, 2010: 105). Escolhendo um lugar de destaque “dentro dos novos muros da cidade, [...] Se o fez como desafio ao poder do rei D. João”. O complexo do convento e igreja, dedicada à Nossa Senhora do Vencimento do Monte do Carmo, teve sua construção iniciada em 1389, terminada por completo em 1423. Foi edificado numa colina em representação simbólica de força de poder e independência do Condestável diante do poder régio de D. João I, simbolizado pelo castelo e pelas estruturas palatinas. A escolha do Condestável “não pode ser desligada de motivações de ordem político-ideológicas” (Pereira 2005: 22), pois “tratava-se de fazer concorrência ao rei”. Representou o poderio temporal, e o depoimento espiritual do seu fundador. “O Convento do Carmo constitui uma peça excepcional no xadrez político da época e uma das mais importantes declarações de representação do poder político através da arquitetura”.

Sendo também símbolo de fé e devoção de seu fundador, pois D. Nuno

Recolheu se ao Convento do Carmo de Lisboa, [...] Agosto de 1422; e para maior perfeição do gênero de vida que abraçava, renunciando todos os títulos, e cargos, e repartindo de novo todos seus bens, rendas, e terras que possuía, sem reservar nada para si, tomou o tabardo de Donato em Agosto de 1423 de idade pouco mais de 63 annos, trocando o nome em Nuno de Santa Maria, como dahi em diante se assignou. Não he para esquecer, como vivo testemunho do seu exforço, e valentia, o que depois aconteceu, vivia o Santo Condestável no fervor de suas orações, e penitencias (Figueiredo, 1817).

O Carmo continha uma “conceção vanguardista no especto da escala e da linguagem” (Pereira, 2005) e deveria ser vista “como um enorme monumento de fé”. É um templo gótico de amplas dimensões, um “monumento maravilhoso”, que como Le Goff (2013) atribui às catedrais da Idade Média, contém o “triumfo da altura, triunfo também da luz, valorizando os grandes espaços internos [...], evidenciando o primado do plano superior sobre o inferior, visto que o ímpeto da elevação caracterizava a espiritualidade medieval” (Le Goff, 2013: 25); as inovações técnicas da arquitetura gótica como “a invenção do cruzamento de ogivas para sustentar a abóbada e dos arcobotantes e a elaboração dos chassis de pedra e da parede fina – que pouco a pouco permitiram construções cada vez mais altas, leves e luminosas” (Le Goff, 2013: 25), assim no Carmo. Além da “plasticidade que a sombra e a luz” que o autor apresenta como fator de promoção de um “diálogo de grande intensidade dramática, o que conduz à acentuação dos efeitos visuais”.

A estrutura possui uma complexa composição, iniciando pela cabeceira o “coração’ da igreja” (Pereira, C. N., 2016a), a “zona mais sagrada do espaço sagrado” (Teixeira, F., 2013: 6). A sua construção continha um intricado jogo de superfícies, criados a partir da capela-mor poligonal e as capelas laterais e cobertura em “cruzaria de ogivas [... e]

nervuras na abside” (Pereira, P. 2005: 28), tendo sua mais alta posição na parte da nave central. A última parte a ser construída foi o portal principal, em 1423, data o início das atividades devocionais até 1755, interrompida devido ao “forte terramoto, seguido de um maremoto atingiu principalmente a cidade de Lisboa” (*Torre do Tombo*, 2011). O incêndio destruiu a igreja “já que as velas estavam já acesas para as festas de Todos os Santos, acabou por nunca ser concluída e sua reconstrução” (Calado, 2010: 110).

As estruturas decorativas do espaço da igreja, das capelas e dos objetos devocionais contem uma coleção de obras de requinte de estilos artísticos suntuosos acumulados ao longo dos séculos. Pois ao durante este tempo ela acabou “recebendo painéis, pinturas, esculturas, talha, ourivesarias, paramentos e alfaias litúrgicas” (Pereira, 2016: 40) e passou a ser abrigo de “diversas relíquias de santos” (Fr. José Pereira Sant’Ana apud Pereira, 2016: 45). Guardara uma série de peças de vários materiais, estatuárias, painéis de pinturas, relicários e santuários túmulos de membros da congregação, das confrarias e importantes figuras históricas que além dos elementos decorativos também contemplavam representações simbólicas, como a tumba de seu fundador D. Nuno Álvares Pereira, que

foi enterrado no meio da Capella mór em sepultura raza, em que se conservou quasi 100 annos. Sobre ella durou por muito tempo uma lâmpada de prata, que em honra sua lhe mandou pôr El Rei D. Duarte seu particular devoto. A Rainha D. Joanna de Castellà [...] descendente do mesmo Condestável, o mandou trasladar para um rico tumulo de mármore com a sua figura em cima da mesma pedra em habito de Donato Carmelita, e na idade de velho; e no topo em outra estatua em pé, que o representava ao natural em annos de mancebo, e armado em guerra, como costumava usar; desfez se com o terremoto de 1755. Com a mudança que depois se fez dos seus ossos para o lugar onde agora estão, lhe mandou o Senhor Rei D. José nova lâmpada, que arde defronte delle (Figueiredo, 1817).

Com a destruição da igreja e do convento durante o terramoto, parte da edificação que se mantivera de pé ganharam novas funções, as ruínas da Igreja passaram a abrigar a sede da Real Associação de Arqueólogos Portugueses (1864) e do “Museu Arqueológico do Carmo”, fundado por Joaquim Possidônio Narciso da Silva e a parte conventual, a sede da Guarda Nacional Republicana.

Ao longo do tempo a arquitetura sofrera alterações e reformas que definiram o “caráter revivalista e romântico” (Pereira, C. N., 2016b: 47) do local. Formado por um conjunto de formas e elementos decorativos de “estética neogótica de natureza artificial” (Paulo Pereira, 2005).

O espaço do Carmo representa um lugar de lembranças de tempos passados que guarda “um conjunto de elementos ligados à cultura, história e memórias” (Catarino, 2011: 158), e que ao longo do tempo sofrera algumas alterações de ordem estilísticas resultando em sucessivas alterações até os dias atuais, e gerou com isso um artifício de “sedução pela coexistência, justaposição e articulação de estilos num mesmo edifício” (Choay, 2017). As alterações e reformas definiram o “caráter revivalista e romântico” (Pereira, 2016: 47) presente na sua aura.

Da estrutura original pouco restou, os suportes e colunas, a cobertura da igreja,

frisos e molduras foram destruídos restando os arcos entre outros elementos, a parte da fachada a porta principal, tornou-se portanto “um esqueleto de pedra involuntário, uma peça do urbanismo poético da cidade” (Pereira P., 2005: 39), o Carmo possui o caráter cênico da atmosfera de lugar mítico e excepcional, de grandeza arquitetônica das catedrais medievais aprontado por Le Goff (2013), e preservou-se, ao longo do tempo, como um lugar de culto e de emoção dos visitantes..



Figura 1. O Carmo vista interna, arcos, capelas. Fonte e fotografia Própria.

## 2. O Carmo: a *maravilha* monumental: entre santos, maravilhas, heróis e monstros

Originalmente o espaço do templo gótico possuía 72 metros de comprimento, estruturalmente dividido em um corpo constituído por uma nave central, de 24,64 metros de altura e duas laterais, de 18,70 metros de altura; pelo transepto de 33 metros de comprimento e 8,8 metros de altura, composto pelo lado do Evangelho e o lado da Epístola; e por uma cabeceira composta pela abside, com cerca de 15,40 metros de altura, que abriga a capela-mor e quatro capelas laterais, “os abisidiolos escalonados que ladeiam a capela-mor” (Pereira, C. N. 2016: 31). O corpo da igreja, as naves laterais e os transeptos eram preenchidos com “capelas encimadas por janelões de arco quebrado”.

O local fora agraciado por mecenas abastados, patronos, confrarias e instituidores de capelas, o que proporcionaram uma coleção de obras de requinte de estilos artísticos suntuosos ao longo dos séculos. Recebendo painéis, “pinturas, esculturas, talha, ourivesarias, paramentos e alfaia litúrgicas que decoravam as 25 capelas da igreja” (Pereira, 2016a: 40), dispostas nas capelas das naves laterais e na cabeceira.

Nas capelas da cabeceira ocorreram alterações de imagens, devoções e funções ao longo do tempo, servindo de jazigo para famílias abastadas, espaço de reunião de irmandades e espaço de devoção espiritual. Ao longo do século XVII o recebera elementos decorativos “ao gosto barroco” (Calado, 2010: 107), principalmente na capela-mor, molduras e talhas douradas, painéis pintados e de azulejaria, obras de pedraria e reformas nas paredes, “com almofadas de mármore de várias cores”, o retábulo era “protegido por um cortinado de damasco carmesim, com sanefas de veludo lavrado e franjado a ouro” era local das imagens dos santos e seus diademas e bordões de prata.

Durante as reformas artístico-litúrgicas promovidas pelo Frei João de Santo Tomás e Frei Jorge Godines em 1613, a capela-mor passa a abrigar “diversas relíquias de santos” (Fr. José Pereira Sant’Ana apud Pereira, 2016: 45). O local guardava relicários

e santuários veneráveis pelas relíquias que continham, expostos em dias de festejos, e guardados por painéis em dias comuns. Guardados por painéis de pinturas, os compartimentos dos santuários das santas Relíquias, dispostos em “altos nichos de talha dourada, que contém hum grande numero de Meyos Corpos, Braços, Pyramides, Custodias, Ambulas de crystal, e accommodações de varias matérias. [...] alguns dos quaes estão como em Relicarios, no peito dos Meyos Corpos, que na figura representam os seus Prototypos” (Fr. José Pereira Sant’Ana apud Pereira, 2016: 46), “conjuntos compostos em corpos de madeira estofados em ouro, com as relíquias no peito” (Calado, 2010), entre outros. Os nichos eram dispostos na parte do Evangelho (9) e na parte da Epístola (8) e nos dias solenes, descobria-se todo o santuário e as elegantes figuras que guardavam as Relíquias ficavam expostas.

Outro aspeto relevante da investigação foi a *mirabilia*, “a categoria do maravilhoso” (Le Goff, 2010), o que está entre o milagroso e o mágico, presente no universo pitoresco do mediev. No Carmo os seres híbridos e de aspetos vegetalistas estão tanto em sua formação original quanto no acervo museológico, atualmente possui uma variedade de elementos da *mirabilia* de diversos tempos e locais, dispostos ao longo do espaço e nas paredes, na porta principal, “representações nas quais o homem e a natureza se procurariam unificar” (Teixeira, 2013: 10). Em fontes e túmulos.

Figuras híbridas, pertencentes ao “mundo da obscuridade” e do “mundo dos medos” “figuras estranhas ao mundo natural ou figuras da natureza” (Fernandes, 2020: 88), a “representação do ciclo natural da vida-morte-renascimento” (Fernandes, 2009: 61) através das máscaras de folhagem” os *Green Men*, em elementos decorativos da arquitetura da igreja e em peças do acervo. Além das demais imagens de híbridos de animais, insetos, répteis quadrúpedes, dragões combinados a partes antropomórficas em lutas, figuras do maravilhoso que Carla Fernandes aponta como alerta contra os perigos, as tentações e os males que espreitavam em cada lugar do mundo e em cada lugar do interior do ser humano.



Figura 2. *Mirabilia* no Carmo seleção. Fonte e fotografia própria.

Figura 3. *Green Men* no Carmo seleção. Fonte e fotografia própria.

Outo tópico de análise tem sido a iconografia dos trajes de esculturas e relevos, está em estudo no momento as arcas tumularias de Fernão Sanches, Francisco de Farias, do Condestável e a do Rei formoso, instigam a investigação da genealogia e a análise dos trajes apresentados nestes objetos. Além das memórias da relação Regina,

os conflitos e intrigas entre as figuras de D. Inês de Castro, D. Pedro I, D. Constância Manuel e D. Fernando I e a sucessão da linhagem real. A relação dos túmulos e as mensagens transmitida para além de seu tempo.

### 3. As ruínas, seres, trajas e memórias que inspiram

A investigação pretende conectar a Moda e o património cultural, a partir das memórias materiais, as redes de relações e ideias que o compõem. Recolher e colocar em diálogo o acervo da instituição cultural e processos de criação, levando em conta o valor da contribuição da rede de memórias particularidades do patrimonio para as criações artísticas e a utilização dos elementos plásticos, simbólicos e sensíveis do local combinando-os de maneira a gerar projeções de formas familiares em representações únicas, mas que transmitam a essência dos elementos inspiradores.

Das memórias do Carmo estão sendo formados diversos fios condutores e a partir deles, têm sido desenvolvidas uma série de narrativas cênicas fotográficas que contemplem e conectem aspetos do design de moda e das memórias icônicas. A transmitir o aspeto sensível do local através da composição, dos elementos da aura 'maravilhosa' do espaço, da arquitetura, da intervenção da natureza, da arte sacra, dos repositórios de relíquias, da arte tumular, dos seres híbridos da *mirabilia* e dos tipos de indumentárias contidas em peças do acervo, através da criação artística de modo a preservar o caráter contemporâneo a produção, mas estabelecer uma relação com os ícones do passado. A gerar artefactos que estabelecem uma relação de pertencimento, se originam no lugar mnemônico do MAC, e que portanto carrega em si qualidades materiais e imateriais constituintes de sua origem.

#### O diário gráfico 1 – O Carmo Fragmentado

A partir dos fios condutores foram, foram desenvolvidas experimentações visuais originárias da análise da arquitetura. Da forma das cruzarias de ogivas, a ausência de teto e incidência de luz, as nervuras das colonatas, as inserções dos elementos decorativos dos restauros, o caráter romântico e cenográfico e a relação entre natureza e o tempo das memórias das relações régias associadas ao túmulo de D. Fernando I entre outros estudos.

O diário gráfico pretendeu criar um registro que permitisse “transparecer a natureza indutiva da criação” (Salles, 2011) e transportar a atmosfera do Carmo para um mundo particular e subjetiva e única, construída a partir dos fragmentos iconográficos.

Durante o processo do primeiro diário gráfico, a passagem do tempo, a tragédia e as ruínas tiveram destaque, foi realizado um recuo no tempo “em busca das origens” (Choay, 2017) para utilizar “figuras e pontos de referência concretos, mas sem a preocupação de fazer um inventário”. Planejamos mapear referências e narrativas para que, a partir delas, pudéssemos gerar inputs para o pensamento criativo. Inicialmente coletamos dados centrados na aura do espaço atualmente, em observação a iluminação local, peças da arte tumulária, os ornamentos vegetalistas das janelas manuelinas, a iconografia santuária, a intervenção da natureza, as alterações estruturais.

Os fios condutores foram convertidos em um painel de referências de inspiração

(Figura 4), materializando o caráter romântico e cenográfico do espaço e acervo do atual Museu. Atmosfera sensível criada contribuiu para a formação do pensamento visual criativo e a posteriores experimentações (Figura 5), observando a decodificação e imersão no espaço através do corpo e o traje transformadas sob a forma de “projeção das formas familiares” (Gombrich, 2007) transcritas para as ideias e formatos vestíveis.



Figura 4. painel de referências visuais (2020), fotografia e fonte: Própria.

Figura 5. O diário gráfico e os esboços experimentais (2020), fonte: própria.

A linguagem visual buscou a imersão no universo local, as experimentações foram construídas pela ação de “experimentar com o espaço” (Goldberg, 2015) através da percepção plástica e sensorial das manipulações visuais de personificações do edifício e suas (Figura 6). O primeiro diário gráfico apresentou alguns aspectos simbólicos, usando palavras como ancoragem de significados: Mito, Túmulo, Natureza e algumas colagens, desenhos e protótipos concretizaram a presença física das imagens devocionais, dos arcos ogivais, dos rendilhados, das dobras e nervuras veladuras, das camadas opacas e translúcidas, dos túmulos medievais, camadas e volumes da arquitetura captadas no estudo local, para realizar “uma nova maneira de articular o mundo, uma nova metáfora” (Gombrich, 2007) utilizando a natureza enquanto uma personificação encantada que permeia a cena e dialoga com o espaço. Abrindo precedente para apresentar a áurea mística local.



Figura 6. O Carmo fragmentado (2020), experimentação por fotomontagem, estudo de linguagem, fotografia e fonte: própria.

## O diário gráfico 2 – O Carmo Maravilhoso e Inês relicário

A análise da cultura visual da Idade Média, comportou novos fios condutores, aprofundados a partir da indumentária medieval, da aura maravilhosa do Carmo e do túmulo de D. Fernando I. O ponto desenvolvido baseou-se na relação conflituosa entre D. Fernando I, D. Constança, D. Pedro e D. Inês de Castro e os relicários da antiga estrutura religiosa.

O desenvolvimento visual do processo criativo parte da formação de personificações de memórias transmitidas pelo corpo vestido e o gestual aliado ao

ambiente cênico. Após a seleção dos elementos sensíveis à inspiração, aplicamos a prática experimental de conexões transformando-as em imagens e sensações, através da formação de painéis narrativos (Figura 7) e esboços (Figura 8). A Figura 7 combinou e justapôs fragmentos da *mirabilia* medieval, da comunhão com a natureza e com o divino espiritual, passando por representações imagéticas maravilhosas dispostas no ambiente que se compõem num conjunto de milagre e a magia.



Figura 7. Painel de referências do diário gráfico *Carmo maravilhoso*, o espaço mítico e simbólico. Fonte e fotografia própria.

Figura 8. Fragmentos do diário gráfico, esboços e ilustrações. Fonte e fotografia própria.

Destacamos também as memórias devocionais e festivas, como as estatuárias e os recetáculos das relíquias, assim como as relações conflituosas das memórias associadas a D. Fernando I, D. Inês de Castro, D. Pedro I, D. Constância e D. Fernando I e a sucessão da linhagem real, combinados às relíquias em corpos de madeira, formulando uma nova linguagem visual a partir desta combinação. No sentido de criar uma figura com uma aura divina e mítica.

As experimentações do segundo diário (Figuras 9 e 10), utilizaram o coração como relicário de força e espiritualidade, associadas ao conflito régio e o amor que venceu a morte “raramente se encontrou em alguém um amor tão grande como aquele que el-rei D. Pedro teve a D. Inês, [...] não há amor tão verdadeiro como aquele ao qual o grande espaço de tempo não faz perder da memória a pessoa amada que morreu” (As crônicas de Fernão Lopes, por António José Saraiva, 1969: 57), tentativas de retratar as configurações simbólicas e sensíveis da glorificação da figura, numa santificação associada ao caráter mágico da narrativa que surge a partir da mensagem do túmulo de D. Fernando I.



Figura 9: Máscara, fotografias e desenho. Fonte e fotografia própria.



Figura 10. Resultados preliminares da primeira experimentação *Inês Relicário*. Fonte e fotografia própria.

A figura 8 baseia-se na proteção mística e natural, mas que seduz e apresenta os valores medievais de persistência dos ensinamentos morais, um ser feminino a princípio, com elementos vegetalistas que serve de alerta contra as tentações e os males que espreitavam em cada lugar do mundo e em cada lugar do interior do ser humano, representados pelo gestual e traje mais insinuante e provocador. Um ser fantástico, utilizando a quebra da barreira do natural e o sobrenatural apresentada por Le Goff (2010), que pertence ao mundo dos medos ao mesmo tempo que represente o ciclo natural da vida-morte-renascimento.

As criações ainda em processo de construção originaram-se da análise dos elementos de proteção divina de outrora, das diversas capelas presentes na Igreja e que mantém a aura de fé e a energia, anteriormente depositada pelos fiéis, confrarias e irmandades que mantinham viva a chama da devoção, e através da *mirabilia* contida na arquitetura original e nas peças de diversas épocas, que ao estarem reunidas neste local de espírito cenográfico, passam a integrar um só tempo – o tempo do Carmo, em que os seres protegem o espaço *maravilhoso*.

## Conclusão

O estudo memória do Carmo possibilitou o mergulho em seus diversos momentos e suas modificações temporais, ressaltando importância dos fragmentos na construção da inspiração artística. A partir do método de seleção, combinação de dados e análise para criação de atmosferas sensíveis e a sua tradução em uma narrativa. Para tal intenção foram utilizadas fotografias in loco, protótipos, manipulações digitais, esboços e croquis a fim de resultar na tradução de maneira visual, poética e subjetiva as sobreposições de narrativas contidas no espaço.

Na intenção de recuar no tempo em busca das origens do Convento do Carmo de Lisboa, suas alterações temporais e históricas, usando pontos de referência para gerar inputs do pensamento criativo, a fim de criar imagens que projetem formas familiares às captadas no museu transportando-as numa representação simbólica através do gesto, do corpo e do traje. Ao longo do semestre além da recolha de documentação e leitura de aspetos da arquitetura, da ornamentação religiosa do Carmo e da iconografia medieval fantástica, foram realizados experimentos de trajes e formas, utilizando a *mirabilia* investigada, personificando-os em trajes, ilustrações e ensaios fotográficos.

Também foram explorados elementos do universo devocional e mítico dos relicários e signos de fé, aliados às memórias régias de D. Fernando I, a considerar e as representações de legitimação das esposas de seu pai D. Pedro I, considerando-as como damas de um jogo entre o amor e o sangue real. O processo resultou no ensaio: *Carmo maravilhoso*, personificação da arquitetura e *Inês divino Relicário*, glorificação da figura, numa santificação associada ao caráter mágico da narrativa que surge a partir da mensagem do túmulo de D. Fernando I.

Utilizou como ancoragem do pensamento visual, as narrativas consultadas, como as de D. Pedro I e seu testemunho de honra aos ossos de D. Inês, associadas aos retábulos e relicários santos do Carmo, a fim de transmitir a atmosfera das memórias através da linguagem artística subjetiva, a resultar na construção de um *corpus inspiracional* que

transmitissem de forma representativa a dramaticidade das memórias.

O resultado foi a construção de um *corpus* inspiracional que transmitissem de forma representativa, sem a intenção de ser uma transposição fiel do objeto (Gombrich, 2007), a dramaticidade das memórias, cores, silhuetas, o sangue real e o conflito, devoção, iluminação espiritual, transmutação dos seres híbridos que protegem e alertam. Durante o processo foram observadas implicações sobre a definição da atmosfera da cena total, e os resultados ainda estão em processo, sendo necessários mais investigação da organização visual da composição, a fim de maiores esclarecimentos das maneiras de transmitir a atmosfera de uma memória através de personificação metafórica e subjetiva. A linguagem visual que está sendo desenvolvida busca a imersão no universo local, para criar uma atmosfera de dramaticidade no intuito de refletir sensivelmente a aura do monumento, em suas diversas passagens do tempo e de que maneiras podemos promover a combinação destas.

A construção das peças preserva características do contemporâneo aliadas a conceitos e formas de tempos passados, sendo então a criação “algo gerado pelo encontro dos artefatos do passado e a sensibilidade de quem olha e estuda com os olhos de hoje, para produzir algo novo que contenha a atmosfera e o valor do patrimônio do qual partiu.”(FASHION HERITAGE: Moda e Patrimônio, 2020).

As criações originaram-se através da captação de dados documentais, realizando um processo de conexões transmitidas de forma representativa. Durante o processo foram observadas implicações no que tange a definição de aspetos relevantes da aura e como transportá-la para o suporte cênico (no sentido de corpo, traje, gesto, ambiente luz entre outros pontos), através de cores, camadas de significações, numa tentativa de captação das essências do patrimônio.

## Agradecimentos

A autora agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - “Francisco de Holanda” – CIEBA o apoio para este trabalho de investigação. Este artigo foi possível por apoio da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

## Referências

- Alsina, A. O. i, Subirachs, J. C., & Duran-Porta, J. (2020). *Imago & mirabilia: Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval*. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=787617>
- Arnaud, J., & Fernandes, C. V. (2005). *Construindo a memória: As coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- As crónicas de Fernão Lopes, seleccionadas e transpostas em português moderno por António José Saraiva*. (1969). Portugalíia.
- Calado, M. (2010). Antes do terramoto: O Chiado dos conventos. In *Chiado: Efervescência urbana, artística e literária de um lugar*. (p. 96–111). CIEBA / FBAUL; Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/1990>
- Catarino, J. (2011). Place-specificity e construção da memória no espaço público. In *O Chiado, a Baixa e a esfera pública*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de

- Lisboa: 158–161. <http://hdl.handle.net/10451/6712>
- Choay, F. (2008). *A alegoria do património*. Estação Liberdade, UNESP.
- FASHION HERITAGE: Moda e Patrimônio. (2020). *unsatisfashion.fashion-for-future.com*, 2. <https://unsatisfashion.fashion-for-future.com/unsatisfashion2>
- Fernandes, C. V. (2005). Vida, Fama e Morte, reflexões sobre a Coleção de Escultura Gótica. In J. Arnaud & C. V. Fernandes (Orgs.), *Construindo a memória: As coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Fernandes, C. V. (2009). *A imagem de um rei—Análise do túmulo de D. Fernando I*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Museu Arqueológico do Carmo.
- Fernandes, C. V. (2020). Suspeita, terror e atração: Seres noturnos e mirabilia em túmulos régios portugueses do século XIV. In *Imago & mirabilia: Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval* (p. 87–97). Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions. <https://ddd.uab.cat/record/235905>
- Figueiredo, P. J. de. (1817). *Retratos e elogios dos varões e donas que ilustraram a nação portuguesa em virtudes, letras, armas, e artes, assim nacionais, como estranhos, tanto antigos, como modernos, oferecidos aos generosos portugueses*. <https://bdib.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/267269>
- Goldberg, R. (2015). *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. (3ª). São Paulo: Martins Fontes.
- Gombrich, E. H. (2007). O poder de Pigmaleão. In *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes: 80–98
- Jorge, T. (2011). *Torre do Tombo: De Real a Nacional*. <http://antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/torre-do-tombo-de-real-a-nacional/>
- Le Goff, J. (2010). *Uma longa Idade Média* (2ª). Civilização Brasileira.
- Le Goff, J. (2013). *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Vozes. Museu de Arte Sacra. <https://mas.ufba.br/>
- Ostrower, F. (1999). *Acasos e criação artística*. (2ª). Elsevier.
- Ostrower, F. (2010). *Criatividade e processos de criação*. (25ª). Vozes.
- Pereira, C. N. (2016). (Re) construções do Carmo: Utopia no espaço público. In João Quaresma (Org.), *Chiado, Carmo metropolis e utopia: Artes na esfera pública*. Associação dos Arqueólogos Portugueses. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25087>
- Pereira, P. (2005). *O convento e a Igreja de Nossa Senhora do Vencimento do Carmo*. (J. Arnaud & C. V. Fernandes, Orgs.). Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Revista Claudia. (2021, janeiro 29). *Nova coleção de alta-costura da Dior é inspirada no tarô*. CLAUDIA. <https://claudia.abril.com.br/moda/dior-nova-colecao-alta-costura/>
- Salles, C. (2011). *O gesto inacabado: Processo de criação artística*. Entremeios.
- San Payo, M. (2009). *O desenho em viagem: Album, caderno ou diário gráfico, o album de Domingos António Sequeira*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/2732>
- Pereira, C. N. (2016a). *A Igreja e o Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa (1389-*

1755) (Vol. 1). Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Pereira, C. N. (2016b). (Re) construções do Carmo: Utopia no espaço público. In João Quaresma (Org.), *Chiado, Carmo metropolis e utopia: Artes na esfera pública*. Associação dos Arqueólogos Portugueses. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25087>

Pereira, P. (2005). O convento e a Igreja de Nossa Senhora do Vencimento do Carmo. In J. Arnaud & C. V. Fernandes (Orgs.), *construindo a memória: As coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Teixeira, F. (2013). O convento do Carmo em Lisboa e os começos da arquitetura Carmelita. In *Atas do Ciclo de Conferências sobre “Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil” associado à Exposição. Câmara Municipal de Évora*. [www2.cm-evora.pt/conventoremedios](http://www2.cm-evora.pt/conventoremedios)

*Torre do Tombo: De Real a Nacional*. (2011). <http://antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/torre-do-tombo-de-real-a-nacional/>

### Notas biográficas

**Michele Augusto** é doutoranda em Belas Artes - Universidade de Lisboa, Mestre em Artes Visuais - UFRJ, Graduação em Figurino (Artes Cênicas - Indumentária) - UFRJ. Artista visual e designer de moda e figurino, professora e pesquisadora de patrimônio e memória associados a processos criativos artísticos de moda, artes cênicas, criação de figurinos, sustentabilidade e upcycling têxtil. Docente do curso técnico de Produção de Moda da FAETEC - Brasil (2009 - atual), atuou como docente na Escola de Belas Artes UFRJ - Brasil (2009-2010 - 2016-2018), para os cursos de artes cênicas, Colaboradora do projeto Studio Criativo. Atualmente realiza pesquisas relativas à investigação de patrimônio e memória com inspiração na prática artística de moda e figurino.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8857-7258>

E-mail: [micheleaugusto@edu.ulisboa.pt](mailto:micheleaugusto@edu.ulisboa.pt)

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

# Azulejo: conexiones Sevilla-Lisboa. Proyecto de Investigación e Innovación educativa

## *Tile: Seville-Lisbon connections. Research and Educational Innovation*

OLGA DUARTE PIÑA\*

\*Universidad de Sevilla, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales, Facultad de Ciencias de la Educación, calle Pirotecnia, s/n, 41013, Sevilla, España.

**Resumen:** *El azulejo ha sido objeto de investigaciones académicas amplias y diversas pero nunca ha constituido objeto de aprendizaje en la educación reglada, particularmente en Educación Infantil. Como elemento tangible e intangible del patrimonio cultural en tanto que herencia de los pueblos ibéricos consideramos fundamental tratarlo didácticamente para integrarlo en el conocimiento escolar. Tal es la finalidad del trabajo que presentamos, basado en conocer las conexiones y confluencias entre los azulejos de Sevilla y Lisboa, a la par que diseñar un proyecto didáctico que permita desarrollar un proceso de enseñanza y aprendizaje innovador.*

**Palabras clave:** *azulejo, investigación, innovación educativa, educación artística, didáctica del patrimonio cultural.*

**Abstract:** *The tile has been the subject of extensive and diverse academic research but has never been the subject of learning in formal education, particularly in Early Childhood Education. As a tangible and intangible element of cultural heritage as a heritage of the Iberian peoples, we consider it essential to treat it didactically in order to integrate it into school knowledge. This is the aim of the work we present here, based on learning about the connections and confluences between the tiles of Seville and Lisbon, as well as designing a didactic project that allows us to develop an innovative teaching and learning process.*

**Keywords:** *tile, research, educational innovation, artistic and heritage education.*

### Introducción

Hay un *acontecimiento* (Žižek, 2014; Deleuze, 2010) que marcó mi interés por el azulejo, fue un día de primavera en 2006 de visita en el estudio del profesor y escultor António Augusto Lagoa Henriques. Ese día me regaló una pieza de azulejo portugués cuyo dibujo, textura y colores me atrajeron enormemente. Entonces, empecé a sentir curiosidad por adentrarme y conocer el mundo del azulejo. Años más tarde, en la asignatura Didáctica del Patrimonio Cultural de Andalucía que, desde el curso 2009-2010, imparto en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, incluí un itinerario por los Reales Alcázares a partir del cual realizar una propuesta de enseñanza. Allí entre tantos elementos de interés artístico y patrimonial hay una diversidad de azulejos que decoran frisos, paredes, bancos, fuentes y pavimentos. Entonces aumentó mi interés por el azulejo como tema de investigación y de didáctica del patrimonio cultural. A partir de 2016, mis relaciones con la Facultad de Bellas Artes

de Lisboa han ido enriqueciéndose primero con una estancia de investigación y luego con la realización de un programa posdoctoral. Aprovechando este tiempo, empecé a investigar las relaciones entre la educación artística y la educación patrimonial (Duarte, 1993), y sobre el azulejo portugués y el azulejo sevillano. En 2017 participé en el VI Congresso Matéria-Prima llevando un trabajo realizado en Educación Infantil donde por primera vez los niños y niñas experimentaban con los azulejos en el Parque de María Luisa (Duarte Piña y López Carrasco, 2017) y en esta última edición del Congresso volvimos a trabajar en este caso con el azulejo mudéjar de los Reales Alcázares (Duarte Piña y Álvarez de la Rosa, 2021).

Estas primeras conexiones entre Sevilla y Lisboa y viceversa han ido conformando la idea de realizar un proyecto de investigación e innovación educativa, centrado en el azulejo y las relaciones entre ambas culturas. A ello se unen las palabras de Pleguezuelo (2018: 171): "(...) la azulejería es un producto particularmente importante en la cultura material de los pueblos ibéricos y, por tanto, un elemento de unión entre Portugal y España". Y además encontré, en el referido autor, el origen de dicha conexión que de forma interesada decidí establecer pero que ya existió en el siglo XVI a través del artista Niculoso Pisano (Pleguezuelo, 2018).

(...) un sector de la clientela portuguesa de Niculoso que le encargaba obra muy selecta y costosa, pintada a pincel, siguiendo la nueva moda italiana. Pero contemplando la cantidad de conjuntos de azulejos de arista sevillanos que se conservan en Portugal, es probable que Niculoso recibiera otros encargos de ese tipo de azulejos de tradición mudéjar, que eran más económicos que los de técnica italiana. Tal vez sean esos azulejos y no los lisos los responsables de que la palabra "azulejo" entrara a formar parte de la lengua portuguesa por esta vía comercial de exportaciones ya que antes de 1500, el término que designaba los ejemplares góticos que en ese país se conservan, era "ladrilho" o "ladrilho vidriado" (p. 183).

Pero hay una referencia más, tomada del catálogo del Museu Nacional do Azulejo en Lisboa, que podemos incluir en la justificación de esta introducción: "Uma das primeiras grandes encomendas feitas em Sevilha, cerca de 1508-1509, teve como destino o Paço Real de Sintra." (p. 14).

## 1. Fundamento teórico

Siempre he pensado que en la infancia empieza todo, luego he leído a autores que vienen a definir mejor que una misma aquello que se piensa (Tonucci, 2019; Cossío, 2007). Por otro lado, llevo varios años trabajando con proyectos para Educación Infantil, tanto para sus aulas como en la formación de docentes, donde la Historia, el Arte, la Literatura o la Música es el centro de interés generador de los aprendizajes. Hasta ahora no me había detenido en las artes decorativas y el azulejo tiene un carácter englobador y, a la vez, cercano a la cotidianeidad y creatividad de los niños y las niñas, por tanto, perfectamente integrable en el currículum de Educación Infantil.

La tradición del barro vidriado se remonta a la Antigüedad, ya en las primeras civilizaciones mesopotámicas y en la egipcia se utilizó la cerámica con fines decorativos en el revestimiento de edificaciones (Gestoso, 1995 [1903]). Y puede decirse que el

arte musivario tiene una continuación en los mosaicos de azulejos musulmanes. Los más representativos en Al-Andalus “fueron realizados con la técnica del alicatado, consistente en cortar piezas cerámicas vidriadas monocromas mediante unas tenazas o alicates” (Carruncho y González, 2018: 12). Aun esta tradición histórica, y siguiendo con los autores citados, los azulejos “constituyen uno de los principales signos de identidad del arte y la arquitectura andaluzes” (*Ibid.*: 6), afirmación extensible a la cultura portuguesa y que recogemos en esta cita: “O azulejo é uma das expressões mais características das Artes Decorativas portuguesas e um dos elementos claramente identificadores da linguagem estética nacional” (*Azulejos. Obras do Museu Nacional do Azulejo*: 7). Tal coincidencia ibérica debe ponerse en valor en el ámbito escolar y convertir el azulejo en un objeto de aprendizaje y de interrelaciones culturales y patrimoniales.

En correspondencia con lo anterior, quiero dejar trazadas unas líneas, para el diseño y aplicación de un proyecto didáctico, con la intención de generar una propuesta de innovación educativa. Para ello, siguiendo los parámetros que describe Zabalza (2000) la innovación ha de ser viable y útil, que presente resultados, que sea una aportación susceptible de incorporarse a los procesos de enseñanza y aprendizaje, particularmente en este caso, para la Educación Infantil. Respecto al tratamiento didáctico del contenido planteo una serie de ideas sintetizadas en principios que fundamenten la acción en el aula:

- Una propuesta de enseñanza que genere conocimientos a partir de las experiencias y vivencias de los niños: ejemplos vivos, experiencias compartidas y aprendizajes creativos.
- Una propuesta de aprendizaje que implique la actividad infantil guiada a través de la investigación y la experimentación.
- Una propuesta que facilite el análisis de los resultados para contribuir al cambio de la escuela basada en prácticas innovadoras y de formación de la ciudadanía.

Dentro del proyecto didáctico, otra variable a considerar es el *factor emocional* que surgiría en el proceso de enseñanza y aprendizaje con la finalidad de alcanzar una conciencia emocional respecto al patrimonio cultural que aumenta su valor cuanto más capacidad tiene de emocionar (Santacana y Mestre, 2015). Precisamente, y siendo el azulejo una parte visible de nuestra cultura, en tanto que patrimonio capaz de suscitar emociones, hay que atender sus significados “hay que compartir los códigos simbólicos, hay que fomentar fórmulas de interpretación, transmitir los relatos que los objetos suelen almacenar, en definitiva, darles vida.” (Santacana y Mestre, 2015: 24).

A más de esto, y específicamente, se seguirá la *didáctica del objeto* (Cava Pagán y Arias Ferrer, 2021) ampliando las acciones más allá de observar y manipular y jugando con la variable espacio-tiempo, sus contextos, confluencias y conexiones.

El azulejo sevillano y el portugués son ejemplos de gran originalidad y de integración de múltiples influencias. Por tanto, con este proyecto pretendo elaborar una historia paralela del azulejo en Portugal y en Sevilla poniendo en valor la tradición del azulejo sevillano en Portugal y del azulejo portugués en Sevilla. Además, cobra especial importancia el diseño del proyecto didáctico que explore las dos tradiciones

valorando el patrimonio cultural compartido.

Considerando esta tradición azulejar hay que tener en cuenta producciones y ejemplos significativos de alicatado, azulejo a cuerda seca, azulejo de arista y azulejo pintado en monumentos sevillanos y lisboetas donde haya piezas compartidas. Lo que interesa es cada técnica y sobre todo los elementos que contienen las piezas, los colores que se aplican, las formas que adoptan, las historias que narran y los lugares y personas con los que se pueden conectar.

## 2. Objetivos

El proyecto de investigación e innovación educativa consta de dos fases. En la FASE 1 se desarrollará una investigación centrada los siguientes puntos:

- I. Revisión bibliográfica de las relaciones ceramistas entre ambas ciudades.
- II. Entrevistas a investigadores relevantes en la temática.
- III. Conocimiento de autores, talleres, fábricas y estilos (alicatado, cuerda seca, arista y azulejo pintado).
- IV. Estudio de los colores, las formas y las temáticas y narrativas (selección de piezas y paneles).
- V. Influencias, confluencias y conexiones.
- VI. Aproximaciones a la museología: Museo Nacional do Azulejo de Lisboa, Centro Cerámica Triana de Sevilla, Museo Berardo de Estremoz y otros espacios conectados que la investigación determine.

La FASE 2 es la fase de innovación educativa que contará con tres etapas:

I. Diseño de una propuesta didáctica artística y patrimonial para Educación Infantil y con posibilidades de incluir las etapas de Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria, cuyos contenidos se centren en técnicas, formas, colores, historias y elementos de las historias que permitan conectar con los contenidos curriculares y las disciplinas de referencia.

II. Experimentación del diseño en varias escuelas sevillanas.

III. Valoración de los resultados de aprendizaje y propuestas de mejora.

Para esta fase, coordinaré un grupo de docentes, que han sido alumnos y alumnas de la asignatura Didáctica del Patrimonio Cultural de Andalucía en el Grado en Educación Infantil y, en equipo, trabajaremos el diseño de la propuesta didáctica, su implementación y el análisis de los resultados de la experiencia de aprendizaje en el alumnado.

## 3. Bases del proyecto de innovación

A modo de avance del proyecto de innovación dejo trazados los elementos del sistema didáctico que son clave para propiciar el proceso educativo.

### Objetivos

- Incentivar el interés y promover la curiosidad por el conocimiento del azulejo sevillano en Portugal y el azulejo portugués en Sevilla.
- Conocer la herencia azulejera, la continuidad, el cambio, la superación de

tendencias y el progreso.

- Observar y conocer las técnicas, las formas, los colores y las historias de los azulejos.
- Distinguir tipos de azulejos y texturas.
- Investigar sobre los contenidos del azulejo y los mensajes que incluye.
- Entrevistar a personas destacadas: estudiosos y artesanos en posibles visitas al aula.
- Interpretar los significados de cada pieza estudiada y situarla en su entorno.
- Reproducir piezas y paneles de azulejos estudiados mediante manualidades adaptadas a la edad de los escolares (dibujo, collage, recreación en volúmenes).
- Visitar centros de producción de azulejo aún en activo y museos dedicados al azulejo.
- Experimentar, expresar, valorar y comunicar los aprendizajes mediante producciones que fomenten la creatividad.

### Contenidos

Comparto respecto de los contenidos las ideas que desarrolla el grupo de innovación didáctica Ínsula Barataria y que recojo en la cita:

(...) los contenidos deben estar seleccionados en función de su valor formativo. Eso significa que es imposible pensarlos al margen de las intenciones educativas y de los referentes teóricos (científico-ideológicos) de nuestro proyecto: por eso hemos hablado siempre de contenidos-valores y, más recientemente, de objetivos-contenidos. (En Grupo Ínsula Barataria -coord.-, 1994: 90).

Por tanto, estando los contenidos están relacionados con los objetivos o finalidades educativas, en un primer nivel de selección de los contenidos se distinguen cuatro categorías organizadoras y transversales siguiendo a Sanjuán (1929: 22): continuidad, variación o cambio, superación o progreso y tendencia. Dichas categorías orientan el siguiente nivel de elección y concreción de los contenidos estructurantes que, de forma gráfica, presento en un mapa. Este mapa ofrece una organización de los contenidos, pero la intención es ampliar, enriquecer y profundizar en ellos para plantear un tercer nivel que permita conectar con las disciplinas de referencia: la Geografía, la Geometría, las Matemáticas, el Arte, las tradiciones, la Literatura y la Historia. Por tanto, es importante el punto de partida a través de este mapa de contenidos a fin de orientar y definir la secuencia de las actividades.

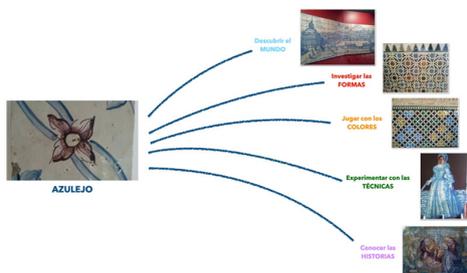


Figura 1. Mapa de contenidos estructuradores. Fuente: elaboración propia.

## **Explicación de los conceptos estructurantes**

- Definiciones y aproximaciones: al origen, concepto, tipologías, formas, materias primas, aplicaciones y técnicas.

- Descubrir el mundo: el azulejo como Arte que refleja formas de pensar el mundo y acercar al conocimiento de la Geografía y las culturas.

- Investigar las formas: el azulejo tiene una variabilidad de formas y composiciones geométricas, figurativas y fantásticas que también permiten descubrir el mundo, las medidas de las formas y la creatividad artística.

- Jugar con los colores: en los azulejos los colores son creencias, ciencias, tecnologías, gustos, modas y visiones conectados con lo material y lo espiritual de las culturas.

- Experimentar con las técnicas: a través de los azulejos hay una relación fuerte con el desenvolvimiento tecnológico de una sociedad donde las técnicas eran secretos muy bien guardados.

- Conocer las historias y las narraciones de los azulejos vinculadas al soporte iconográfico y al programa asimismo desarrollado en un panel de azulejo. Figuras, mitos y fantasías que conviene explorar porque traducen descubrimientos, gustos, modas y creencias.

## **Metodología**

La metodología será globalizada e investigativa teniendo en cuenta las tres áreas de Educación Infantil que recoge la Orden de 5 de agosto de 2008 por la que se desarrolla el currículo en Andalucía, e integradora de los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales. La capacidad de investigación puede ser potenciada, haciéndola más compleja, crítica y constructiva. Al mismo tiempo, la propuesta de enseñanza contempla una adaptación de los aprendizajes partiendo de los contenidos prescritos a enseñar, teniendo en cuenta los intereses de los alumnos y los propios del profesor.

Para facilitar el interés y la motivación del alumnado conviene que se formulen preguntas cuya respuesta implique la actividad del escolar y es importante conocer sus ideas al respecto e integrarlas en el proceso de enseñanza y aprendizaje. También plantear problemas, retos o dilemas próximos a sus intereses personales o a los intereses colectivos para la activación y puesta en juego de ideas y creencias vinculadas a dichos problemas, retos o dilemas, también el contraste con otros puntos de vista diferentes o con datos de la realidad que confirmen o contradigan las ideas iniciales y permitan la elaboración de conclusiones y de acciones que comuniquen los aprendizajes alcanzados (Proyecto IRES, 1991).

Además, incluimos la secuencia procedimental de Fontal (2013) consistente en el conocimiento, la comprensión, la puesta en valor, la apropiación simbólica, el cuidado, la conservación, el disfrute y la comunicación de los aprendizajes sobre el patrimonio cultural.

En síntesis, se propone “un planteamiento didáctico en el que la investigación constituye un principio orientador de las decisiones curriculares” (García y García, 1993: 19), desde una metodología globalizada con diferentes recursos y estrategias

de enseñanza, teniendo en cuenta las ideas de los alumnos y su evolución, analizando en cada momento qué saben, qué están aprendiendo y qué han aprendido. Ajustando siempre el nivel de conocimiento de los alumnos a las actividades diseñadas para ir progresivamente ampliando los contenidos y sus niveles de formulación. Las actividades que se planteen en una propuesta didáctica deben ir en este sentido: exploración de ideas iniciales-hipótesis-, contraste de ideas-conflicto-, reformulación de ideas-cambio-. (Proyecto IRES, 1991).

### **Secuencia de actividades (líneas para la acción docente)**

La secuencia ha de tener actividades de tres tipos: actividades de motivación y exploración de las ideas del alumnado, actividades de desarrollo a través de la investigación escolar y actividades de conclusión, síntesis y comunicación de los aprendizajes. No voy a presentar una secuencia acabada pues, como más arriba se explica, este diseño se hará en colaboración con un equipo de docentes, que ha cursado la asignatura Didáctica del Patrimonio Cultural de Andalucía y que ya trabaja en colegios. No obstante, se adelantan unos principios didácticos y algunas ejemplificaciones posibles. En consecuencia, los tres niveles para el diseño de la secuencia de actividades son:

1. Exploración de los conocimientos previos que tiene el alumnado en relación a los azulejos que se van a trabajar. La indagación se podrá hacer en la asamblea de aula, mediante piezas reales, imágenes o una historia contada. Así podrían llevarse al aula piezas de azulejo para que se observen, describan y manipulen contando los escolares qué ven y lo que caracteriza a cada pieza. En un segundo momento, se le animaría con un reto, que les lleve a buscar piezas similares en monumentos de la ciudad, la ayuda docente y de la familia es fundamental para guiar los aprendizajes en esta primera fase.

2. Investigación a partir del mapa de contenidos: descubrir el mundo (Historia y Geografía), investigar las formas (Geometría y Matemáticas), jugar con los colores (Arte), experimentar con las técnicas (Arte, tradiciones y saberes), conocer las historias (Historia, Literatura, Geografía, Culturas). En esta fase se introducen las tipologías de azulejos (técnicas, formas, color), las narrativas y los lugares de donde proceden conectándolos con las disciplinas mencionadas. Es decir, se trataría de establecer las conexiones ibéricas, las relaciones con otros países, las variaciones y tendencias, aprender las formas, los colores, las técnicas, conocer las medidas, las historias que cuentan los paneles de azulejo y los modos de concebir y hacer un azulejo.

3. Comunicación de los aprendizajes mediante una acción de grupo (un museo en el aula con los trabajos artísticos realizados, una recreación en el rincón del aula) y proponer formas de cuidado y conservación futuras.

### **Criterios de evaluación**

- Las observaciones del trabajo en cada actividad mediante registros o listas de control que recojan el aprendizaje de contenidos y la construcción de conocimientos, el desarrollo de la investigación y de procedimientos asociados, la expresión de actitudes y valores, el compromiso con las tareas y con el trabajo individual y en grupo.

- El sentido espacio-temporal, el cambio y la comprensión del mundo artístico del azulejo.
- Las creaciones realizadas por el alumnado y el nivel de creatividad implicado.
- Las historias elaboradas, recreadas o inventadas.
- El nivel de resolución de los problemas planteados y el nivel de investigación aplicado.

## Conclusiones

Lo que he presentado es un trabajo *in fieri* que a lo largo del año 2022 tendrá su desarrollo y aplicación. Por su carácter de inconcluso no puedo ofrecer resultados que permitan conocer su viabilidad, sus resultados y la aportación que supone (Zabalza, 2002), por ello aún no sería una innovación educativa. Empero, nuestra intención es llegar realizarlo durante el próximo año y participar en las II Jornadas Francisco de Holanda presentando los resultados del proyecto de investigación e innovación educativa que nos ocupa *Azulejo: conexiones Sevilla-Lisboa*.

## Referencias

- Azulejos. Obras do Museu Nacional do Azulejo*. (2009). Introdução Maria Antonia Pinto de Matos. París: Éditions Chandeigne-Librairie Portugaise.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Cava Pagán, Mónica y Arias Ferrer, Laura. (2021). Aprendizaje basado en objetos en Educación Infantil: evaluación de una estrategia de intervención. *REIDICS, Revista de Investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales*, 8, 224-242. Doi: <https://doi.org/10.17398/2531-0968.08.224>
- Carruncho, Daniel R. y González, Ignacio (2018). *Azulejos andaluces. El arte de la decoración cerámica*. Barcelona: Dos de Arte.
- Cossío, Manuel B. (2007). *El maestro, la escuela y el material de enseñanza y otros escritos*. Edición de Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Biblioteca Nueva-Ministerio de Educación y Ciencia.
- Duarte, Ana. (1993). *Educação patrimonial. Guia para professores, educadores, monitores de museus e tempos livres*. Lisboa: Texto Editora
- Duarte Piña, Olga y López Carrasco, Carmen. (2017). «Pintamos nuestro patrimonio»: un proyecto de educación artística y patrimonial para Educación Infantil. *Matéria-Prima*, (5), 3, 32-42
- Duarte Piña, Olga y Álvarez de la Rosa, Silvia. (2021). Las huellas de Al-Andalus: una experiencia histórica y patrimonial para Educación Infantil. X Congresso Matéria-Prima, Lisboa 19 a 23 de julio de 2021.
- Fontal Merillas, Olaia (coord.). (2013). *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*. Gijón: Trea.
- García, J. Eduardo y García, Francisco F. (1993). *Aprender investigando: una propuesta metodológica basada en la investigación*. Sevilla: Díada.
- Gestoso Pérez, José. (1995 [1903]). *Historia de los Barros vidriados sevillanos. Desde*

- sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla: Colección de Clásicos Sevillanos. Servicio de Publicaciones y Distrito de Triana.
- Grupo Ínsula Barataria. (1994). *Algunas propuestas de Modelos Didácticos*. Madrid: Ediciones didácticas Mare Nostrum.
- Orden de 5 de agosto de 2008, por la que se desarrolla el Currículo correspondiente a la Educación Infantil en Andalucía*. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, nº 169, de 26 de agosto. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2008/169/3>
- Pleguezuelo, Alfonso. (2018). Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis. En F. Quiles, M. Fernández Chaves y A. Fialho Conde (coords.), *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco* (pp. 170-183). Universo Barroco Iberoamericano.
- Proyecto IRES (Investigación y Renovación Escolar). (1991). *El modelo didáctico de investigación en la escuela* (vol. I). Díada.
- Sanjuán Bartolomé, Teófilo (1929). *Cómo se enseña la Historia*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Pedagogía.
- Santacana Mestre, Joan. (2015). El patrimonio, la educación y el factor emocional. En G. Solé (org.). *Educação patrimonial: contributos para a construção de uma consciência patrimonial* (pp. 17-34). Centro de Investigação em Educação (Cied), Instituto de Educação, Universidade do Minho.
- Tonucci, Francesco. (2019). *¿Por qué la infancia? Sobre la necesidad de que nuestras sociedades apuesten definitivamente por las niñas y los niños*. Barcelona: Destino.
- Zabalza, Miguel A. (2000). Innovación en la enseñanza como mejora de los procesos y resultados de los aprendizajes: Condiciones y dilemas. En A. Estebaranz, *Construyendo el cambio: perspectivas y propuestas de innovación educativa* (pp. 199-225). Universidad de Sevilla.
- Žižek, Slavoj. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

### Notas biograficas

**Olga Duarte Pinña** es licenciada en Geografía e Historia con especialidad en Antropología. Doctora en Pedagogía. Profesora en la Universidad de Sevilla (Facultad de Ciencias de la Educación, Área de Didáctica de las Ciencias Sociales).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7341-6689>

E-mail: [oduarte@us.es](mailto:oduarte@us.es)

Morada: Universidad de Sevilla, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales, Facultad de Ciencias de la Educación, calle Pirotecnia, s/n, 41013, Sevilla, España.

### 3. Resumos

#### *Abstracts*

## CLÁUDIA MATOS PEREIRA (CLÁUDIA MATOOS)

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*Arte Território: perspectivas e conexões*

O projeto de investigação artística, teórico-prático, “Art & Territory project,” revela um processo de reflexão sobre as relações entre o ser humano e o ambiente envolvente. Um dos pilares de fundamentação é o conceito de “Connections,” que se desenvolve a partir da análise e interação com a natureza, considerada como um *Laboratório de Criação*. Foram realizadas fotografias, interferências na paisagem e pinturas. A proposta inicial, em 2015, discutia o elo entre o indivíduo e seu território, a ausência, a “presença da ausência” e os vestígios do homem na paisagem. Esta imersão poética foi motivada pela paisagem mediterrânica envolvida pelo mar, os pinheiros, sobreiros, oliveiras e montanhas da Serra da Arrábida, região do atelier. Questões recentes como a ecologia, o desmatamento, as queimadas, a preservação das florestas a nível global e os povos indígenas, são expressas nesta prática artística. As conexões entre o homem contemporâneo, as tecnologias e o mundo natural são desenvolvidas à luz do pensamento de autores, dentre outros, como Félix Gattari, em *As Três Ecologias*, Friedrich Schiller, que considera o artista como filho de sua época, e Merleau-Ponty, que afirma “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.”

**Palavras-chave:** arte, natureza, ecologia, território, Claudia Matoos.

## DANIELA REMIÃO DE MACEDO

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*Em busca das caixas de fotografia de família: Imagens (re)veladas por mãos e olhares femininos*

A investigação busca contribuir para visibilidade das mulheres na fotografia, incluindo as pioneiras, as retratistas e organizadoras de acervos familiares, e as artistas contemporâneas que se apropriam dessas imagens, promovendo um olhar feminino sobre mulheres que tiveram seus esforços, talentos e sensibilidades encobertos pelo tempo. Busca-se evidenciar a relevância das fotógrafas amadoras, segundo o conceito de Roland Barthes de “amador”, enquanto produção do sujeito que se dedica ao fazer por amor. Entendendo que fotógrafas pioneiras opacas na história, as anônimas organizadoras das memórias de família e as artistas contemporâneas que resgatam práticas fotográficas históricas a partir de suas fotografias de família, comungam do mesmo prazer no fazer fotográfico, são estas as amadoras que se pretende revelar. Propõe-se investigar o trabalho de mulheres, do surgimento da fotografia à contemporaneidade, e experimentar o fazer fotográfico a partir de acervo familiar, propondo diálogos entre passado e presente, privado e público, documento e arte.

**Palavras-chave:** mulheres na fotografia, arquivos de família, apropriação de imagem, fotografia analógica, processo de criação.

## **DIOGO FREITAS DA COSTA**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*As Deslocações do Atelier no contexto da arte portuguesa ao longo do século XX: do Ar-livre às Residências Artísticas*

A presente comunicação pretende oferecer uma visão panorâmica sobre um projeto de investigação sob o título: “As Deslocações do Atelier: do Ar Livre às residências artísticas na arte portuguesa”. Desde a sua emergência como espaços autónomos de trabalho artístico e, conseqüentemente, enquanto lugares onde se começa a construir e estabilizar o valor ou estatuto de um objeto enquanto obra de arte, as sucessivas reconfigurações dos ateliers dos artistas têm revelado uma versatilidade, multifuncionalidade, polissemia e adaptabilidade a diferentes contextos económicos, sociais e políticos, que permitem pensar nestes espaços como existindo num estado de perpétua liminaridade, instabilidade e deslocação. Esta investigação procura traçar uma genealogia crítica das reconfigurações do atelier enquanto modelo organizativo de produção artística no contexto português, à luz de fenómenos de expansividade/mobilidade/deslocação, nomeadamente na relação com outras esferas de atividade - económica, social, política -, desde as saídas do atelier protagonizadas pela pintura de ar livre, na viragem do século XIX, até à afirmação do modelo de Residência Artística verificado ao longo das últimas décadas.

**Palavras-Chave:** arte portuguesa, *atelier*, residência artística, investigação sobre arte.

## **ELSA GARRET PINHO**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*O efeito EUROPALIA'91 na internacionalização dos museus portugueses*

Em vésperas do mercado único europeu, o Festival EUROPALIA elegeu a candidatura portuguesa para a edição de 1991. Preparado para assumir a presidência do Conselho das CE, o país dava a conhecer à Europa a sua riqueza cultural. A par de manifestações no âmbito das artes cénicas, da música e da literatura, também no domínio do património histórico-artístico as 20 exposições oficiais e 10 outras privadas que foram apresentadas em solo belga marcariam de forma indelével o futuro da museologia em Portugal, dando a conhecer o melhor das coleções públicas e privadas, desconhecidas da maioria dos portugueses. Circularam, então, 2.000 bens culturais, cedidos por mais de duas dezenas de emprestadores. Findo o Festival, replicaram-se em Portugal e no estrangeiro algumas das mostras levadas à Bélgica, o que conduziu à valorização do património nacional, mas também à implementação de modernas práticas museológicas, quer ao nível da gestão e da conservação das coleções, quer da circulação internacional. Desenvolveu-se a investigação, promoveram-se campanhas fotográficas e multiplicaram-se as intervenções de restauro, no mercado nacional surgiram empresas especializadas no transporte de obras de arte e na comercialização de materiais para conservação e museografia, e as seguradoras desenvolveram novos produtos para

obras de arte. Criava-se, enfim, uma nova dinâmica que apontava o caminho da inter-nalização aos museus portugueses.

**Palavras-chave:** internacionalização, circulação, museus portugueses, museologia contemporânea.

### FEDERICO TROLETTI

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*Considerazioni su alcune opere attribuite allo scultore João de Ruão*

João de Ruão (1500-1580) è uno degli scultori che maggiormente hanno influenzato la cultura artistica portoghese del Cinquecento. A Ruão e alla sua bottega sono state attribuite molte opere; il catalogo dell'artista è quindi lungo e bisognoso di una revisione. Lo studio mette a confronto alcune delle molte sculture che la storiografia ha assegnato a Ruão. Lo scopo è di verificare affinità e divergenze tra le opere per una maggiore comprensione dello stile dello scultore. Il metodo impiegato si basa sul confronto mediante l'osservazione e la analisi stilistico-formale, della tecnica scultorea impiegata e non tanto sulla iconografia. L'indagine è un tentativo di revisione del catalogo dello scultore partendo dal dato stilistico: si crede che alcune opere non possano essere attribuite allo stesso artista perché hanno un diverso livello qualitativo. I pezzi esaminati sono del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa e del Museu Nacional de Machado de Castro de Coimbra.

**Parole chiave:** João de Ruão, scultura portoghese, Rinascimento scultura, Officina Coimbra, analisi stilistica.

### LEONOR VEIGA

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*A 'Coleção Nacional' do Sudeste Asiático*

Na contemporaneidade, as relações entre Portugal e Sudeste Asiático caracterizam-se por três aspetos fundamentais: *distância* histórica, *memória* popular e *presença* material. Este projeto visa descolonizar a forma como nos relacionamos hoje com o Sudeste Asiático, transformando lendas oriundas da memória popular em histórias fatuais e integrando a cultural material recolhida e no passado e no presente numa grande coleção nacional. A proposta de conceber uma coleção nacional prende-se com a intenção de perceber o que podemos saber das nossas relações históricas com a região. Até ao momento, o estudo incidiu sobre objetos sítos em monumentos nacionais e em coleções existentes em alguns museus nacionais, nomeadamente o Museu de História Natural do Porto, o Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa e o Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Através destas três amostras, percebe-se a preponderância da cultura material de Timor-Leste, enquanto se compreende como o colecionismo da região está por descobrir.

**Palavras-Chave:** coleções nacionais, Sudeste Asiático, memória, distância, presença.

## **MARIANA SOUSA**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

## **LIA NETO**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Medicina, Instituto de Anatomia, Portugal)

## **ALICE ALVES**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*Projeto para salvar a coleção de Desenho Anatómico da Faculdade de Medicina de Lisboa*

A necessidade do estudo da anatomia humana por artistas levou à parceria entre a Academia Real de Belas-Artes e a Escola Medico-cirúrgica no século XIX, sendo a disciplina lecionada simultaneamente a alunos de ambas as escolas. Desta parceria surgiram duas coleções de desenho anatómico representativas da relação entre a Arte e a Medicina a partir da observação de modelos naturais, desenhados por alguns dos principais artistas portugueses do século XX que frequentaram estas aulas.

A importância deste património levou ao desenvolvimento de um projeto realizado no Instituto de Anatomia com o apoio da DGArtes para a catalogação, preservação e acessibilidade de mais de 2300 elementos pertencente à Faculdade de Medicina, datados entre 1857 e 1950. Este projeto possibilitou a sua digitalização e implementação de medidas de conservação na instituição, além de uma proposta de investigação de doutoramento que visa estudar e divulgar as coleções de desenho anatómico da Universidade de Lisboa.

**Palavras-chaves:** educação, medicina, desenho, coleção, preservação.

## **MIGUEL GOMES**

## **ALICE NOGUEIRA ALVES**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*O BIM na investigação de núcleos museológicos - A reserva de Escultura da FBAUL*

No âmbito do nosso projeto de doutoramento em Belas-Artes pretendemos encontrar relações simbióticas entre coleções museológicas e o espaço onde estas se encontram, com recurso à metodologia BIM – Building Information Modelling, através de uma abordagem tecnológica para o estudo, a conservação preventiva e a promoção do património da Universidade de Lisboa. Na presente comunicação, apresentamos a investigação desenvolvida num dos casos de estudo selecionados: a Reserva de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Este processo foi desenvolvido seguindo três eixos. O primeiro foi constituído pela contextualização histórico-material do conjunto espaço\coleção, em que realizámos o aprofundamento do conhecimento histórico, documental e contextual da Reserva de Escultura e das peças do seu acervo, bem como do antigo Convento de São Francisco da Cidade de Lisboa, como espaço que alberga este conjunto atualmente. No segundo eixo foi realizado o registo dimensional

e fotográfico do espaço, de algumas peças da coleção, e a identificação de patologias, tendo em consideração que pretendemos perceber como o espaço influencia o estado de conservação do conjunto. Por fim, seguiu-se o aprofundamento da investigação sobre a metodologia BIM, que consistiu na modelação bidimensional e tridimensional do espaço, que nos permitirá elaborar modelos virtuais interoperativos, possibilitando a simulação de cenários, a recolha, o tratamento e a interpretação de dados.

**Palavras-chave:** conservação, património, BIM, arquitetura, escultura.

### **PAULO MORAIS-ALEXANDRE**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*O Gabinete Secreto de António Casimiro*

António Casimiro é um relevante cenógrafo português: Tem obra vasta e trabalho significativo em diversas áreas. Em Teatro refira-se a cenografia do espetáculo *As Espingardas da Mãe Carrar* encenado por João Lourenço; no bailado *Silphide* com coreografia de Armando Jorge; no Cinema foi o responsável pela cenografia de obras como *Amor de Perdição* ou *Soulier de Satin* de Manoel de Oliveira; foi ainda diretor de Cenografia da RTP, com obras como *Os Maias*, *Tragédia da Rua das Flores* ou *Felizmente há luar*. Foi, ainda, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, formando várias gerações de cenógrafos como Mariana Sá Nogueira, Marta Carreiras, Ana Paula Rocha, etc. Há, no entanto, um aspeto absolutamente inédito nesta sua obra, que ora se começa a revelar, uma produção significativa de desenhos de cariz erótico, que constituem um *corpus* não despidendo e cuja inventariação e análise com este estudo se iniciam. Este trabalho insere-se numa pesquisa mais ampla sobre as criações deste autor.

**Palvras-chave:** António Casimiro, cenografia, erotismo, desenho.

### **VASCO MENDES LOPES**

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Portugal)

*Narrativa visual, a imagem como ficção e a ficção da imagem*

Entendendo a narrativa visual segundo duas dimensões: Como construção de imagens concebidas de acordo com uma codificação e uma coerência descritiva das formas que na sua aparência remetem semanticamente para o seu exterior, e, como construções visuais concebidas para o seu interior como processo hermenêutico. Quando integradas numa mesma dimensão discursiva, observa-se a construção de “novas” narrativas que se exponenciam dinamicamente através das diferentes ficções que se materializam através do discurso plástico. Neste âmbito, o assumir desta ambivalência, permite desenvolver no campo da investigação um olhar e uma reflexão sobre as imagens numa relação paradoxal onde simultaneamente, são presença material e formal é presença promotora de formalizações e de construções semânticas que se operam a nível intelectual. Neste contexto, confrontar estas dimensões segundo uma abordagem de

cariz narratológico, afirma-se como propósito de abordagem.

**Palavras-Chave:** narrativa, ficção, visualidade, discursividade, imaginação.

## 4. Ficha Técnica

### *Datasheet*

## **REVISTA LARGO DAS BELAS-ARTES**

Volume 05, número 05 – Jornadas Francisco de Holanda

Dezembro 2024

ISSN 2184-9056

### **Revista internacional com comissão científica**

#### **Direção**

Luís Jorge Gonçalves

#### **Ilustração da Capa**

Cláudia Matoos

#### **Projeto gráfico, paginação e *design***

Elaine Karla de Almeida

#### **Edição**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL | Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA | Vicarte - Vidro e Cerâmica para as Artes.

#### **Comissão Editorial/Científica**

Elaine Karla de Almeida

Leonor Veiga

Ilídio Salteiro

Luís Jorge Gonçalves

Michele Dias Augusto

#### **Logotipo**

Elaine Karla de Almeida | Michele Dias Augusto

#### **Contacto**

largobelasartes@gmail.com

Lisboa, dezembro 2024.

***Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.***

