



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

(RE)CRIAR O PATRIMÓNIO

CARATERIZAÇÃO DE PROBLEMÁTICAS E TENDÊNCIAS
PARA A PROGRAMAÇÃO DE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS EM PORTUGAL

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em *Estudos de Património*

por

Ana Luísa dos Reis Fernandes Gago

ESCOLA DAS ARTES
dezembro 2024



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

(RE)CRIAR O PATRIMÓNIO

CARATERIZAÇÃO DE PROBLEMÁTICAS E TENDÊNCIAS
PARA A PROGRAMAÇÃO DE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS EM PORTUGAL

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em *Estudos de Património*

Por Ana Luísa Gago

Sob orientação de

Prof. Doutora Laura Lucinda Oliveira Castro

Prof. Doutora Helena Maria de Azevedo Coelho dos Santos

ESCOLA DAS ARTES

dezembro 2024

Esta tese foi desenvolvida com o apoio de bolsa de doutoramento, atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/148865/2019), através do Fundo Social Europeu (União Europeia), POCH- Programa Regional Norte 2020.

Resumo

A programação de residências, enquanto modelo destinado a estimular a criação e a experimentação artísticas, é um fenómeno em desenvolvimento, a nível internacional. Numa tendência (aparentemente) generalizada, o património tem vindo a ser eleito motivo de estudo ou de valorização, através deste modelo, ainda que frequentemente tratando objetos ou práticas não classificadas de forma oficial. Não conhecemos, contudo, um levantamento sistemático de práticas de programação, com este enfoque particular, em Portugal, na atualidade. Este estudo teve, portanto, como objetivo mapear, analisar e problematizar essas experiências, para propor um programa, que refletisse a pesquisa desenvolvida, perspetivando aspetos de mudança. Como alicerce à componente empírica da pesquisa, acrescenta-se a definição de um horizonte teórico/conceitual, no cruzamento entre os Estudos (Críticos) de Património e os Estudos Artísticos.

A tese resultante está organizada em três componentes, essenciais à concretização dos objetivos enunciados. A primeira, apresenta uma abordagem teórico-prática interdisciplinar, convocando perspetivas e metodologias de vários domínios, como os da História de Arte, da Sociologia, da Antropologia, ou das Ciências da Educação. São igualmente consideradas práticas a partir da etnografia, da eco-museologia, e outros caminhos de pesquisa *arts-based*, mobilizadora de processos mais abertos e emancipados de produção de conhecimento, desde o património. Nesta etapa, é ainda traçada uma genealogia do fenómeno da programação de residências artísticas, no âmbito de uma relação histórica e mutuamente implicada, entre Arte e Património. Por fim, são identificados desafios e oportunidades, aplicáveis à conceção, gestão, documentação e avaliação de projetos, explorando problemáticas em torno dos usos de “comunidade” e da “participação”.

Na segunda, avança-se com uma análise do fenómeno, em Portugal, apresentando-se os resultados de levantamento estatístico, sobre uma amostra de 58 programas de residência artística (2004-2020), assim como um estudo de caso múltiplo, composto por oito exemplos, o mais abrangentes possível. Este estudo combina uma abordagem descritiva, com a observação via trabalho de campo, a realização de entrevistas semiestruturadas e a análise qualitativa, permitindo olhar de forma individualizada para cada caso, mas também para o conjunto global de testemunhos de dois dos principais intervenientes neste modelo: promotores/curadores e artistas. A última parte da tese corresponde à apresentação de proposta de programa de residência artística, nomeadamente de uma ação-piloto, desenhada para território, património e população específicos. Mais do que procurar entender um fenómeno cultural relevante, este trabalho propõe-se a refletir sobre como a criação artística pode potenciar novas formas de entender ou de fazer, isto é, de (re)criar o património.

Palavras-chave: Investigação-criação; Património cultural; Participação; Recriação patrimonial; Residência artística.

Abstract

The programming of residencies, as a model for enabling artistic creation and experimentation, is a growing phenomenon at an international level. In an (apparently) generalized trend, heritage is being chosen as a motif for study and/or valorisation, although often dealing with objects or practices not officially classified. Not being aware of any systematic survey on current programming practices, with this particular focus, in Portugal, this study aimed to map, analyse and problematize these experiences, in order to propose a program that, not only reflects the research previously conducted, but also envisions possibilities for change. Inspiring the empirical component of the research, this thesis establishes its theoretical/conceptual horizon at the intersection between (Critical) Heritage Studies and Artistic Studies.

The thesis is organized into three main components, in response to the previously stated objectives. The first part of the thesis presents an interdisciplinary approach, evoking perspectives and methodologies from various domains, such as Art History, Sociology, Anthropology, or Educational Sciences. Practices based on ethnography, eco-museology, and other arts-based research experiments, are also considered for mobilizing emancipated processes of knowledge production about, and around, heritage. Furthermore, a genealogy of the phenomenon of artistic residency programming is presented, within the scope of an historical and mutually implicated relationship between Art and Heritage. Finally, both challenges and opportunities, applicable to the design, management, documentation and evaluation of artistic projects, are identified, exploring issues around the use of "community" and "participation".

The results of a survey on a sample of 58 Portuguese artist residency programs (2004-2020) are presented, in the second part of the thesis. This study combines a descriptive approach, with observations from the fieldwork conducted at the residencies, semi-structured interviews and qualitative analysis, allowing us to look at each case individually, but also at the collective views from two of the main actors in this phenomenon: promoters/curators and artists. The last part of the thesis corresponds to the proposal for an artistic residency program, namely a pilot action, designed for a specific territory, local heritage and population. More than seeking to understand a relevant cultural phenomenon, this work proposes to reflect upon how artistic creation can enhance new ways of understanding or making heritage, that is, of (re)creating heritage.

Keywords: Arts-based research; Cultural Heritage; Participation; Heritage re-creation; Artistic residency

Aos meus pais, Julieta e Humberto.

À minha irmã, Sandra.

Ao meu sobrinho, David.

Agradecimentos

Num momento de particular inquietude, em que, perante uma realidade ainda em (re)definição, no pós-pandemia, pus em causa não só a capacidade, como a relevância de levar a cabo este trabalho, apareceu a notícia. Datava de 2005 e, por qualquer motivo, nunca antes houvera surgido nas múltiplas pesquisas que fizera sobre o tema (tal como agora, quando pretendo repeti-la, com a certeza devida, parece ter voltado a escapar-se). Mas, naquele momento, apareceu, como um sinal qualquer, do qual estaria à espera, para poder prosseguir, com maior segurança (e responsabilidade). Era uma notícia que dava conta do estado de degradação das pinturas murais seiscentistas, descobertas na igreja da pequena aldeia, onde grande parte da minha família nasceu ou está sepultada. No curto destaque desta publicação em linha, figurava a citação de uma entrevista feita a uma residente local. Era a minha avó. Escutei as suas palavras novamente, talvez quase uma década após ter falecido; a chamar a atenção para a necessidade de olhar por aquele “património”, tal como ela fizera durante uma vida, enquanto fora capaz. Recordei-me, então, do encantamento com que me presenteara, em criança, quando me mostrou uma das pinturas; a representação de Maria, que ficara resguardada atrás do altar principal, mas que podia ser vista, espreitando pela portinhola de acesso ao coração do sacrário.

Num outro momento de aparente sincronicidade, acabaria por conhecer a jornalista que registara o apelo da minha avó. Foi no funeral do meu avô, em 2023, naquela mesma igreja. Aí, havíamos de fechar a casa de família na aldeia. No entanto, este trabalho continuou, ainda que somente mais de um ano volvido, esteja a ser também encerrado, ou, pelo menos, nesta sua etapa. Tenho, por isso, de agradecer aos meus pais, pelo contacto que me permitiram ter sobre realidades distintas, pelo estar entre “Lisboa” e Trás-os-Montes, França, Suíça, Canadá e Portugal, pelo desejo de tentar perceber(-me), de fazer e refazer pontes. E à minha irmã, por me acompanhar neste exercício de intermediação, ao longo de muitas Páscoas, Verões, Natais.

Tenho também de agradecer, sobretudo, aos vários intervenientes das instituições que tão generosamente me acolheram, à curiosidade de entender e à vontade de voltar a encantar-me com a partilha do seu trabalho e a sua determinação, particularmente inspiradoras naquele momento de incerteza: ao António França, ao Samuel Silva, Álvaro Moreira e Carla Cruz, ao Luís Costa e Nely Ferreira, ao Tiago Fróis e Nélia Martins, ao Henrique Ralheta, à Andreia Garcia, à Juliana Cunha e Lara Seixo Rodrigues, ao André Baptista, e ao José Vieira. Assim como a todos os artistas que entrevistei e que me mostraram diferentes formas de ver e de fazer património. Ao Professor Andrew, à Eva, Erika, Morag, Jenny, Sam, Farnaz, e a tantos outros que tornaram possível a minha estadia em Newcastle, encorajando-me a regressar.

Quero, ainda, agradecer à Professora Laura, pela constante (e serena) presença, apoio e orientação, à Professora Helena, pela retaguarda técnica, necessária à componente empírica, que motivou esta tese. A todos os colegas, em particular aos companheiros de investigação-criação, Diogo M., João Pedro, Pedro F., à Ana T., ao Mário, ao Diogo C., Bruna e Pohanna, mas também ao João Maria e Sasha, à Nádia, João Pedro A. e Joana, à Ana D., à Patrícia M., e ao Luís, João G. e Bruno, pelo enorme contributo para a concretização deste trabalho. À Associação “Os Arraiocos”, à Bela e à Ângela, pelo entusiasmo no acompanhamento da sua componente projetual. Aos Professores que me iniciaram nos Estudos de Património, aos vários investigadores e (re)criadores que foram questionando e enriquecendo as reflexões teórico-práticas aqui reunidas, à Vânia Fernandes, pelo suporte moral e administrativo, e, por fim – circulando de volta ao início – à minha família e a todas as pessoas queridas, que (me) suportaram (n)este caminho. Muito obrigada.

Índice

Resumo.....	4
Agradecimentos.....	6
Notas Introdutórias.....	19
PARTE I.....	31
Capítulo 1 – Criar Património.....	32
1.1. Do Monumento à <i>Baukultur</i>.....	32
1.2. Do Património ao fazer patrimonial.....	41
1.3. Da patrimonialização à ação patrimonial.....	48
1.5. O caso português.....	50
Capítulo 2 – Recriar Património.....	54
2.1. Arte e/ou Património?.....	54
2.2. Escultura (social) e arte pública.....	61
2.3. Performance e arte (participativa).....	65
2.4. Residências artísticas – uma proposta de genealogia.....	70
2.5. Residências artísticas de base patrimonial – uma tendência.....	79
Capítulo 3 – (Re)criar o Património.....	90
3.1. Turismo e folklorização (identitária).....	90
3.2. Gentrificação (artística) e tokenismo (comunitário).....	96
3.3. Desmaterialização e recriação.....	104
3.4. Problemáticas de/com impacto.....	117
PARTE II.....	135
Capítulo 4 - (Re)criar o Património - Inquérito preliminar.....	136
4.1. Contextualização.....	136
4.2. Pontos de partida.....	140
4.3. Pontos de chegada.....	154
4.4. Metodologia.....	156
4.5. Descrição da amostra.....	160
4.6. Limitações.....	161
4.7. Resultados.....	164
Capítulo 5 – Casos Múltiplos.....	180
5.1. Metodologia.....	180
5.2. Limitações.....	189

5.3. Arte e Património no Museu	190
5.4. Património (artístico) coletivo.....	229
5.5. Desenhar Património	269
5.6. Incubadoras (patrimoniais) de criatividade	298
5.7. Criação e Patrimonialização	314
Capítulo 6 - (Re)criar o Património: análise qualitativa	337
6.1. Metodologia	337
6.2. Análise de entrevistas e visualização de dados.....	341
6.3. Exercício exploratório.....	355
6.4. Discussão	358
PARTE III.....	365
Capítulo 7 – Criar um Património.....	366
7.1. Boas práticas e outras (re)criações	366
7.2. (Re)criar um Património – projeto de ação-piloto	375
Notas Finais	410
Bibliografia	417
Anexos	431
Lista de publicações e outras atividades científicas desenvolvidas no âmbito da tese	439
Registo digital de obra artística	443

Índice de Quadros

Quadro 1 Esquema geral de conteúdos	21
Quadro 2 Horizonte histórico/contextual e teórico/conceptual	28
Quadro 3 Fluxo de trabalho - Parte II	30
Quadro 4 Cronograma - Trabalho de campo	187
Quadro 5 Categorias de análise - Grupos de Promotores/Curadores/Financiadores e Artistas ...	338
Quadro 6 Variáveis de resposta por categoria de análise - Objetivos, Desafios/Dificuldades, Resultados/Impacto	338
Quadro 7 Variáveis de resposta por categoria de análise - Indicadores de sucesso / Fatores de sucesso	339
Quadro 8 Matriz SWOT / FOFA - Território de intervenção da ação-piloto	399
Quadro 9 Cronograma - Ação-piloto	406
Quadro 10 Previsão orçamental - Ação-piloto	407

Índice de Figuras

Figura 1 Dispersão territorial dos programas de residência artística identificados, por NUTII.....	163
Figura 2 Ano de lançamento de programas de residência artística identificados.	164
Figura 3 Frequência de edições de programa de residência artística identificados.....	165
Figura 4 Frequência de promotores dos programas de residência artística identificados, por tipologia	167
Figura 5 Frequência de parceiros de programas de residência artística identificados, por tipologia e número.	168
Figura 6 Distribuição de âmbito territorial dos programas de residência artística identificados, por tipologia e número de ocorrências.	169
Figura 7 Contexto programático das residências artísticas, por percentagem.	170
Figura 8 Distribuição de tipologia de residências identificadas, por objetivo.	171
Figura 9 Tipificação e frequência de resultados dos programas de residência artística.....	172
Figura 10 Representação de nível de multidisciplinaridade de práticas artísticas em programas de residência identificados.....	172
Figura 11 Tipificação e frequência de práticas artísticas, por tipologia e número de ocorrências.	173
Figura 12 Representação de diversidade de tipologias de património, em enfoque nos programas identificados.	173
Figura 13 Frequência de tipologias de património em enfoque nas residências.	174
Figura 14 Frequência de apoio (financeiro e não-financeiro) a artistas residentes.	175
Figura 15 Frequência de diferentes tipos de apoio concedido a artistas residentes	175
Figura 16 Percentagem de programas de residência artística, na amostra identificada, com ou sem práticas de documentação.	177
Figura 17 Duração das residências integrantes na amostra, por período temporal e frequência. .	178
Figura 18 Percentagem de residências em regime presencial ou misto	179
Figura 19 Representação de frequência de envolvimento de populações/comunidades locais, por etapa da residência e percentagem.	179
Figura 20 Fachada do Museu Júlio Dinis, durante filmagens do documentário "Projeto Literário – Crónicas de Júlio Dinis em Ovar, agosto de 2021.	192
Figura 21 Oficina de impressão com Mónica Araújo, Museu Júlio Dinis, 10 de maio de 2016....	194
Figura 22 Sempre quis ser outra coisa, ensaio e performance, Museu Júlio Dinis, 20 de setembro de 2020.....	195
Figura 23 Resquícius, exposição, Museu Júlio Dinis, 8 de outubro de 2021.....	196
Figura 24 Regresso a casa dos meus pais, exposição, Museu Júlio Dinis, 10 de setembro de 2014.	197
Figura 25 Microscópio, instalação, Museu Júlio Dinis, 24 de julho de 2015. Diário de Campo, exposição, 4 de setembro de 2017.....	200
Figura 26 Méthêr, exposição, 25 de maio e 24 de julho de 2018.....	201
Figura 27 Ação de recolha por João Martins, 19 de julho de 2019.....	201
Figura 28 Imagem de divulgação do documentário ficcionado "O Projeto Literário".....	203
Figura 29 Espetáculo “desen’Canto”, 27 de julho de 2024. Câmara Municipal de Ovar.	204
Figura 30 Cartazes de diversas iniciativas promovidas ou acolhidas pelo Museu Júlio Dinis. Câmara Municipal de Ovar.....	205
Figura 31 Corpus do Mosteiro de Santo Tirso, MMAP e MIECST.	207
Figura 32 Espaço expositivo interior do MMAP. Câmara Municipal de Santo Tirso.....	208

Figura 33 Escultura da autoria de Peter Klasen, 2004, parte do circuito MIECST, instalada na proximidade da Praça 25 de abril.....	209
Figura 34 Corte lateral do edifício partilhado MMAP/MIECST, pormenor de fachada e espaço interior.....	210
Figura 35 DIÁRIO VIDEOGRÁFICO I, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Raquel Maria.....	214
Figura 36 O MECANISMO SECRETO DO AMOR, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Rosinda Casais.....	214
Figura 37 CEIFADO e AO DANIEL FARIA, AS PALAVRAS SÃO COMO PEDRAS ARREMESSADAS AOS OUTROS, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso, António Gonçalves e Francisca Patrocínio.....	215
Figura 38 “SOPRO-O-CÉU”, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Inês Tinoco.....	215
Figura 39 ROTAÇÃO DIFUSA e CLAUSURA, 2020.....	216
Figura 40 ENTI REJEI Nº2, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Álvaro Jesus.	216
Figura 41 “A MEIO CAMINHO”, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Inês Flórido.....	217
Figura 42 Reunião de discussão e planeamento, 2018.....	220
Figura 43 MONTE AO VALE, 2018. FBAUP. Câmara Municipal de Santo Tirso e Francisco Oliveira.....	218
Figura 44 “PADRÃO” e SÍMBOLOS COMO PALAVRAS, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Diana Lucena e Marta Bernardez.	219
Figura 45 0,5GR, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso e Francisco Oliveira.	219
Figura 46 LOOSE CHAPTERS e 2018 D.C., 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Ana Martins e Joana Sá Dias.	220
Figura 47 CUC - CODEX URBANO CONTEMPORÂNEO e “SIMONE”, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Xavier Paes e Maria Andrade.....	220
Figura 48 ILÍACO e DISSIMULADA, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Castelhana e Alexandra Pais.....	220
Figura 49 THREAD PATH e KEEPING TRACK OF, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Kalina Gotseva e Eszter Kovács.	221
Figura 50 Imagem de divulgação - Exposição "Religar". Câmara Municipal de Santo Tirso e Universidade do Porto.....	222
Figura 51 ANTECÂMARA, instalação colaborativa, e UM DEUS, 2019.....	223
Figura 52 EXISTÊNCIA, NULA e DEPÓSITO DE FRAGMENTOS E PULSEIRAS, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Joana Araújo e José Andrade.	224
Figura 53 MEMÓRIA DE MIM e SEM PAVIO, 2019.Câmara Municipal de Santo Tirso, Sofia Oliveira e Catarina Soeiro.....	224
Figura 54 SUSTENTO e SOUL MACHINE, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Cátia Ferreira e Aleksandra Nenko.	224
Figura 56 CUNHO e INDIRECTLY ENGAGED WITH NATURE, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Álvaro Oliveira e Ângela Silva.....	225
Figura 55 NEMESISM, HÚMUS E ÉTER, RESSURGIR e CONT, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Catarina Berger, Juliana Jesus Birrento, Marta Areosa e Mafalda Russel.....	225
Figura 58 PAIRAR e INDIVÍDUO, 2019.Câmara Municipal de Santo Tirso, Marquesa Giraud e Joana Oliveira.	226

Figura 57 RUÍNA, S/ TÍTULO, A MERENDA COMO UM PROCESSO DE RITUALIZAÇÃO e INCENSÓRIO, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Aurora Peixoto, António Gonçalves, Letícia Costelha e José Andrade.	226
Figura 59 GESTO e JUDAS, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Gonçalo Vieira e Diana Sapudo.....	227
Figura 60 DERME, ARTEFACTO: O GESTO MÍNIMO E SEUS PROCESSOS, CRENÇA e S/TÍTULO, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Leonor Ferreira, Miguel Teodoro, Ana Paiva e Mancini Ginerva.	227
Figura 61 Nuvem de palavras, representando a frequência de ocorrência, durante as entrevistas ao conjunto de alunos/artistas entrevistados, participantes nas residências "Deslocações".	228
Figura 62 Nuvem de palavras, representando a frequência de ocorrência, durante a entrevista a Álvaro Moreira.....	229
Figura 63 Concerto de Nacho Muñoz, na inauguração do Lafões Cult Lab, 24 de setembro de 2016. Binaural Nodar.	230
Figura 64 Inauguração da exposição "O Tempo das Coisas", no Lafões Cult Lab, 24 de março de 2023. Binaural Nodar.	230
Figura 65 Imagem de divulgação do segundo encontro "Pushing the Medium", setembro de 2006. Binaural Nodar.	232
Figura 66 Trabalho de campo durante residência artística "Homo et Bestia", São João da Serra, 20 julho de 2019. Binaural Nodar.....	235
Figura 67 Instalação parte da exposição coletiva resultante da residência "A Arte do Encontro Caramulano", maio de 2022.....	236
Figura 68 Cartazes da instalação "Há Chocalhos, Campaínhas e Guizos" e momento de apresentação da residência "Rural Mental", setembro – outubro 2021. Binaural Nodar.	238
Figura 69 Montagem de apresentação da residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar, Josefina Fuentes e Sol Rezza	239
Figura 70 Visitas de campo, com Luís Costa, durante a residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar.....	240
Figura 71 Trabalho de campo, durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Simon Whetham.....	241
Figura 72 Trabalho de campo, durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Franco Falistoco.....	242
Figura 73 Trabalho de campo durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Sol Rezza.	242
Figura 74 Trabalho de campo durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar, Josefina Fuentes e Daniel V. Melim.....	243
Figura 75 Trabalho de campo durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Daniel V. Melim.....	244
Figura 76 Apresentação do trabalho desenvolvido por Simon Whetham, durante a residência em Alva, 2021.....	244
Figura 77 Apresentação do trabalho desenvolvido por Sol Rezza e Franco Falistoco, durante a residência em Alva, 2021.....	245
Figura 78 Apresentação do trabalho desenvolvido por Josefina Fuentes, durante a residência em Alva, 2021. Binaural Nodar.	246
Figura 79 Apresentação do trabalho desenvolvido por Daniel V. Melim, durante a residência em Alva, 2021. Binaural Nodar.	247

Figura 80 Apresentação do grupo folclórico "Morenitas de Alva", 2021. Binaural Nodar.....	247
Figura 81 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência no corpus de entrevistas aos artistas participantes na residência "Rural Mental".....	248
Figura 82 Oficinas do Convento - Entrada no Convento de São Francisco, Espaço expositivo, Sala de música e Oficina de metais.....	252
Figura 83 Centro de Investigação Cerâmica, Telheiro da Encosta do Castelo e Laboratório da Terra. Oficinas do Convento.....	253
Figura 84 “Wearing Bricks - a body landscape”, parte de instalação, da autoria de Cristina Gallizioli e Marco Ferrari, resultante de participação na residência “Tijolo” (2018), Casa Branca, 2019. Oficinas do Convento.....	254
Figura 85 ReToma 2020 - Produção e Iniciativa de Alma d'Arame e Oficinas do Convento, setembro de 2020. Oficinas do Convento e Tiago Fróis.....	255
Figura 86 Processo criativo e trabalho de campo de Eduardo Freitas, durante residência “Tradição >< Contemporâneo”, 2028. Oficinas do Convento.....	257
Figura 87 Processo e resultado final, instalação "Anatomia Regional", de Eduardo Freitas, 2018. Oficinas do Convento.....	258
Figura 88 Instalação “4096 CM3, de Mathias Vincent, Thomas Flores e Marlon Bagnou Beido, 2019. Oficinas do Convento.....	259
Figura 89 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência na entrevista a Tiago Fróis.	260
Figura 90 Trabalho de campo, durante a residência de Pedro Queirós, 2021. Oficinas do Convento.	263
Figura 91 Processo criativo de Pedro Queirós, durante a residência "Tradição >< Contemporaneidade", 2021. Oficinas do Convento.....	264
Figura 92 Trabalho de campo de Nuno Vasconcelos, durante residência "Tijolo", 2021. Oficinas do Convento.....	265
Figura 93 Ação de limpeza de espaço a intervir por Nuno Vasconcelos, Montemor-o-Novo, 2021. Oficinas do Convento.....	265
Figura 94 Processo criativo de Nuno Vasconcelos, durante residência "Tijolo", 2021. Oficinas do Convento.....	266
Figura 95 Ensaio para performance de New Maker Ensemble, 7 de setembro de 2021. Oficinas do Convento.....	266
Figura 96 Montagem, inauguração e imagem de divulgação da exposição "Pré-Histórias Queers?", de Pedro Queirós, setembro de 2021.....	267
Figura 97 Imagens de divulgação e inauguração de "ocupação" por Nuno Vasconcelos, Montemor-o-Novo, fevereiro de 2022. Oficinas do Convento e Verdes Bairros.....	268
Figura 98 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência durante entrevista de grupo a Pedro Queirós e Nuno Vasconcelos.....	269
Figura 99 Processo criativo de GUR, durante residência na Casa do Tear, ESTAU, 2016.....	270
Figura 100 Processo criativo e instalação de Camilla Watson, durante residência na edição ESTAU de 2017, “Memória”.....	271
Figura 101 Museu Fábrica da História - Arroz, espaços interiores, 2024. Câmara Municipal de Estarreja.....	271
Figura 102 Imagem retirada de entrevista realizada a "Maria dos Tamancos", 2017.....	273
Figura 103 Visita guiada a instalação da autoria de Vhils, Oficina "Lata 65", Passeio em embarcação tradicional e performance em espaço público, durante festival ESTAU (múltiplas edições).	274

Figura 104 "Guarda-rios" por Bordallo II, Multiusos – Parque do Antuã, Estarreja	275
Figura 105 Processo criativo e instalação produzida por Mariana Rio, durante residência na edição ESTAU de 2020.	277
Figura 106 Pintura de mural durante residência artística de Tiago Galo, Pardilhó, 2018.....	278
Figura 107 Publicação de Tiago Galo. Tiago Galo e MISTAKER MAKER.....	279
Figura 108 Pintura de mural por The Empty Belly, Tiago Francez, durante residência artística na edição ESTAU de 2017, Casa-Museu Egas Moniz, Avanca	279
Figura 109 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência, durante entrevista a Lara Seixo Rodrigues.	281
Figura 110 Mural de André da Loba, Observa Ria 2017, Mural “Carnaval” da autoria de Sojo, ESTAU 2024, Oficina de ilustração por Mariana Rio, Biblioteca Municipal de Estarreja.....	282
Figura 111 Encontro Nacional de Desenho de Rua, Torres Vedras, julho de 2024.....	284
Figura 112 Projetos de reabilitação de acessos à Encosta de São Vicente e Centro de Arte e Criatividade; Desenho produzido na primeira edição de "Encosta - Desenho de Rua" e apresentação na Feira de São Pedro, 2018.....	285
Figura 113 Imagem de divulgação da primeira edição da residência "Encosta - Desenho de Rua", 2018.....	286
Figura 114 Desenhos da autoria de António Procópio, produzidos aquando da participação na residência "Encosta-Desenho de Rua", 2018. Câmara Municipal de Torres Vedras e autor.	286
Figura 115 Desenhos da autoria de Susana Nobre, produzidos aquando da participação na residência "Encosta-Desenho de Rua", 2018. Câmara Municipal de Torres Vedras e autora.	287
Figura 116 Registo fotográfico de antes e depois das intervenções em edifício reabilitado para habitação social e Matadouro Municipal - Centro de Arte e Criatividade	288
Figura 117 Polo Social e Cultural e Núcleo de Incubação Social, Artística e Empresarial	289
Figura 118 Fachada e logótipo do Centro de Artes e Criatividade.....	290
Figura 119 Instalação artística "SARS-COV-2 Sound Analogies and Radical Sonification", da autoria de Hugo Paquete, 2021. EMERGE-Associação Cultural e autor.....	291
Figura 120 Intervenções em espaço público, no âmbito do Plano de Reabilitação da Encosta de São Vicente.	293
Figura 121 Imagem de divulgação de segunda edição "Encosta - Desenho de Rua", 2019	294
Figura 122 Dina Domingues, durante a residência "Encosta-Desenho de Rua", 2019.....	294
Figura 123 José Clewton Nascimento e Lurdes Morais, durante a residência "Encosta-Desenho de Rua", 2019.....	295
Figura 124 Encontro Nacional de Desenho, Torres Vedras, 4 de agosto de 2019.....	296
Figura 125 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência, durante a entrevista a André Baptista.....	297
Figura 126 Fachada principal do Palácio Gama Lobo, que alberga o ECOA e Loulé Design Lab. Câmara Municipal de Loulé.....	298
Figura 127 Oficina e espaços de trabalho - Loulé Design Lab	299
Figura 128 Galeria / Loja ECOA no Palácio Gama Lobo, com produtos desenvolvidos pela Rede de e/ou residentes do Loulé Design Lab.....	301
Figura 129 Trabalho de campo dos "Designers de Loulé", Henrique Ralheta, Hugo Silva e Vanessa Domingues	304
Figura 130 Exposição " Diálogos entre Artesãos e Designers d’Loulé", Algarve Design Meeting, Fábrica da Cerveja, Faro, maio de 2024.	305

Figura 131 Imagem de divulgação de exposição "De Loulé - Diálogos entre Artesãos e Designers", Lisbon Design Week, maio de 2024.....	305
Figura 132 Fotografia de grupo e imagem de divulgação da exposição "Artesãos de Loulé", 2019. Câmara Municipal de Loulé.....	306
Figura 133 Mostra de produtos "Likecork" na Algarve Design Meeting, de 2018, e Maison et Objet, Paris, 2019.....	307
Figura 134 Coleção "Cássima" e participação da marca Sigues, na Semana da Moda de Sevilha, fevereiro de 2020	308
Figura 135 Susan Sutherland e produtos Ovelha Negra Knits.....	309
Figura 136 Fruteira para medronhos, desenvolvida por Samuel Santos, no âmbito do projeto "Brecha"	310
Figura 137 André Sancho e produtos "Blow Plastic"	311
Figura 138 Visita de alunos do Ensino Secundário a um dos espaços do Loulé Design Lab.	312
Figura 139 Espaço do projeto Loulé Design Lab, na Algarve Design Meeting, maio de 2024....	312
Figura 140 Residência de Caio Marcolini na Oficina de Caldeireiros do Loulé Criativo e montagem de exposição resultante, "Superfícies", no Palácio Gama Lobo	313
Figura 141 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência ao longo da entrevista a Henrique Ralheta.....	313
Figura 142 Visita guiada no Museu da Chapelaria e átrio de receção de Oliva Creative Factory, maio de 2023.....	314
Figura 143 Mural publicitário, Fábrica Viarco, maio de 2023.....	315
Figura 144 Torre da Oliva e edifício do Museu da Chapelaria, São João da Madeira, maio de 2023. Fotografias de Mário Pastor	316
Figura 145 Centro de Arte Oliva, maio de 2023	317
Figura 146 Atelier de Residências Artísticas, Fábrica Viarco, 2021.....	318
Figura 147 Visita guiada à Fábrica Viarco, 2021	319
Figura 148 Galeria Viarco, no Cidadela Art District, Cascais, e instalação de Diogo Pimentão, no contexto de exposição Viarco, MMIPO	321
Figura 149 Participação Viarco na Maison et Objet, Paris, e Drawing Room, Lisboa. Viarco.....	322
Figura 150 Visita guiada no âmbito do Encontro Internacional de Desenho, Visita à exposição de ilustração "A Rainha das Cores", Espetáculo "Azert", Atuação do projeto Orquestra Criativa, Fábrica Viarco	323
Figura 151 Visita guiada à Fábrica Viarco, 2021. Fotografias da autora.	326
Figura 152 Visita ao atelier de Residências Artísticas Viarco, 2021. Fotografias da autora.	327
Figura 153 Residência artística do Coletivo Laboratório #11, e exposição de resultados, Fábrica Viarco, 2018.....	328
Figura 154 Apresentação de resultados da residência artística "Desenho multiplicado"	329
Figura 155 Residência artística de Agostinho Santos, Fábrica Viarco, 2018	330
Figura 156 Residência artística do "Coletivo Tempos de Vista", Fábrica Viarco, 2016.....	331
Figura 157 Residência de investigação do grupo "Masters of Drawing", Fábrica Viarco, 2019 ..	332
Figura 158 Residência de investigação de Diogo Pimentão, Fábrica Viarco, 2009.....	333
Figura 159 Residência de investigação de Irene González, Fábrica Viarco, 2019	333
Figura 160 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Objetivos, para o grupo de Promotores	342
Figura 161 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Objetivos, para o grupo de Artistas.	342

Figura 162 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Resultados, para o grupo de Promotores.	346
Figura 163 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Resultados, para o grupo de Artistas.	346
Figura 164 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Desafios, para o grupo de Promotores.	349
Figura 165 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Desafios, para o grupo de Artistas.	350
Figura 166 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Fatores de Sucesso, para o grupo de Promotores.	352
Figura 167 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Indicadores de Sucesso, para o grupo de Promotores.	352
Figura 168 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Fatores de Sucesso, para o grupo de Artistas.	354
Figura 169 Rede de relações entre principais palavras-chave indicadas por todos os entrevistados, para definir “património”.	356
Figura 170 Rede de relações entre principais palavras-chave indicadas pelo grupo de Promotores, para definir “património”.	357
Figura 171 Rede de relações entre principais palavras-chave indicadas pelo grupo de Artistas, para definir “património”.	357
Figura 172 Background formativo e profissional - grupo de Promotores/Curadores entrevistados	359
Figura 173 Background formativo e profissional - grupo de Artistas entrevistados.	359
Figura 174 Localização da freguesia de Quintanilha.	382
Figura 175 Localização de imóveis classificados, na freguesia de Quintanilha.	383
Figura 176 Vista panorâmica da aldeia de Veigas. Fotografia da autora.	384
Figura 177 Capela de Nossa Senhora da Ribeira, Junta de Freguesia de Quintanilha. Igreja de Veigas, Fotografia de Reis Quarteu.	385
Figura 178 Igreja de Veigas, interior. Fotografias de Pedro Castro.	386
Figura 180 Localização geográfica da freguesia de Quintanilha	387
Figura 179 Aldeia de Veigas. Fotografias da autora.	387
Figura 181 Forja comunitária da aldeia de Veigas. Junta de Freguesia de Quintanilha.	388
Figura 182 Ruína de pombal na aldeia de Veigas	388
Figura 183 Moinho e fonte comunitária, aldeia de Veigas. Moinho comunitário e adega particular. Junta de Freguesia de Quintanilha.	388
Figura 184 Albergue de peregrinos e Parque de merendas da Praia do Colado.	389
Figura 185 Parque de Merendas e Casa do Povo da aldeia de Veigas.	389
Figura 186 Forno particular, Fotografia da autora, Produção de aguardente de vinho	389
Figura 187 Praia fluvial do Colado. Junta de Freguesia de Quintanilha.	390
Figura 188 Fronteira e Posto Transfronteiriço	390
Figura 189 Festa de São Vicente - Procissão e arrematação de roscas.	390
Figura 190 Localização da aldeia de Outeiro.	392
Figura 191 Vista panorâmica da aldeia de Outeiro. Fotografia de Paulo Rodrigues.	393
Figura 192 Localização de património classificado, na aldeia de Outeiro.	394
Figura 193 Visita virtual - Tecto da sacristia da Basílica de Outeiro.	395
Figura 194 Basílica do Santo Cristo de Outeiro e Cruzeiro	395

Figura 195	Pelourinho e Casa da Câmara, Fortaleza de Outeiro	396
Figura 196	Vista panorâmica da Fortaleza de Outeiro e Igreja Matriz	396
Figura 197	Castro pré-romano e troço de estrada romana	397
Figura 198	Ponte dos Mineiros, antes de intervenções de reabilitação. Fotografia da autora.	397
Figura 199	Ponte românica	397
Figura 200	Festa de São Gonçalo - Arrematação de roscas e dança dos mordomos	398

Notas Introdutórias

Ao contrário de Newton e de Schopenhauer, o seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa trama crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abarca *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns deles existe você e não eu. Noutros, eu, e não você; noutros, os dois. Neste, em que, num acaso favorável, me deparo, você chegou a minha casa; noutro, você, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

—Jorge Luis Borges, *O jardim de caminhos que se bifurcam*

Na investigação sobre qualquer objeto ou tema, são sempre múltiplos os caminhos que nos trouxeram até à questão de partida, e, porventura, ainda mais aqueles pelos quais podemos arriscar respondê-la. Nesta trama de possibilidades, existem bifurcações que nos conduzem a caminhos distintos, mas, ainda assim, num mesmo sentido orientador; uma referência, um conceito, uma palavra. Neste caso, um verbo, ou uma combinação de duas ações em potência, criar e recriar; (re)criar.

Quando pensamos na ideia de “recriação”, em particular de “recriação histórica”, o imaginário convocado aproximar-se-á, muito provavelmente, de um ideal de reconstituição e não tanto de reinvenção. Ao apropriar-nos do termo, imbuindo-o de ação e de escolha, (tratando-se de duas bifurcações de uma mesma ideia de partida), pretendemos, porém, compreender de que forma os artistas poderão estar a contribuir, não apenas para recriar património, mas para criar outros patrimónios e outras formas de fazer património. Fazemo-lo através do levantamento de práticas em torno de um modelo em desenvolvimento, no contexto internacional – a programação de residências para criação artística –, modelo este que, tendencialmente, tem vindo a eleger objetos entendíveis ou valorizáveis do ponto de vista patrimonial (ainda que, frequentemente, não classificados oficialmente como tal).

Adotamos uma análise pragmática, ensaiada por Natalie Heinich, no seu estudo sobre *A Fabricação do Património* (2009, 2011), não tanto para poder apontar um “porquê” definitivo, mas procurando perceber o “como” deste fenómeno. Esta escolha, julgamos, vai

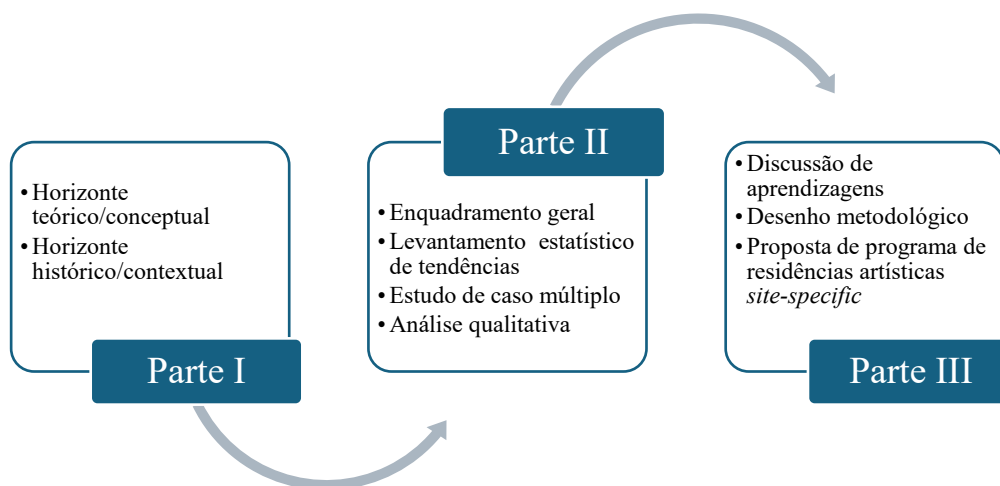
ao encontro da natureza teórico-prática da investigação, cujo objetivo final, depois do levantamento de tendências e práticas atuais de programação de residências artísticas, com um enfoque patrimonial, em Portugal, será o desenho de um programa, apontando a um território e grupo de participantes específico.

Chegados a esta bifurcação, a próxima escolha passou pelo posicionamento na investigação. Poderia ter sido interessante, por exemplo, incluir um ponto de vista mais pessoal, recorrendo a uma abordagem fenomenológica ou de investigação-ação (neste caso, investigação-criação). Afinal, a atividade de investigação decorreu passo a passo com a criação de obras artísticas que exploram várias das questões de partida. Por esse motivo, é feita referência, no final desta tese, a um projeto de ciberliteratura e/ou arte digital, MOIRA. Esta instalação propõe uma (re)criação de um conjunto de lendas algarvias em torno da figura da Moura Encantada, explorando, de forma auto e metarreflexiva, os processos materiais e socioculturais inerentes à feitura desta tipologia de património cultural imaterial; as narrativas de base oral.

Não obstante, o posicionamento adotado na condução da investigação foi o de observador (mais ou menos) participante, aproximando-nos, sobretudo, da perspetiva do programador ou curador, ainda que registando igualmente a visão dos artistas sobre a sua participação em exemplos concretos de programas de residência. O ângulo de análise foi definido, também, pelas circunstâncias particulares do momento da observação, nomeadamente, pelo contexto de pandemia, que obrigou a alguns desvios de cronograma, e impossibilitou o registo da perspetiva, fundamental, das populações e grupos locais envolvidos durante as residências ou na programação complementar, que, quase sempre, as acompanhou.

Antes de avançar para o terreno, foi necessário fazer uma última escolha e fixar novo posicionamento, agora no que diz respeito ao horizonte histórico/contextual e teórico/conceptual da investigação. Tratando-se de uma tese desenvolvida no contexto de um programa de doutoramento em Estudos de Património, pareceu-nos pertinente começar por tentar perceber o tempo atual da investigação neste domínio, identificando problemáticas e referências-chave. Pretendendo explorar um fenómeno (ou objeto de estudo) relacionado com a programação artística, foi ainda necessário abordar o tempo das artes (e dos estudos

artísticos), de maneira a identificar e a contextualizar alguns aspetos de natureza histórica, conceptual e prática, na sua genealogia. Trilhados os respetivos caminhos, será na encruzilhada entre ambos, que chegaremos, então, aos desafios, mas também às oportunidades de cariz pragmático na sua interseção.



Quadro 1 Esquema geral de conteúdos

Ao longo do primeiro capítulo, partimos da análise de Christian Barrère sobre *Os quatro tempos do património* (2014) para chegar à atual “inflação” de discursos, políticas de gestão e ações de *patrimonialização*. O enfoque recairá especialmente sobre a passagem de um entendimento de “património”, enquanto bem coletivo e público, construído no período pós-Revolução francesa, para a sua “(re)invenção” mais recente enquanto recurso social e/ou económico, ocupando um lugar central na concorrência entre diferentes “empreendedores” (onde se incluem, mormente, os municípios, mas também entidades privadas, entre múltiplas partes interessadas). Esta visão sobre o tempo presente do património é colocada em diálogo com a definição de Françoise Choay, em *Alegoria do Património* (2019) [1982], enquanto bem ou produto (europeu) de consumo, “fabricado, embalado e difundido tendo em vista o seu consumo” (2019, p.226) por um número cada vez maior e mais diversificado de visitantes. Para tal, é, também, colocada em perspetiva a crescente subversão do valor do saber, previamente associado à ideia de “monumento histórico”, pelo do usufruto, partindo do *Grand Tour* oitocentista e passando pela disseminação (ainda que privilegiada) dos roteiros (artísticos) de novecentos, até à atual massificação alargada do *turismo*.

Por outro lado, a ampliação tipológica e cartográfica do património do Monumento à *Baukultur* e “na direção a um passado cada vez mais próximo do presente” (2019, pp. 224-225), abre caminho para o estabelecimento de relações entre património e as várias produções artísticas, mecânicas, plásticas ou criativas.

Num segundo ponto deste capítulo, a conexão é focalizada nos processos de fazer patrimonial, ou de patrimonialização, a partir do conceito de descoberta, explorado por Jean Davallon, em *Comment se fabrique le patrimoine?* (2002) e dos diferentes movimentos, gestos e etapas, por si implicados nos “regimes de patrimonialização” institucionais e sociais (2014). Avançamos depois para a proposta de um “sistema de categorização”, feita por Natalie Heinich (2012, 2018), definidora de princípios axiológicos, ou *valores patrimoniais*, por detrás dos critérios de seleção de objetos patrimoniais, organizando-os e relacionando-os em dois eixos de extensibilidade; espaço e tempo. Neste sentido, trazendo uma proposta que expande a análise de Alois Riegl sobre *O Culto do Monumento* (1908), ao invocar a identificação de valores associados aos processos de patrimonialização, como a “autenticidade” ou a “antiguidade”, de forma a abordar entendimentos atuais, muitos dos quais resultantes da abertura dos Estudos de Património às perspetivas trazidas pela antropologia, sociologia, ou etnologia, e redefinindo o património enquanto “construção” humana (científica, cultural, social).

Do património ao fazer patrimonial, é demonstrada a natureza paradoxal e contraditória da “fabricação” do património. Um património que se presume vivo e em constante reconfiguração, mas que, (especialmente) quando assumindo pretensões de representatividade e de universalidade, continua a ter de responder a um conjunto, porventura cada vez maior, de regras de seleção, definidas por um conjunto reduzido de intervenientes e a resultar em algum tipo de fixação, ou, num sentido metafórico, de morte. Deste modo, dando eco a autores no campo dos Estudos Críticos de Património, como Laurajane Smith, e a sua análise em torno do que define como discurso “autorizado” sobre o património, que se mantém dominante sobre outras formas de discursos e de práticas “populares”. Em *Uses of Heritage* (2006), a conceção de Smith sobre o património enquanto processo autorreferencial, trilha o caminho para o questionamento das práticas e as ações

técnicas que mobiliza, as maneiras como o conhecimento é produzido e reproduzido no/a partir do seu entorno, assim como, no fim da cadeia, os significados sociais, as ideologias e relações de poder que potencia. Abre também espaço para projetar potenciais novos usos, enquanto “ato de comunicação e de significação” (2006, p.1; tradução nossa), negociando “formas de perceber e de interagir com o presente” (2006, p.2; tradução nossa), “novas formas de ser e de expressar identidade” (2006, p.2; tradução nossa), por grupos habitualmente subalternizados às narrativas oficiais.

“Performance multidimensional” (2006, p.3; tradução nossa), desenrolando-se através de atos vários de conservação, gestão, visita ou interpretação, o património, apesar de autorregulado e regulador, surge, então, ao mesmo tempo, como espaço possível para a dissonância e a contestação. Na senda do trabalho crítico sobre o discurso patrimonial, denunciador de “exclusões e iniquidades”, passamos a perspetivar formas alternativas de abordar o passado; da patrimonialização à ação patrimonial. Nesse sentido, é repetida a convocatória de Jo Vergunst e Helen Graham, para o desenvolvimento de metodologias colaborativas que viabilizem a produção de conhecimento, através do fazer (de) património (2019, p.2). Os autores defendem um alargamento da participação de “não-especialistas” à própria etapa de investigação (ou “inquerito”), tendo como objetivo empoderar grupos e comunidades ao envolvê-los na feitura de narrativas sobre e para o lugar onde vivem (2019, p. 14-15). Relacionando a ideia de performatividade à de “praticantes de património”, enunciada por Kate Clark, assim como a uma possibilidade de investigação-ação(-criação) assente no estabelecimento de “comunidades de prática” (numa apropriação ao conceito de Étienne Wenger), avançamos, por fim, para o estado das artes.

No capítulo segundo desta tese, procurando olhar este horizonte de múltiplas possibilidades, aberto, por exemplo, para o entendimento dos artistas como praticantes de património, começamos por explorar as relações genésicas entre arte e património. Cruzando momentos históricos, latitudes e disciplinas, é reconhecido um historial de mútua influência, questionamento e (re)definição. A convergência histórica e operacional dos processos de “artificalização”, apontados por Heinich e Roberta Shapiro, em *When is Artification* (2012), com os de patrimonialização, revela a partilha de um cariz antropológico entre arte e património.

Assim, a construção de conhecimento em ambos os domínios, ilumina-se como “processo de deslocações sucessivas”, reforçando a relevância da adoção de metodologias interdisciplinares e permitindo a aproximação, ou contaminação, entre diferentes formas possíveis de saber e de fazer (e vice-versa) (Castro, 2011, p.50).

De forma a enquadrar brevemente o fenómeno da programação de residências, na contemporaneidade, como modelo de apoio à criação e como modelo de intervenção artística, assinalamos momentos e movimentos artísticos, espoletadores de muitas das dinâmicas que lhe são inerentes; o cariz contextual, processual, cultural e socialmente comprometido. Pela sua relação mais aparente com o património, e através das análises de Guilherme de Abreu, Laura Castro, Cristina Pratas Cruzeiro ou Gabriela Vaz Pinheiro, revemos a evolução de práticas de arte pública, na relação com movimentos (neo)vanguardistas, ligados à performance, ao situacionismo (e às experiências Debordianas na *psicogeografia*), à *land art*, à ideia de arte contextual e/ou *site specific*. Tomando como mote a proposta de Joseph Beuys para o trabalho artístico como “escultura social”, arriscamos uma síntese do desenvolvimento de práticas de arte comunitária, na relação com o teatro, com a emergência do pensamento pedagógico construtivista e a pedagogia do oprimido, de Paulo Freire e Augusto Boal. Somos levados nesta deriva temporal por Hugo Cruz, até ao surgimento de práticas recentes de “arte participativa”, mais ou menos artivistas e institucionalizadas.

Ainda no capítulo segundo desta tese e focando-nos no modelo da residência artística, traçamos uma proposta de genealogia que convoca a formalização do termo aquando da ocupação do SoHo, na Nova York do pós-Guerras, mas fazendo um paralelismo deste com outros momentos, na sua relevância para o desenvolvimento da prática, formação e pensamento artístico. Servimo-nos, para tal, das propostas historiográficas de Marcos Moraes (2009), assim como das análises de Susana de Araújo Gastal e Bruna Lobo (2024), sobre o “papel cultural da mobilidade” entre os séculos XVI e XVIII, até às experiências do ar-livrisimo e da disseminação, a partir do século XIX, do modelo de colónia, apontado por Moraes como uma espécie de proto-residência. Terminamos com a clarividente leitura de Carole Bisenius-Penin, em *Entre création et médiation: les résidences d’écrivains et*

d'artistes (2018), inserindo este “dispositivo político e formativo” na tradição de mecenato artístico e/ou de patronagem, com origem na Antiguidade e evidenciando-se na Europa a partir do Renascimento, perpassado as viagens humanistas até ao *Grand Tour*.

Ademais, ao descentrar o olhar das implicações deste modelo sobre o artista e o trabalho de criação artística para um contexto mais abrangente, damos lugar a um entendimento da residência artística como projeto de “mediações culturais”, através do estabelecimento de “transações múltiplas entre autores, artistas, coletividades, operadores culturais e públicos”, inserindo-o na senda do “impulso das políticas culturais”, que teve lugar entre as décadas de 1960 e 1970 e, particularmente, 1980 (2018, s.p.; tradução nossa). Desta forma, traçando pontes para a análise de uma tendência atual na programação de residências artísticas, a nível (inter)nacional, que é a sua predisposição para o trabalho sobre/a partir do património. Em seguida, debruçamo-nos brevemente sobre algumas particularidades deste sub-fenómeno, apoiando-nos em exemplos e, mais concretamente, nos resultados de estudo sobre a programação artística em contexto patrimonial, realizado no Reino Unido (Universidade de Newcastle), realidade esta apresentada para a fundação de possíveis pontos de comparação com o panorama português.

No terceiro e último capítulo (da primeira parte desta tese), concentramo-nos em problemáticas presentes na interceção do património e da arte. Recuperamos algumas vozes dos Estudos (Críticos) de Património, acrescentando-lhe outras, como as de Christopher Whitehead e Gönül Bozoğlu, para abordar os processos de vinculação identitária no entorno do património e os usos que lhe têm sido dados para a promoção do turismo (cultural), contribuindo para a dispersão de fenómenos de folklorização, às escalas local, regional, nacional ou internacional. Num segundo ponto, convocamos a análise de Leigh Claire La Berge em *Wages Against Artwork: Decommodified Labor and the Claims of Socially Engaged Art* (2019), sobre a (auto) “decomodificação” do trabalho artístico, para olhar práticas contemporâneas de *socially engaged art* ou *social-practice art*. Esta crítica ganha ainda maior pertinência, por um lado, perante a disseminação alargada deste tipo de práticas, dir-se-ia, tornadas motivo ou género artístico (tendencial). E, por outro, perante a conseqüente institucionalização das mesmas, fundamento para o financiamento ou mesmo prescrição de

projetos artísticos, apreciados mediante a sua capacidade de gerar impacto, bem-estar, ou, na visão (implícita) de Claire Bishop, em *Artificial Hells* (2012), conformidade social.

Nesta sequência e concentrando-nos no fenómeno específico da programação de residências artísticas, regressamos a Carole Bisenius-Penin, para denunciar a utilização deste modelo como “meio político” ou “como ferramenta de comunicação para as estruturas de apoio”, numa lógica de “instrumentalização da cultura”, como parte de estratégias de *placemaking* ou *marketing* territorial. Tendo como consequência a promoção de uma “ilusão de emancipação”, que pressupõe um “efeito quase mágico” para as interações entre artistas e públicos e que poderá resultar, afinal, em fenómenos de gentrificação urbana e/ou de tokenismo (comunitário). Neste ponto, a crítica é alargada aos estudos de património, que, como argumentam Emma Waterton e Laurajane Smith, em artigo *The recognition and misrecognition of community heritage* (2010), acabaram por contribuir para a utilização hegemónica (e descontextualizada) do termo “comunidade”, tornando-o um “obstáculo epistemológico”, isto é, uma explicação ou solução em si mesmo, carente de análise, discussão ou desenvolvimento teórico-conceitual. Ademais, como resultado da propagação de “noções irrefletidas de comunidade”, acabando por promover (des)construções da sociedade a partir de “coletivos homogêneos”, com consequências concretas para a investigação neste domínio, nomeadamente, a estereotipagem entre grupos, indivíduos, especialistas e não especialistas.

Incluindo definitivamente os artistas nesta discussão, revisitamos a leitura de Choay em *A Alegoria do Património*, em torno do que define como enfraquecimento correlativo da relação mantida pela mediação do corpo com o mundo natural, como efeito, por um lado, da utilização de próteses cada vez mais sofisticadas, e, por outro, da rutura com a duração e o uso da memória viva, a favor da instantaneidade. Neste cenário, artista e arquiteto terão perdido a vocação específica de traduzir no espaço uma relação dialógica entre necessidades práticas e as aspirações sociais, tornando-se, principalmente, produtores de imagens – a quem se juntará, ainda, o designer, enquanto produtor de objetos artísticos ramificados (Choay, 2018, p.42). Além disso, ao seguir a argumentação de Choay e enquadrando o trabalho criativo numa tendência de massificação e normalização das culturas, refletimos

sobre o seu eventual contributo para a espetacularização do património, como parte de estratégias promocionais, que favorecem a reconstituição (ou recriação) fantasiosa, a experiência de som e de luz. Nesta leitura, a “tele-matização” e espetacularização do património promovem uma competição entre o evento, a animação e o próprio objeto patrimonial, refletindo e refletindo-se n/uma reação passadista e nostálgica, que fetichiza e que reproduz uma (pré-)determinada *imago* do património (2019, p.43).

Em contraponto, apresentamos a proposta de Simon Bowen et al (2018), que insere a criação artística numa lógica de “*multiple makings*”, aplicada ao desenvolvimento de projetos *mixed media*, explorando processos de “*enskillment*” e abrindo o processo criativo ao público participante e/ou visitante. Esta é uma proposta que expande as reflexões de Tim Ingold, sobre os processos de aprendizagem, criação e transmissão de conhecimento (2000, 2008, 2020), desenhando um arquipélago de “correspondências produtivas”, também, com as noções de “*inhabitation*” e “*dwelling*”, de Jo Vergunst e Helen Graham (2019). Os últimos inserem o desenvolvimento e expressão de competências, dentro de uma “matriz social”, “em conjugação com formas específicas de ferramentas e com a tecnologia” (2019, p. 8; tradução nossa).

É neste contexto que Graham e Vergunst irão, então, propor uma metodologia interventiva, aberta à inclusão de diferentes formas de saber, de práticas, instanciações ou resultados (Graham & Vergunst 2019, pp. 18-20); uma “abordagem dialógica” (2019, pp. 9-13), através da qual a criação artística se afigura como lugar possível para a experimentação de formas (mais) comunitárias de investigação, no campo alargado do património. Uma proposta que irá, ainda, ao encontro da ideia de Claire Bishop para uma *Radical Museology* (2013), assim como de práticas de *participated arts-based research* (PABR), definidas, por exemplo, por

Caitlin Nunn em *The participatory arts-based research project as an exceptional sphere of belonging* (2020).



Quadro 2 Horizonte histórico/contextual e teórico/conceptual

Definida a encruzilhada de caminhos que convergem nesta abordagem à (re)criação do Património, e antes de encerrar a parte introdutória da tese, é feito um levantamento prévio de práticas e de desafios ao desenho de projetos artísticos. Neste ponto, é aprofundada a problematização do conceito de “comunidade”, a partir da síntese crítica de Hugo Cruz (2021) sobre diferentes modelos e escalas de “participação”. Procurou-se, desta forma, colher aprendizagens e recomendações de projetos de PABR e dos seus praticantes, como o projeto “Acting on the Margins: Arts as Social Sculpture (AMASS)” (2022), antes de avançar para uma breve introdução ao levantamento de práticas de programação de

residências artísticas, em Portugal, clarificando a necessidade de estudar de forma mais aprofundada os seus atuais cruzamentos com a valorização e gestão do património.

Tratando-se este de um projeto de motivação prática, na segunda parte da tese, foi, portanto, necessário definir os limites à sua capacidade de gerar mudança. Para propor um modelo, há que avaliar as premissas que o sustentam, mas também estudar as alternativas já existentes com o mesmo objetivo e, deste modo, verificar se existe ou não mais-valia na proposta. Ou seja, para além da fundamental revisão da literatura, realizar um levantamento de práticas de programação, complementado por um estudo de caso múltiplo, reunindo exemplos o mais abrangente ou representativos possível e a perspectiva de diferentes intervenientes nas residências. De um modo geral, para além da pesquisa documental, foi necessário conduzir uma extensiva pesquisa em linha, seguindo-se a aplicação de um questionário aos 148 promotores identificados, de 163 programas ou iniciativas de residência artística, tendo lugar entre o ano de 2000 e 2020. Os resultados da pesquisa convergiram numa amostra final de 58 exemplos, a partir da qual foi realizado levantamento estatístico, entre outras variáveis, das principais tipologias de promotores, da duração, regime de presencialidade, orientação temática, tipologia de apoios concedidos a artistas participantes, nível de envolvimento de grupos ou comunidades locais, práticas artísticas e tipologias de património que convocam.

Desta amostra, foram selecionados oito exemplos de programas de residência artística, ilustrando diferentes contextos e dinâmicas de programação, que constituem o estudo de caso múltiplo, apresentado no capítulo quinto, da segunda parte desta tese. Procurou-se igualmente, quando possível, recolher a experiência destes diferentes exemplos, através do trabalho de campo e da realização de entrevistas aos seus promotores e aos artistas participantes. A este trabalho descritivo, somou-se um trabalho interpretativo, mas também analítico, através do recurso a ferramentas de análise qualitativa para a geração de formas distintas de visualização de dados, tendo por base o *corpus* de entrevistas: nuvens de palavras (frequência) e redes de proximidade (relação entre variáveis). Assim, não podendo afirmar que este se trata de um estudo de caso comparativo, foi, contudo, possível extrapolar tendências de resposta em categorias de análise relacionadas com aspetos de opinião (por

exemplo, fatores de sucesso ou principais desafios à programação), confrontando-as com aspectos levantados anteriormente e com as problemáticas apontadas na primeira parte.



Quadro 3 Fluxo de trabalho - Parte II

Finalmente, na terceira parte desta tese, prosseguimos para a proposta de um programa de residência artística, orientado para um território específico. Porém, não sem antes realizar uma síntese de aprendizagens e de identificar áreas de potencial mudança, reunindo novos exemplos de práticas de co-investigação e co-curadoria, desde o desenho à documentação e avaliação de projetos (artísticos). Uma vez mais, práticas de arte comunitária, de PABR e *arts based ethnography* (Saldanha et al, 2021), mas também abordagens no âmbito da curadoria (Reilly, 2021) e práticas no domínio da eco-museologia, serviram de inspiração para esta proposta. Num desvio inesperado, não foi possível testar a ação-piloto do programa, incluindo-se, não obstante, a sua componente projetual. Desta forma, deixando em aberto a hipótese de experimentar mais uma bifurcação, neste caminho de investigação e de (re)criação, de pedra e de palavra.

PARTE I

Talvez a história universal seja apenas a história de umas quantas metáforas.
(...)

Talvez a história universal seja a história da diferente entoação de algumas metáforas.

—Jorge Luis Borges, *A esfera de Pascal*

Capítulo 1 – Criar Património

1.1. Do Monumento à *Baukultur*

No tempo presente, quando pensamos no que é (e naquilo que poderá vir a ser) património, parece-nos igualmente (se não ainda mais) difícil definir aquilo que não é património. Assistimos a um fenómeno que, na Introdução de *As Questões do Património*, Françoise Choay caracteriza como “inflação” do termo, pelos organismos de referência no setor, os seus profissionais e os seus gestores, tornando-o hegemónico, à escala mundial, no(s) seu(s) entendimento(s) e nas atividades que se congregam no seu entorno (2018, p. 37) [2009]. Na grande arca do Património, reúnem-se, atualmente, objetos e práticas tão distintas, como a “arquitetura mineira, vernacular, industrial, o tecido urbano, lugares, paisagens, ambiente, e, por fim, o património cultural imaterial, que recentemente passou ainda a incluir os patrimónios virtuais (*website*, animações 3D, videojogos, ...)” (Barrère, 2014, p. 10; tradução nossa). Ao mesmo tempo, como nos alerta Christian Barrère, em *Os quatro tempos do património*, também os discursos sobre o património se multiplicaram, transpondo-se no desdobramento de políticas de gestão dos patrimónios (existentes) e ações de patrimonialização, por parte de uma infraestrutura administrativa cada vez mais complexa e pesada (2014, p.10; tradução nossa).

Para este exercício de traçar limites conceptuais (e efetivos) daquilo que pode ou não ser património, será porventura útil tentar procurar as raízes históricas e etimológicas do termo, utilizado, na sua aceção moderna, e de forma oficial, em França, no texto de fundação da Comissão dos Monumentos Históricos, datada de 1790. Com este objetivo, Barrère, em diálogo com Choay, apontará quatro modos de expressão precedentes a esta “preocupação patrimonial”, que, neste contexto, serão relevantes para o entendimento da noção de “património” como bem coletivo e público, construída no período pós-Revolução francesa: o estabelecimento de narrativas fundadoras; o culto das relíquias; a valorização do monumento excecional; a construção da ideia de monumento histórico (Barrère, 2014, p. 15).

Ancorando-se nestes quatro momentos-chave, Barrère desenvolve uma linha de continuidade, ou de sobreposição, a partir de alguns elementos que terão contribuído para a definição de “património”, na volta de oitocentos. O primeiro destes elementos trata do fortalecimento de uma ideia de coletividade alavancada pelos mitos fundadores, como o Antigo e Novo Testamentos:

No relato bíblico, a comunidade afasta-se uma segunda vez de Yawheh, após o pecado original, devendo reconectar-se com ele através da arca d’Aliança. As duas dimensões coletivas que, de maneira distinta serão desenvolvidas com a Revolução [Francesa], já estavam aqui presentes, a dimensão coletiva da seleção de Noé (que procede mesmo a uma seleção racional, sistemática e estruturada), a dimensão coletiva do titular (o povo eleito). (...) Os relatos [bíblicos] apresentam um mundo que é oferecido aos homens, transcendendo-os, pois não se trata de uma sua criação, mas introduz uma dívida original da comunidade para com os Deuses (e, sem dúvida, como noutras culturas, para com os Antepassados), assim como, mais tarde, no pensamento solidarista, uma dívida do indivíduo para com a sociedade (2014, p. 16; tradução nossa).

Outro elemento fundamental para a construção da noção de património, identificado por Barrère, refere-se à ideia de origem e de originalidade. No caso dos textos fundadores, mais concretamente dos textos bíblicos, esta é atribuída a um deus criador, sendo depois responsabilidade de determinado grupo, o “povo eleito”, a sua manutenção ou conservação, através de processos de seleção e de ações concretas de salvaguarda. Já no caso das relíquias cristãs, Barrère, associa a ativação de uma função identitária do património com a instrumentalização do seu valor simbólico (atribuído às representações materiais da presença de Cristo na terra), como parte de uma estratégia de afirmação política e económica:

A sua instrumentalização ocorre de forma extremamente rápida, uma vez que a sua busca justificou a organização das Cruzadas, permitindo que os vários lugares sagrados onde [as relíquias] foram preservadas competissem para atrair peregrinações e doações. A função identitária das relíquias, e depois dos símbolos religiosos, como as estátuas, tornou-se evidente durante as Guerras Religiosas, marcadas pelo desejo de destruir imagens inimigas (2014, p. 18; tradução nossa).

Em ambos os exemplos, encontramos princípios basilares na génese do “património”, enquanto objeto e função imbuídos de dualidades; entre a sua natureza material, tangível, e imaterial, intangível; o seu valor simbólico e identitário; a sua origem (ou criação) individual e a sua pertença coletiva; a sua especificidade e a sua universalidade. Encontramos, ademais,

o estabelecimento de um dever comunitário de salvaguarda, que justificará a organização de procedimentos de recolha, seleção e conservação. No segundo exemplo, surge ainda, de forma explícita, o cariz ritualístico dos processos de patrimonialização, explorando, como foi referido, o potencial simbólico, neste caso, das relíquias:

Encontramos na sociedade cristã uma preocupação em conservar e honrar os testemunhos materiais da presença de Cristo na terra (...). As relíquias surgem, na Idade Média, enquanto elementos materiais fundadores do património cristão (2014, pp. 17-18; tradução nossa).

Partindo para a análise da ideia de monumento, Barrère, atribuir-lhe-á antes uma função semiótica, a partir da sua construção, na Antiguidade Clássica, enquanto signo; consubstanciação da glória da cidade, do Imperador, e do “grande povo”:

A Grécia antiga e depois Roma fizeram pleno uso dos monumentos – sinais (arcos triunfais) cuja presença sustinha a glória da cidade, as do Império, do Grande Homem (César) ou do grande povo (Senatus Populus Que Romanum), consideradas como sempre atuais (2014, p.19; tradução nossa).

Uma espécie de “semióforo” que, posteriormente, será então imbuído de um valor memorial ou de “rememorização”, olhando para o tempo passado como lugar e razão fundacional de um sentimento de pertença partilhado, comunitário, e não para o presente – das figuras e dos feitos que se pretende sinalizar como instâncias da glória, atual, de um império ou dos seus heróis:

O monumento joga no campo da memória. É um semióforo que sustém a memória através de uma recordação emocional (...). Será apenas mais tarde que os monumentos passarão a ser utilizados ex-post, de forma a ligar a comunidade a um passado glorioso, cimentando-a em torno da partilha desse passado, de acordo com o que Riegl designaria como valor memorialista ou rememoração (2014, p.19; tradução nossa).

A este valor testemunhal, tal como Alois Riegl (1858-1905), Barrère, acrescentará, por fim, a incorporação de um valor estético, que se sobreporá ao anterior, aquando da “invenção” do monumento histórico, na Renascença:

Não é criado como tal, ao contrário do monumento, mas constitui-se a posteriori. Enquanto o objetivo do monumento notável é o de trazer um passado, passado, à vida no presente, o monumento histórico é designado ex-post, porque é reconhecido como um objeto de conhecimento ou de arte, uma testemunha da história e uma obra de arte (2014, p.20; tradução nossa).

Assim, Barrère posiciona definitivamente o “património”, na herança do “monumento histórico”, e enquanto “invenção bem datada do Ocidente” (2014, p.20), indo ao encontro da análise de Alois Riegl (retomada por Françoise Choay), que distingue “monumentos intencionais” e “monumentos históricos”. Para Choay, esta distinção implicará, porém, transformações mais significativas, nomeadamente ao nível do entendimento do “património”, em benefício do seu carácter imponente ou grandioso. Um entendimento que propõe uma abstratização do valor de “saber”, incorporando, por um lado, o valor histórico, testemunhal, dos “monumentos” (e artefactos), e, por outro, solicitando uma maior sensibilidade estética para a sua seleção (ou coleção) (Choay, 2018, pp.18-19). Deste modo, na leitura de Choay, a par de uma exigência de excecionalidade, ao ser-lhe atribuída uma função representativa, o “monumento” não conferirá uma universalidade comparável à do anterior “monumento intencional”, veiculando-se, de modo indelével, a uma cultura singular. Isto é, à cultura da Europa de *Quattrocento*, em (re)construção a partir do inventário e estudo da(s) Antiguidade(s) Greco-Romana(s) (2018, p. 19).

Refocando-nos na análise de Christian Barrère, o “património coletivo”, inventado no pós-Revolução francesa, fará, portanto, uso do potencial simbólico e funcional dos monumentos (acrescentando-lhe as grandes obras e outros *artefactos* do passado), enquanto instrumento para a definição e afirmação de uma nova identidade coletiva; a nação:

Foi a Revolução Francesa que inventou a ideia de património da Nação, transformando a noção de monumento notável ou histórico num património da Nação, conferindo-lhe uma dupla dimensão coletiva: já não se trata de uma lista, de uma coleção ou mesmo de um agregado de monumentos e curiosidades, mas um conjunto (obras do passado que merecem atenção, salvaguarda e conservação); o titular do património é um ser coletivo, a Nação (Barrère, 2014, p.14; tradução nossa).

Uma identidade coletiva que difere daquela concebida pelo direito romano – a *res publicae* – demarcando a invenção moderna, histórica, do “património” e a sua origem etimológica. A transformação (ou transformações) sobre o entendimento do património torna-se ainda mais evidente, tendo em conta a passagem de uma definição do mesmo enquanto bem material ou financeiro, privado, quantificável e alienável, para uma conceção oposta, em que o “património” passa a ser o que anteriormente pertencia, precisamente, ao extra-patrimonial (e extra-comercial): os bens pertencentes ao domínio dos deuses, *res sacrae*; bens religiosos,

res religiosas (como túmulos e sepulturas); bens santificados, *res sanctae* (como as muralhas e portas da cidade); e “bens públicos”, *res nullius in bonis* (como estradas e praças públicas). Em suma, bens não homogeneizáveis monetariamente, não alienáveis, e sujeitos a procedimentos administrativos próprios, numa lógica e responsabilidade partilhadas de usufruto e de conservação (mas não necessariamente de transmissão) (2014, p. 13).

Para além da transformação etimológica, Barrère identifica outro tipo de transformações de significado(s) em torno do “património”, em relação direta com os “comportamentos e estratégias de atores e de políticas diferentes”, ao longo do tempo. Estas mudanças são, uma vez mais, organizadas, em torno de quatro conceções-chave, ou “(re)invenções” do património. Quatro tempos do património que, não sendo “exaustivos”, nem mutuamente exclusivos, refletem alterações ao nível da relação humana com o passado, presente e futuro (ou, dir-se-ia, com a História). A primeira transformação dar-se-á na passagem da conceção romana do património enquanto bem privado, para uma conceção de património coletivo, profundamente inspirado pelo olhar iluminista sobre a História e o passado, enquanto lugar de aprendizagem e de emancipação:

A Nação estabelece uma nova ligação entre passado e futuro. Ancora os cidadãos na sua história, na lenta construção da sociedade emancipatória, definindo-os enquanto proprietários do que foi construído pelas gerações anteriores, e enquanto responsáveis pela sua transmissão às gerações futuras, elementos da reprodução do sentimento de comunidade nacional. Esta invenção modifica igualmente a articulação passado-presente-futuro que prevaleceu até então, estabelecendo um regime moderno de historicidade, o do progresso, o presente tendendo para o futuro. (...) Enquanto a tradição estabelecera uma ligação entre passado e futuro, conferindo ao presente a tarefa de reproduzi-lo, a modernidade abre-se à tomada de consciência da diferença entre passado e futuro, em torno de um presente que se torna o tempo de ação para criar as condições necessárias a um progresso constante (2014, pp. 21-22; tradução nossa).

Esta transformação abrirá, como vimos, espaço para uma outra “(re)invenção” do património, na afirmação da sua função identitária:

De certa forma, o passado dissolve-se e condensa-se no património; O património é agora a personificação do passado. Ao mesmo tempo, o passado é reconstruído e reescrito no presente, de forma a servir os seus planos para o futuro (...) o passado glorioso da nação francesa justifica o sacrifício dos soldados de Valm. Nasce então a história moderna,

autónoma da *Historia Magistra Vitae*, pois a rutura admite o passado e situa o presente através da diferença e não mais através da continuidade (2014, p.22; tradução nossa).

Assim, o “património” emerge da seleção, orientada para cumprir propósitos muito concretos:

O património é seleção, mas essa seleção é orientada para a função de contribuir para justificar a identidade de um povo. Estamos, portanto, a reconstruir um passado glorioso. Exatamente como Viollet-le-Duc seleciona e embeleza os monumentos antigos, os atores no processo de patrimonialização, selecionam e embelezam os feitos passados e os seus traços materiais (2014, p.23; tradução nossa).

Esta realização do potencial instrumental do património, terá, como veremos mais adiante, implicações na construção da contemporaneidade, moldando-o enquanto espaço ou campo de afirmação, mas também de contestação cultural e identitária. O desenvolvimento de movimentos regionalistas e localistas, a par da luta de grupos minoritários, povos indígenas e outros grupos anteriormente excluídos das narrativas históricas (e museográficas) “legitimadas” desdobram o “património nacional” em diversos “patrimónios”, “multi-nível e multi-escala, definidos pelos Estados, mas também pelas regiões ou grupos étnicos, colocados no centro de uma “concorrência patrimonial” (2014, p. 25).

Perspetivando um outro tipo de instrumentalização, também a última “(re)invenção” do património, identificada por Barrère, aponta diretamente para o tempo presente, nomeadamente a sua transformação enquanto recurso social e/ou económico. Desta forma, Barrère introduz-nos num cenário para além da construção moderna de “património” e além da desconstrução da ideia de “nação”, enquanto espaço tutelar coletivo. Neste cenário, decorrente da fragmentação política de territórios e “da concorrência resultante entre cidades e estados”, os municípios (ou equivalente autoridade local/regional) surgem como atores fundamentais, nesta disputa “pela reputação e pelo bem coletivo, expressão da especificidade e, portanto, da identidade local” (2014, p.28). Uma concorrência movida por motivações políticas e económicas, tornando o património elemento fundamental na estratégia promocional, de enriquecimento e atratividade, definida por estes e por um conjunto cada vez maior de “empreendedores patrimoniais”:

As estratégias patrimoniais não são privilégio das associações e das autarquias locais, mas, acima de tudo, do trabalho dos empreendedores do património, preocupados em transformar qualquer património "adormecido" numa fonte de rentabilidade. (...) a transformação dos ativos reputacionais dos grandes costureiros do passado em marcas, a valorização dos patrimónios de criação de produtos, a gestão do património interno, do saber-fazer das empresas,... Ao fazê-lo, o passado é reconstruído para fazer do património um recurso económico, coletivo ou não (2014, p.27; tradução nossa).

Para Barrère, a emergência de um património-valor (2014, p.38), em que o valor de uso e o fator de rentabilidade são predominantes, traduz, ainda, uma mudança profunda no regime de historicidade. O tempo "pós-moderno" será, deste modo, marcado por um "presentismo", em grande medida ausente das anteriores obrigações de futuro:

Enquanto o regime moderno da historicidade contemplava uma visão de presente que permitiria modelar um futuro, em aberto, visão que rapidamente se inscreve numa perspetiva de progresso tendencial, assegurando um domínio cada vez mais importante do homem sobre a natureza, a pós-modernidade põe em causa esse regime de historicidade. Em vez de vislumbrar um maior controlo, constata a incapacidade das sociedades para gerir o seu quotidiano e a dominação dos homens através das suas criações e da sua socialização. O presente é constrangido pelo futuro (2014, p.36; tradução nossa).

Por outro lado, e em aparente contraponto, Barrère reconhece a manutenção de uma conceção de "património-dever", focada, no entanto, para a preservação de recursos:

A patrimonialização tende a deslocar-se da valorização dos recursos formados pelo passado, e disponíveis, para a patrimonialização dos recursos ameaçados que devem ser preservados, protegidos e conservados. Nestas condições, é a dimensão temporal que se torna decisiva na significação do património. A lógica de categorização romana de *res communes* é utilizada para definir um património comum da humanidade, uma vez que será necessário definir princípios e regras para a gestão dos elementos em causa (mar, fauna, flora, clima, ecossistema, ...) (2014, p.36; tradução nossa).

Neste aspeto, parece-nos relevante estabelecer outras linhas de continuidade, ou de sobreposição, com as preocupações patrimoniais de períodos históricos antecedentes, acompanhando Françoise Choay na sua análise sobre o Romantismo. De um modo geral, o Romantismo trará uma maior predisposição no olhar sobre o "património" natural, paisagem composta com os vestígios de uma era passada, simbolicamente imbuídos de uma nostalgia inerente ao processo de industrialização e de urbanização em larga escala então em curso¹.

¹ Neste sentido, alinhando-se igualmente com a análise de Alois Riegl, na emergência do valor de "antiguidade", como fator de patrimonialização.

Ao nível académico, acompanhando o desenvolvimento de (sub)disciplinas e da especialização de práticas, por exemplo, nos domínios da Arqueologia e da História da Arte², importará, portanto, salientar o enfoque que começa a ser colocado sobre o património vernacular, de natureza doméstica e não monumental, em contextos como o britânico (onde, curiosamente, se desenvolverão mais tarde esforços pioneiros para a salvaguarda do património industrial).

Em capítulo oportuno, serão abordados outros impactos do bucolismo romântico, e o papel dos artistas para as instrumentalizações políticas, no contexto distinto da história contemporânea portuguesa. Importará, não obstante, referir, como faz Choay, o despontar, durante este período, de práticas mais organizadas de intervenção no património, configurando-se no debate entre diferentes escolas de pensamento e de experimentação, que opunham teorização (alemã) e tecnicismo (italiano). Ou, sobretudo, o empirismo de iniciativa privada britânico, ao formalismo e centralismo franceses, traduzindo-se esta oposição, por exemplo, na escolha de abordagens bastante distintas, por pioneiros do restauro como Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) ou John Ruskin (1819-1900); uma abordagem mais conservadora, no caso do primeiro, e uma aproximação histórica, no caso do segundo. Tensões (dialéticas) que se estenderão ao longo do século XX, expressando-se na oposição entre práticas de revitalização e de cristalização, políticas de refuncionalização e de musealização, para a conservação e para a gestão do património, agora alargado à escala de conjuntos urbanísticos.

Uma extensão generalizada das zonas de difusão, público(s), assim como do próprio *corpus* do património (Choay, 2019, p. 222) [1982], que resultará na sua generalização enquanto termo de referência, a partir da segunda metade do século XX. O património, “tomado isoladamente ou acompanhado das suas diversas qualificações”:

² Por outro lado, Françoise Choay enuncia o cariz eminentemente “artificial” da memória, gerada pelo trabalho de antiquários e colecionadores, ausente de um dever partilhado de salvaguarda, e materializando-se na feitura e disseminação de um “saber livresco”. Primeiro sob a forma escrita e, sobretudo a partir do século XVII, através da documentação iconográfica, complementada, mais tarde, já no século XIX, pela documentação fotográfica (2018, pp. 23-25).

(...) tornou-se uma palavra-chave da nossa sociedade mundializada: veiculado por instâncias supranacionais e nacionais, pelas administrações gestoras e pelos especialistas do espaço (arquitectos, urbanistas, etc.), mas também pelas diversas indústrias patrimoniais, tais como agências de viagens e, obviamente, por todos os tipos de meios que manipulam as populações do nosso globo (Choay, 2018, p.11).

Neste aspeto, Choay dá eco às questões levantadas por Barrère face à mais recente reinvenção do património, enquanto recurso social e/ou económico. Acrescenta, contudo, a vinculação direta à cultura, dentro de uma visão contemporânea de desenvolvimento socioeconómico cumulativo (2018, pp.35-36), que potencia o uso estratégico do “património cultural” enquanto bem ou produto (europeu) de consumo, “fabricado, embalado e difundido tendo em vista o seu consumo” (2019, p.226), por um número cada vez maior e mais diversificado de visitantes³. Para este efeito, coloca em perspetiva a crescente subversão do valor do saber previamente associado à ideia de “monumento histórico”, pelo do usufruto, partindo do *Grand Tour* setecentista e passando pela disseminação (ainda que privilegiada) dos roteiros artísticos de novecentos, até à massificação do turismo, na atualidade.

A ampliação tipológica e cartográfica do património – fazendo-se acompanhar da expansão da arqueologia, da etnologia rural e urbana, “na direção a um passado cada vez mais próximo do presente” (2019, pp. 224-225) – passará então a abarcar “tradições e expressões orais, incluindo a língua”, as “artes do espectáculo, as “práticas sociais, rituais e actos festivos”, “os conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo”, e as “técnicas artesanais tradicionais”, onde se incluem, atualmente, as técnicas construtivas; *Baukultur*. Conceito anunciado pela Declaração de Davos (2018), que resume as possibilidades múltiplas para um entendimento daquilo que, nos dias que correm, pode ser património, contemplando toda a atividade humana de transformação sobre a sua envolvente, incluindo: “monumentos e outros elementos do património cultural, assim como o desenho e a construção de edifícios contemporâneos, infraestruturas, espaços públicos e paisagens” (Declaração De Davos, 2018, p.2; tradução nossa).

³ Também Christian Barrère, introduz o património no domínio da gestão dos territórios, primeiro como objeto de consumo e posteriormente como meio de produção em si, acompanhando a globalização das economias e dos hábitos de lazer (2014, p.26).

Assim, abrem-se novos caminhos para a reinvenção do objeto patrimonial, não apenas na sua relação com o “ambiente construído”, mas também com o mundo natural, perspetivados como uma “única entidade”. Paralelamente, (re)abrem-se caminhos para novas relações entre património e as várias produções artísticas, mecânicas, plásticas ou criativas.

1.2. Do Património ao fazer patrimonial

Do *Culto Moderno dos Monumentos*, descrito e teorizado por Alois Riegl (1903), parece, não obstante, ter subsistido a busca pela “autenticidade” e a obsessão pela sua preservação, um renovado “complexo de Noé”, fazendo uma vez mais uso das palavras de Françoise Choay (2019, p. 225). Estendido, contudo, do material ao imaterial e à escala internacional, com a criação da Convenção e Lista do Património Mundial da UNESCO (na sequência da Convenção Geral deste organismo, realizada em novembro de 1972). Já o entendimento sobre os processos necessários à sua salvaguarda tem, porém, vindo a modificar-se, questionando-se, por um lado, a eficácia de ações de classificação *per se* e, por outro, abordagens tradicionais no campo da conservação. Em ambos os casos, abrindo-se espaço para a subjetividade de critérios de seleção (Viñas, 2004); do património ao fazer patrimonial. Por outras palavras, à sua fabricação, recorrendo agora ao termo utilizado por Jean Davallon, em artigo de 2002, para descrever a (des)construção do património (pós-)moderno, operada, primeiro a nível hermenêutico, depois tipológico, axiológico e, por fim, dos seus processos de transmissão.

Davallon propõe um entendimento do património cultural (cor)respondendo a uma “filiação inversa”, em que, ao contrário do património financeiro, o seu processo de transmissão é espoletado não por aqueles que seriam os “proprietários” ou “doadores” originais, mas sim pelos seus “herdeiros” ou “beneficiários”. Serão estes a reconhecer valor à “herança” e a estabelecer a obrigação da sua preservação e retransmissão (comunitária), seguindo uma “lógica de descoberta”, que atribui valor sentimental e de representatividade, além do valor ou contexto de uso de determinado objeto, tornado coletivo:

O comportamento dos herdeiros no momento da herança constitui um exemplo de uma ‘lógica de descoberta’ - para usar a expressão de Umberto Eco - que está na base do património cultural. Não falamos, pois, de objetos que não tinham outro valor senão o de uso, ou que até então pareciam não ter interesse algum, e que, de repente, assumem um valor inestimável, simplesmente porque são vistos com outros olhos? A saber, como representantes de um mundo que desapareceu ou está em vias de desaparecer (o dos pais ou avós, da infância, etc.); como o último elo material e real com os entes dos quais se afirmam herdeiros (2002, p.1; tradução nossa).

A patrimonialização de determinado objeto, prática ou lugar, parte do reconhecimento da sua anterioridade e superioridade, que está, contudo, dependente da escolha ou da “descoberta” de quem lhe atribui (novo) valor: “Fazer um ‘achado’ não é, portanto, descobrir um objeto que desapareceu, mas vê-lo sob uma nova luz, como nunca o vimos antes (...)” (2002, p.6; tradução nossa). Este processo desenvolve-se ao longo de diversos gestos ou etapas, sintetizadas por Davallon, desde: a descoberta do bem cultural/manifestação de interesse; a produção de saber e certificação da sua origem; o estabelecimento da existência do mundo original, confirmando a sua autenticidade; o estabelecimento do seu (novo) estatuto representativo/classificação; a sua celebração e exposição, garantindo-lhe acesso coletivo; até à fixação da obrigação de transmissão às gerações futuras, partilhada pelos seus “depositários”. Deste modo a patrimonialização, implicará dois movimentos de natureza distinta: o primeiro, científico, decorre do presente para o passado, com a descoberta e validação do objeto; o segundo, de natureza simbólica, decorre do passado para o presente, através da modificação do seu estatuto semiótico.

Em artigo posterior (2014), para além de um regime de patrimonialização institucional, que atuará, essencialmente, sobre as categorias tradicionais de património, Davallon reconhece a emergência de um outro – um regime social –, tendencialmente não-especializado e não-historicista, e/ou partindo da mobilização comunitária, que atuará sobre as categorias de património mais recentes, como o vernacular ou o imaterial. Para o autor, serão as perspetivas trazidas pela antropologia, sociologia, ou etnologia, que contribuirão definitivamente para uma mudança de foco do objeto para o fazer patrimonial, abrindo o património ao seu entendimento estrutural e não somente factual, enquanto “construção” humana (científica, cultural, social). Um abrir de perspetivas que se traduzirá na

multiplicação de novas tipologias de património e na consequente transformação ao nível das políticas públicas para o património, a partir dos anos 1960 e, em França, particularmente, na década de 1980:

(...) essa criação marca uma tripla mudança nas políticas públicas: (i) uma ampliação do universo do património (estabelecido) para o ‘pequeno património’, ou mesmo para o ‘novo património’; (ii) tendo em conta as características de um território (pressupondo ou visando a consciência da sua população); (iii) de fato, o início de uma mudança na história da arte como ciência de referência, em favorecimento da etnologia (2014, p. 3; tradução nossa).

A patrimonialização, ou o ato de “atribuição de estatuto patrimonial a uma série de objetos, à priori, de natureza heterogénea” (2014, p.3; tradução nossa), reveste-se, assim, de um cariz paradoxal, “servindo sobretudo para pensar estes novos objetos” (2014, p.3; tradução nossa). Para Davallon esta mudança paradoxal é um reflexo dos desafios societários contemporâneos, sendo a patrimonialização uma “forma original de produção de continuidade, numa sociedade que favorece mais a rutura e a inovação do que a reprodução e tradição” (2002, p.6.; tradução nossa). Talvez, também por esse motivo, o enfoque tenha cada vez mais vindo a ser colocado sobre os processos culturais (e sociais) relacionados com a produção e, especialmente, o usufruto do património (Silverman, Waterton, Watson, 2017), encorajando-se leituras contemporâneas, dentro e fora das anteriores instituições de referência.

Nesse sentido, a análise de Riegl, mantém, de facto, a sua pertinência na atualidade, evidenciando a existência de valores contraditórios na apreciação dos monumentos (e, por esse motivo, enunciando uma interpretação relativista para o trabalho de restauro sobre o património):

A análise de Riegl (1903) representa a primeira análise sistemática concebendo o património (ou os monumentos notáveis e históricos) não mais como o resultado de um dever de conservação e transmissão do passado, de um legado, mas como portadores de valor, valor que passará, primeiramente, a ser entendido como valor social, essencialmente cultural (...) (Barrère, 2014, p. 28; tradução nossa).

Em a *Fabricação do Património* e estudos posteriores, Natalie Heinich procurou precisamente esquematizar o conjunto de valores (várias vezes contraditórios), inerentes aos processos de valorização patrimonial, isto é, de: *patrimonialização* (no contexto específico

dos monumentos nacionais franceses). Para tal partiu da premissa de que “não é o objeto que faz património, mas é a função patrimonial que faz de um objeto um bem patrimonial” (2018, p.184) [2011], podendo estes objetos tratar-se de “artefactos (como no caso dos monumentos históricos) (...), objetos naturais (como no caso dos sítios ou paisagens)” ou “até ser imateriais” (2018, p. 183). Para Heinich, o seu valor e/ou função patrimonial ser-lhes-á “administrado”, “de uma maneira mais ou menos eficiente e duradoura”, através de “certos tipos de operações (...) gestos, escritos, palavras, leis, trocas financeiras etc.” (2018, p. 183).

De forma a analisar a “grande riqueza axiológica do objeto património” e os critérios por detrás da sua *patrimonialização* (e administração), Heinich propõe um intrincado sistema de categorização (2012, p. 31; tradução nossa). A proposta organiza e relaciona diferentes *valores patrimoniais* e correspondentes critérios de seleção, em dois eixos de extensibilidade (espaço e tempo), e em duas grandes categorias: registos de valores (purificador, familiarizante ou doméstico, hermenêutico, estético e cívico) e regimes de qualificação (singularidade e universalidade), onde se incluem “valores ortogonais”, “que englobam todos os outros, seja para reforçá-los, seja para enfraquecê-los” (2018, p. 182). Adicionalmente, Heinich estabelece quatro princípios axiológicos basilares, que irão determinar o “conjunto de ações destinadas a conservar objetos”:

(...) autenticidade (referente ao registo purificador), antiguidade (pertencente ao registo doméstico), significação (pertencente ao registo hermenêutico) e beleza (pertencente ao registo estético). Esses quatro valores podem ser mais ou menos aprimorados por um quinto: raridade (referente ao regime singularidade) (2018, p.184).

A análise de Heinich, cujo foco recai sobre os monumentos nacionais (franceses), enquanto portadores de um “duplo estatuto axiológico”, na medida em que satisfazem “as expectativas tanto de singularidade quanto de comunidade”, oferece-nos, por fim, uma outra distinção entre a noção de monumento, “fortemente ligada ao ‘regime de singularidade’ (já que o seu padrão é a obra prima, o artefacto excecional)” e a noção de património, que passará a refletir um regime de familiaridade, “pertence a uma comunidade”, afirmando-se enquanto “bem comum (mesmo que permaneçam uma propriedade privada a nível jurídico)” (2018, p. 183).

Curiosamente, Heinich relaciona o motivo pelo qual o conjunto do património nacional terá crescido tão rapidamente com “a introdução de métodos mais científicos de seleção na

administração da cultura”, que, na sua visão, “tendem a minimizar o lugar da beleza”, enquanto “estendem as fronteiras da antiguidade, promovem o valor de significação e adicionam o valor de tipicidade ao valor mais tradicional de raridade” (2018, p. 183). Nesta conceção, o “património” permitirá então a “formação de relações, de interpretações, de julgamentos” e, “em todos esses casos, de discursos” (2012, p.23; tradução nossa).

Esta reflexão vai ao encontro das orientações mais recentes de organismos de referência no setor, como a UNESCO, mas também o ICOM/ICOMOS. Se a Carta de Veneza (ICOMOS, 1964), começou por alargar o domínio da conservação à zona envolvente de monumentos e obras de arte, “bem como o sítio, rural ou urbano”, chamando a atenção para a pertinência da sua “afetação a uma função útil à sociedade”, a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), veio afirmar definitivamente o património enquanto “crisol da diversidade cultural e garante do desenvolvimento sustentável”⁴. Fá-lo defendendo a “profunda interdependência entre o património cultural imaterial e o património material cultural e natural” e reconhecendo o papel das “comunidades autóctones, os grupos e, em certos casos, os indivíduos”, para a “produção, salvaguarda, manutenção e recriação do património cultural”, e procurando contribuir “para o enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana”.

Alinhando-se com estas ambições, a nível europeu, a Convenção de Faro (2005), apresentou a premissa de promover uma “compreensão mais ampla do património e da sua relação com as comunidades e com a sociedade”, a par do incentivo ao “envolvimento da sociedade civil nos processos de tomada de decisão e de gestão relacionados com o domínio do património cultural”, como parte integrante do acesso aos “direitos humanos e à democracia”. Preocupação de intervenção sociocultural que, a nível internacional, se tornou evidente ao longo da ampla e controversa discussão gerada em torno da nova definição de Museu, apresentada, em agosto de 2022, pelo ICOM, e que vinca o papel desta instituição cultural, na promoção da “diversidade e a sustentabilidade”, de forma a proporcionar “experiências

⁴ Nota devida para outros documentos orientadores que a precederam e que, em larga medida, fizeram antever alguns dos seus princípios e recomendações, em torno do “património imaterial”, como sendo a recomendação da UNESCO para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, de 1989, na Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e a Declaração de Istambul, de 2002.

diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento”, sempre “com a participação das comunidades”⁵.

Por outro lado, ao reafirmar a relevância da ação dos “especialistas”, no processo de tomada de decisão quanto à seleção e classificação de objetos patrimoniais (assim como de definição dos critérios subjacentes a esses mesmos processos), Heinich acaba por demonstrar, uma vez mais, a natureza paradoxal e contraditória da sua “fabricação”. Um património que se presume vivo e em constante reconfiguração, mas que, (especialmente) quando assumindo pretensões de representatividade e universalidade, continua a ter de responder a um conjunto (porventura cada vez maior) de regras de seleção, definidas por um conjunto reduzido de intervenientes, e a resultar em algum tipo de fixação, ou, num sentido metafórico, de morte. Deste modo, dando eco a autores no campo dos Estudos Críticos de Património, como Laurajane Smith e a sua análise em torno do que define como o discurso “autorizado” sobre o património, dominante sobre outras formas de discursos e de práticas “populares”, que, ainda que influenciadas pelas anteriores, poderão divergir das mesmas.

Na introdução de *Uses of Heritage* (2006), Smith inclui no conjunto de “vozes autorizadas”, os profissionais e especialistas na produção de “valores e conhecimento sobre o passado e as suas manifestações materiais” (2006, p. 4; tradução nossa), enquadrando-os na tradição de pensamento ocidental, que tem vindo a “ênfatisar a natureza material do património, atribuindo um valor cultural e um significado intrínsecos a estes aspetos”, “frequentemente ligado à antiguidade, monumentalidade e/ou estética do lugar” (2006, p.3; tradução nossa). Uma fisicalidade inerente e necessária à ideia de património, que permitirá e que se solidificará através do seu mapeamento, estudo, gestão, preservação, da regulação e implementação de práticas de proteção, na legislação nacional e internacional. Na conceção de Smith, o património é fabricado através de um processo autorreferencial, que “simultaneamente busca inspiração e naturaliza certas narrativas, experiências culturais e sociais” (2006, p.3; tradução nossa):

No entanto, o património é património porque é sujeito a um processo de gestão e de preservação/conservação, e não simplesmente porque o é à partida. Este processo não se limita a “encontrar” sítios e lugares para gerir e proteger. Constitui em si mesmo um processo

⁵ Vd. <https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/>

cultural através do qual são atribuídos significado e valor enquanto “património” a certas coisas e lugares, refletindo valores culturais e sociais, debates e aspirações contemporâneas. (2006, p.3; tradução nossa).

Este entendimento do património enquanto discurso, que, não somente organiza conceptualmente a forma como é percebido e rececionado, mas também as práticas e as ações técnicas que mobiliza, as maneiras como o conhecimento é produzido e reproduzido no/a partir do seu entorno, assim como, no fim da cadeia, os significados sociais, ideologias e relações de poder que potencia, abre espaço para a compreensão da sua relevância, no alavancar das ideias (e projetos) de nação (e de nacionalidade) novecentistas. Porém, abre também espaço para potenciais novos usos, enquanto “ato de comunicação e de significação” (2006, p.1; tradução nossa), que parte do trabalho sobre a memória do passado para (re)criar “formas de perceber e de interagir com o presente” (2006, p.2; tradução nossa), negociando “novas formas de ser e de expressar identidade” (2006, p.2; tradução nossa), por grupos habitualmente subalternizados às narrativas oficiais:

Em primeira instância, património é sobre a promoção de uma versão consensual da história, pelas instituições culturais legitimadas pelos estados e pelas elites, de forma a regular tensões culturais e sociais no presente. Por outro lado, o património pode também ser um recurso utilizado para contestar e redefinir valores e identidades, por determinados grupos subalternos. O património não tem necessariamente a ver com a manutenção de valores e significados culturais, podendo igualmente estar implicado numa mudança cultural (2006, p.4; tradução nossa).

“Performance multidimensional” (2006, p.3; tradução nossa), desenrolando-se através de atos vários de conservação, gestão, visita ou interpretação, o património, apesar de auto-regulado e regulador, surge então, também, como espaço possível para a dissonância e contestação, servindo de plataforma, por exemplo, para abordar questões prementes, como, nas décadas de 1960 e 1970, a crítica ambiental, ou, na atualidade, a (necessária) crítica decolonial, com o “crescente questionamento indígena e não-ocidental das noções dominantes de património, e das consequências que a predominância dessas perceções tiveram na expressão da sua própria identidade” (2006, p.5; tradução nossa).

1.3. Da patrimonialização à ação patrimonial

Na senda do trabalho crítico sobre o discurso patrimonial, denunciador de “exclusões e iniquidades” e revelador de formas alternativas de relatar (e usar) o passado, desenvolvido por Smith, entre outros autores (Samuel, 1994; Turnbridbge & Ashworth, 1996, Harvey, 2001)⁶, Jo Vergunst e Helen Graham colocam o enfoque no desenvolvimento de metodologias que viabilizem a criação de novas formas de conhecimento através do fazer (de) património (2019, p.2). Os autores defendem assim uma metodologia que alargue as possibilidades de colaboração (e de participação) à própria etapa de investigação (ou “inquérito”). Tendo como objetivo empoderar comunidades, através da sua participação na construção de narrativas sobre/para o lugar onde vivem, Vergunst e Graham instigam-nos a refletir em torno do papel da universidade para o desenvolvimento de relações mais democráticas na produção de conhecimento (2019, p. 14-15)⁷.

Nesse sentido, o processo de patrimonialização é entendido como processo aberto de investigação, sem um fim pré-determinado, permeável ao inesperado, e focado nos “legados” da investigação, a médio e longo prazo e à escala (do) local (2019, pp. 18-19). Esta proposta tem como premissa o estabelecimento de “comunidades de prática”⁸ (Wenger, 1999) (2019, p.7) através da promoção de métodos de co-produção, permitindo a partilha e aprendizagem mútua e o estabelecimento de diferentes formas de colaboração, relações e,

⁶ A este respeito, também Barrère salienta o trabalho desenvolvido por “teóricos de conservação, conservadores, antropólogos, arqueólogos”, evidenciando que “os patrimónios não são os resultados ou evidências do passado, mas sim o resultado de construções sociais e culturais” (2014, p. 24; tradução nossa). Para tal, faz uso das definições de “património”, como “um produto contemporâneo moldado pela história” ou uma “construção discursiva”, avançadas por Tunbridge e Ashworth (1996, p. 20; tradução nossa) e Harvey (2008, p. 19; tradução nossa), respetivamente. Assim, “O património é utilizado para construir uma identidade, ao associar-lhe uma memória” (Barrère, 2014, p. 24; tradução nossa).

⁷ Referência para o trabalho de Colin Ward (1924-2010) e Antony Fyson na década de 1970, nomeadamente a conceptualização de uma “*exploded school*”, que terá servido de inspiração para os autores, na proposta de uma metodologia investigativa de ação, capaz de promover uma participação ativa na produção de conhecimento, ao fazer uso de um conjunto mais representativo das capacidades humanas, incluindo a “intuição, sentimentos, sentidos, movimento e trabalho físico, além da linguagem”, enquanto “instrumentos inquiridores” (2019, p.15; tradução nossa).

⁸ Os autores fazem referência ao conceito proposto, em 1991, por Jean Lave e Étienne Wenger, e posteriormente desenvolvido pelo segundo autor, na publicação *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity* (1999), que enfatiza a relevância da partilha de prática(s) entre grupos ou “comunidades” informais, para os processos de aprendizagem, perspetivados, deste modo, enquanto formas de participação social.

portanto, formas de representatividade – ao invés de um modelo de escada ascendente estabelecendo diferentes níveis de participação. Deste modo, o processo de investigação e construção de sentido, que resulta na patrimonialização de determinado objeto (aqui num sentido lato), torna-se imbuído de um potencial capacitativo e mobilizador, derivado depois na prática, em ação.

Esta proposta metodológica define como campo de intervenção privilegiado o local, defendendo a realização de ações de pequena escala, mas potencialmente mais produtivas, no contexto de “um tempo em que o mundo parece complexo e expansivo, e onde a agência política parece estar investida noutro sítio qualquer” (2019, p.16; tradução nossa). Desta forma, ao reconhecer o impacto do investigador sobre o objeto estudado e vice-versa, Graham e Vergunst propõem uma alternativa ao caminho de profissionalização e de industrialização do património, aberta à intervenção de outros “praticantes” em processos de investigação-ação mais horizontais:

A figura do especialista, individual, já não ocupa necessariamente uma posição referência no processo de investigação, sendo substituído por um coletivo mais alargado de amadores, interessados, ‘comunidades’ e ‘públicos’, assim como de profissionais que poderão contribuir com os seus próprios recursos e capacidades, mas que, de forma alguma, são ‘proprietários’ da mesma. (2019, p.1).

De modo semelhante, em artigo publicado no volume *History and Approaches to Heritage Studies* (2019), Kate Clark afirma:

Os praticantes de património vêm de diferentes contextos. Para além daqueles que detêm formas de conhecimento tradicionais, ou daqueles que são apaixonados por lugares e coisas locais, existem muitos outros. No seu grupo incluem-se antropólogos, arquitetos, prospetores, curadores, projetistas, arquivistas, ecologistas, arquitetos paisagistas, arqueólogos e conservadores (Clark, 2019, p. 151).

Poderia, deste modo, fazer-se um paralelo histórico entre os “novos praticantes” de património e os seus primeiros “amadores” (isto é, no duplo sentido de não profissionais e de apaixonados) mobilizados para a inventariação e estudo de relíquias e artefactos; os antiquários, arqueólogos, historiadores, colecionadores (e artistas!). Porém, na validação desta perspetiva, surgem novos caminhos para a interdisciplinaridade de práticas, por exemplo, refletindo-se no desenvolvimento de campos híbridos como o da etnografia de base

artística⁹. Na abertura dos processos de investigação sobre e a partir do património/ações de patrimonialização, reconhecendo-se a sua subjetividade, abre-se ainda espaço para a adoção de métodos e de ferramentas mais criativas, relacionais, e, portanto, mais adaptáveis a diferentes contextos, lugares, objetos, pessoas e projetos colaborativos.

Da obra (monumental) à *Baukultur*, o património tem vindo a transmutar-se na sua natureza e nos seus usos, descobrindo-se enquanto produto, discurso, prática e/ou ação. O enfoque no objeto patrimonial, deslocado primeiramente para o seu entorno, passou a estar colocado nos processos de interação com o mesmo. Depois de representação (cultural) e, finalmente, para formas de capacitação e empoderamento através do património, tornando-se central, na definição de estratégias e políticas públicas para a gestão territorial, e ferramenta para a sensibilização e mobilização em torno de problemáticas sociais e ambientais – por exemplo, no ativismo climático ou na luta pela propriedade de populações e grupos marginalizados.

1.5. O caso português

Esta aparente renovação epistemológica e funcional ao nível dos Estudos de Património, parece, contudo, coexistir com uma teoria e processos tradicionais de musealização e de curadoria (Schärer, 2008)¹⁰. Não obstante, o caminho encetado pela Nova Museologia perspetiva a passagem de uma conceção etnográfica, técnico-científica, para uma abordagem técnico-política, de tipo *bottom-up*, em particular sobre o património imaterial, terreno fértil

⁹ Referência a abordagens contemporâneas no campo da etnografia visual e da etnografia de base artística, explorando aspetos “sensoriais, emocionais e pessoais” do registo etnográfico, assumindo-o como “prática empírica e processo relacional”, de partilha ou mesmo de permuta de papéis, entre observador e observado (Pussetti, 2018, p.2; tradução nossa). Neste contexto incluem-se projetos de etnografia de base artística assumidamente direcionados para o envolvimento dos participantes (observados), através, por exemplo, do recurso à criação artística, da produção de diários gráficos, ou de “*cultural probes*” (Goopy & Kassan, 2019). Distinção feita em relação à utilização deste termo no contexto da realização de estudos de mercado ou em processos de co-design, orientados para o desenvolvimento de produto.

¹⁰ Se pensarmos o processo de musealização, como o fez Martin Schärer (1945-2023), no discurso de abertura do ano académico, na disciplina de Estudos em Museologia e Património, da PPG-PMUS, UNIRIO/ MAST, intitulado “Things + Ideas + Musealization = Heritage”, este trata-se essencialmente de um processo de preservação dos ideais, atribuídos a determinados objetos ou “coisas”, retiradas do seu valor de uso e transformadas, deste modo, e tal como os monumentos, em signos (2006).

para o estabelecimento de pontes para novos entendimentos do próprio conceito de património além do contexto institucional (Cabral, 2011; Costa, 2013).

Em Portugal, foi feito um longo percurso, desde a Lei n.º 13/85¹¹, dedicada especificamente à salvaguarda do Património Cultural Português, e das primeiras classificações de “Monumento”, “Conjunto” e “Sítio”. Destacam-se, nesse sentido, as experiências de criação de eco-museus, a partir dos anos 1990 ou, mais recentemente, a criação de museus do território, como o Museu do Douro¹². Paralelamente a iniciativas oficiais de inventariação do património cultural imaterial nacional e de candidaturas realizadas para integração da Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, têm vindo a ser promovidos outro tipo de dinâmicas, muitas das quais partindo da ação das autarquias, mas também da efetiva mobilização da sociedade civil. Destacam-se as ações promovidas fora do âmbito institucional pela ação individual ou coletiva, na senda da explosão associativa que teve lugar no pós-Revolução, entre as décadas de 1970 e 1990 – dando expressão ao direito à ação popular, consagrado na Constituição da República Portuguesa de 1976 (Artigo 49), estendido oficialmente ao domínio do património cultural, em 1995, e reforçado na Lei de Bases do Património Cultural, de 2001¹³.

Se o dever do Estado de preservar, defender e valorizar o património cultural está inscrito, de forma inequívoca, na Constituição Portuguesa (Artigo 78), também o está o direito de todos os cidadãos à educação e cultura (Artigo 73). A preocupação de mobilizá-los para a salvaguarda do património cultural, enquanto agentes ativos e participativos nesse processo, ganhou contornos de urgência na necessidade de concretizar os compromissos firmados a nível internacional, particularmente após a adesão à Convenção UNESCO para a Salvaguarda do Património Imaterial (2003), que veio aliciar a novas classificações, discriminando, porém, as competências e os instrumentos exigidos para tal¹⁴. Temos,

¹¹ Atualizada pela Lei n.º 107/2001, que define as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural. Vd. <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/2001-72871514-72871615>

¹² Vd. <http://www.museudodouro.pt/>

¹³ Vd. Lei n.º 170/2001, de 08/09:

https://pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=844&tabela=leis&so_miolo=

¹⁴ A este respeito, Vd. Costa, 2013, “O Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: Da Prática Etnográfica à Voz das Comunidades”. Ou ainda Cabral, 2011, *Património Cultural Imaterial – Convenção da UNESCO e seus Contextos*.

además, vindo a assistir, nas últimas décadas, a uma diversificação do enquadramento legal, das práticas, e sobretudo do número de agentes (profissionais e amadores), envolvidos no trabalho de salvaguarda, valorização, revitalização e (re)criação do património, incluindo os artistas¹⁵.

A *Carta do Porto Santo* (2021), documento orientador nas áreas da cultura e educação, desenvolvido no âmbito da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia¹⁶, coloca em diálogo, de forma inequívoca, o património com a criação artística, enquanto plataformas para a promoção da “democracia cultural”, definindo-lhes um campo de intervenção; o território, espaço para o estabelecimento de relações “de proximidade” entre cidadãos e instituições. Já o relatório final do estudo promovido pelo Grupo de Projeto “Museus no Futuro”¹⁷ sugere a co-curadoria de residências artísticas e de exposições como uma das formas de aproximação possíveis ao público jovem e à comunidade escolar, menos presente, em tempos recentes, nos museus e monumentos (Camacho, 2021). A programação de residências artísticas no eixo escola-museu ganhou um maior sentido de oportunidade no âmbito da implementação do Plano Nacional das Artes (2019-2024)¹⁸, indo ao encontro de orientações internacionais¹⁹. Esta sugestão justifica-se considerando o número elevado de

¹⁵ A título de exemplo, o projeto “A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria”, iniciado em 2011, resultou na recolha e criação de um arquivo vídeo de música tradicional, cantigas e lengalengas, disponível em linha, assim como a produção de um documentário, concertos e edição de coletâneas áudio e vídeo em formato CD e DVD. Vd. <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org>

¹⁶ Documento apresentado no decurso da conferência “Da Democratização à Democracia Cultural: Repensar Instituições e Práticas”, que teve lugar em Porto Santo, em abril de 2021.

¹⁷ O Grupo de Projeto intitulado “Museus no Futuro” resulta de iniciativa do Ministério da Cultura (Resolução de Conselho de Ministros n.º 35/2019, de 18 de fevereiro), tendo sido composto por oito elementos oriundos do sector cultural, seis representantes governamentais de diferentes áreas e dois diretores de museus. O seu principal resultado consistiu na produção de um relatório de campo contendo um panorama atual e retrospectivo do sector, feito a partir do levantamento desenvolvido com a colaboração do Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC), junto de 37 museus, palácios e monumentos nacionais. O relatório propõe 50 recomendações para o desenvolvimento de medidas de políticas públicas para museus, palácios e monumentos da Direção-Geral do Património Cultural e das Direções Regionais de Cultura. Estas recomendações são organizadas em torno de cinco eixos estratégicos: gestão de museus e monumentos, redes e parcerias, transformação digital, gestão de acervos, públicos e mediação (Camacho, 2021).

¹⁸ Vd. <https://www.pna.gov.pt/manifesto-pna/>

¹⁹ Desde logo, a Convenção da UNESCO (2003) para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial prevê, no artigo 13.º, a promoção de estudos artísticos, tendo em vista o registo e a retransmissão das diferentes dimensões e manifestações do património (humano). No artigo 14.º sugerem-se meios não formais de transmissão dos saberes, onde poderão incluir-se práticas artísticas e/ou de educação pela arte, visando uma ação abrangente e eficaz na salvaguarda da diversidade cultural e a valorização da(s) comunidade(s), grupos e indivíduos. Também a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da

instituições que tem a seu cargo a gestão de coleções de arte, representando, segundo percentagem apontada pelo relatório, 82% do conjunto de museus, palácios e monumentos nacionais portugueses²⁰. Justifica-se também pela aproximação existente das práticas artísticas de investigação e criação ao património, tópico que será discutido no capítulo seguinte, levantando as oportunidades, mas também os desafios, na (re)criação do património.

UNESCO (2005) reforça a importância da criatividade e das expressões individuais, como garantia para a paz, cooperação e para o desenvolvimento sustentável, às escalas global e local.

²⁰ Outro fator apontado para a necessidade de atrair públicos nacionais e locais, tem especificamente a ver com a dependência do sector em relação ao turismo. De acordo com as Estatísticas da Cultura, publicadas pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), em 2019, o número de visitantes estrangeiros a museus portugueses representou um total de 52,3%. Esta é uma percentagem que sobe para 65% no caso dos museus, palácios e monumentos analisados no Relatório do Grupo de Projeto “Museus no Futuro” (Camacho, 2021). Dados mais recentes, de 2022, confirmam a preferência de visitantes estrangeiros relativamente aos museus, sobretudo nas grandes cidades. Num outro aspeto interessante, os dados de 2022, destacam o número de visitas a Museus de Arte, apenas aproximado pelo número de visitantes a Museus de História. Confirmam ainda o peso de “bens artísticos e históricos” nos acervos museológicos, ainda que superados em presença pelos “bens bibliográficos e arquivísticos”.

Capítulo 2 – Recriar Património

2.1. Arte e/ou Património?

Na sua intervenção, aquando da sessão de abertura do seminário “Ponto(s) de Situação: contextos, mapeamento e estratégias de programação de residências artísticas (Gago, 2024, pp. 241-244), em maio de 2022, Laura Castro apresentou-nos, de modo provocatório, o seguinte problema: o que é que veio primeiro, a arte ou o património? A hipótese apontada como resposta é a de que foram ambos, arte e património, num movimento contínuo, paralelo, interdependente, de mútuo questionamento e de (re)definição. Esta relação, estabelecida entre arte e património, tem raízes profundas, com implicações, aliás, bastante conhecidas. Começando, por um lado, pelo potencial da primeira para a geração de processos de valorização do património, ou processos de patrimonialização, através da (re)criação de (novas) formas e de (novos) lugares de património. Por outro lado, o património a provocar questionamentos sobre o que pode ser arte. Nos dois casos, bastará pensar nas implicações da “descoberta” da arte rupestre enquanto produto de uma colaboração criativa entre arqueólogos e artistas visuais, resultando na validação de um, na salvaguarda de outro, e na promoção de ambos²¹.

Ensaçando um movimento inverso, em direção ao passado, poderá igualmente pensar-se no papel dos artistas, enquanto desenhadores e colecionadores de antiguidades, monumentos e momentos históricos, desde a Renascença, para trás em diante, passando pelo Romantismo, a pintura de história e as excursões aos monumentos e grandes obras europeias, e, no caso das nações americanas emergentes, as maravilhas naturais (Fernandes, 2012, pp. 213-234). Os mesmos que, durante este período, exaltaram as ruínas e as paisagens sobreviventes do

²¹ Nota para a pioneira e centenária “Exposicion de Arte Prehistorico” (1921), que foi recentemente homenageada numa colaboração entre o Museu Nacional de Arqueologia de Espanha e o Museu do Côa, e que, à época da sua apresentação, desencadeou intensas discussões em torno tanto do valor arqueológico como artístico dos achados expostos/retratados. Dois exemplos mais recentes da colaboração entre artistas e arqueólogos para a salvaguarda e disseminação desta tipologia de património, trata-se da reconstituição artística das pinturas e gravuras da gruta de Lascaux, encerrada para visitas do público, desde 1963, assim como da criação de réplica do conjunto da gruta de Cosquer, em 2021, igualmente inacessível a visitas do público.

mundo rural, abrindo caminho para uma patrimonialização do vernáculo. Ou, ainda, no caso português, os mesmos cujo trabalho foi convocado (e/ou apropriado), na continuidade da Primeira República, para a fixação da ideologia e iconografia (incluindo a edificada) do regime de António de Oliveira Salazar.

Em *As Questões do Património*, Françoise Choay traça mesmo um percurso comum de emancipação para o património e artes, isto é, para arquitetos e artistas, com início (e patrocínio) nas cortes da Renascença, onde passarão a beneficiar do “gratificante estatuto de criadores” (2018, p. 21; tradução nossa). Para Choay, a par da descoberta das antiguidades e da sua relevância para o desenvolvimento de uma “nova concepção de história como disciplina, sem dimensão escatológica nem finalidade utilitária” (2018, p. 21; tradução nossa), o século XV, trouxe, ainda, a descoberta da arte como atividade autónoma, desligada da sua até então intrínseca relação com a religião cristã, no contexto europeu (2019, p.221)²². Aproximando-se desta visão, Natalie Heinich e Roberta Shapiro situam o “advento da própria noção de arte”, na sequência da elevação de pintores e escultores, de membros corporativos das artes mecânicas para profissionais liberais a título próprio, primeiro em Itália, seguindo-se França e depois então o resto da Europa (2012, s.p.; tradução nossa). Para Heinich e Shapiro, neste processo emancipatório, os artistas foram-se gradualmente distanciando dos “trabalhadores manuais” e das respetivas guildas profissionais (de conceção medieval), através do reconhecimento do valor autoral (e individual) do seu trabalho, que passou a estar equiparado ao de poetas e de outros criadores.

Porém, na sua perspetiva, o sistema moderno das Artes, “baseado na concepção do artista enquanto génio e no cariz único da experiência artística” (2012, s.p.; tradução nossa), apenas terá estabilizado nesses moldes, no século XIX, após o desenvolvimento de instituições

²² Heinich e Shapiro alertam, porém, para uma maior flexibilidade dos processos de artificação quando dizem respeito a objetos religiosos: “Os objetos entram e saem do sistema: podem regressar por uns tempos ao mundo do ritual, e depois entrar novamente no sistema artístico, redefinidos enquanto peças de museu”. Uma “intermitência” que poderá também repetir-se nos processos de (de)patrimonialização desta tipologia de objetos: “Um dos exemplos mais dramáticos desta tendência resultou numa aguda des-patrimonialização e de-artificação, através da destruição voluntária, em 2001, no Afeganistão, quando o governo Taliban dinamitou o conjunto monumental dos Budhas de Bamiyan, com a premissa de que estes se tratavam de ídolos” (2012, s.p.; tradução nossa).

especificamente dedicadas às artes e de um mercado especializado, controlado por intermediários. A estas condições de partida, Choay acrescentará a relevância do estudo sistemático dos edifícios do passado, monumentos e ruínas, colocados a par das grandes obras da pintura e escultura, para uma análise sistemática das formas plásticas, da sua reformulação e classificação, convergindo com o esboço do pensamento crítico sobre a Estética, desenvolvido por Immanuel Kant (1724-1804), entre outros. Por sua vez, antiquários e naturalistas terão, sobretudo a partir do século XIX, contribuído para a criação de uma civilização da imagem, propagado enquanto suporte da memória e de análise. Em suma, o Romantismo trará, deste modo, simultaneamente a consagração do culto do monumento e do culto do artista, “gênio ameaçado”, tal como as ruínas do passado (pré-industrial), objeto de devoção estética e de afirmação identitária (Choay, 2019, p.222), como amplamente discutido no capítulo anterior, também a partir da análise de Christian Barrère.

De resto, tal como nos relembram Natalie Heinich e Roberta Shapiro:

A categoria de património nacional implementada administração pública do inventário (um departamento do Ministério da Cultura) foi inicialmente criada para o levantamento de monumentos históricos construídos enquanto obras-primas artísticas. Tem progressivamente vindo a ser alargada de maneira a incluir objetos não-artísticos, tais como miliários, casas rurais, e vários artefactos populares, como sepulturas (2012, s.p.; tradução nossa).

Indo mais longe na aproximação do status dos monumentos ao do estatuto do objeto artístico, Natalie Heinich, afirma a clara semelhança entre ambos, “já que ambos são definidos não por uma propriedade substancial, mas por uma propriedade relacional” (2018 [2011], p. 185). Tendo como referência, uma vez mais, a sua análise e de Shapiro em torno das condicionantes e motivações por detrás dos processos de “artificação”, verificamos várias com aquelas anteriormente apontadas para os processos de patrimonialização, como sendo: o reconhecimento da excelência técnica (a que se acrescentará, no caso dos artistas, o reconhecimento autoral e a individualização do trabalho)²³ ; a intelectualização e

²³ Reforçando a génese artesanal, manual e técnica, das artes, Heinich e Shapiro dão ainda como exemplos posteriores, a emergência artística da fotografia, no século XIX, ou das artes gráficas, no século XX. Ao reconhecimento da excelência técnica, somar-se-á, então o reconhecimento da individualidade autoral, reforçado pelo reconhecimento legal do estatuto profissional e da propriedade intelectual dos artistas.

reconhecimento “oficial” (político e institucional) do valor dos objetos e práticas ²⁴; a criação de uma “indústria” própria; a deslocação (simbólica) do contexto de produção; a mudança terminológica, a par da fixação de entendimentos, procedimentos e sistemas de classificação²⁵; e o reforço do referencial teórico ou discursivo²⁶ (2012, s.p.).

A metáfora é, precisamente, apontada por Laura Castro (2011) como o núcleo da arte (e da cultura). Assim, a intervenção artística (sobre a paisagem²⁷), traduz-se no lugar “onde quer que se processem deslocações de significado” (2011, p.52). Ademais, Castro salienta os equívocos do procedimento expositivo e a relação paradoxal existente, neste caso, entre intervenções artísticas e os mecanismos para a sua necessária apresentação, conservação e interpretação, resultando numa espécie de “vida em exílio” (2011, p.56), em que os objetos artísticos resultantes das intervenções, simultaneamente estão limitados pelo *apparatus* expositivo e não poderão viver sem o mesmo. Desta forma, sai reforçada a partilha de um cariz antropológico, entre património (Choay, 2019, p.11) e arte, abrindo-se a construção de conhecimento neste(s) domínio(s), enquanto “processo de deslocações sucessivas”, através das quais “objetos iluminam-se, perdem limites e geram novos objetos, temas ampliam-se, desdobram-se, formulam outros temas”, “disciplinas aproximam-se, contaminam-se e outras são criadas” (Castro, 2011, p.50).

²⁴ Heinich e Shapiro estabelecem paralelismos entre o sistema de apoios real e o sistema moderno de apoios estatais, ambos suportando a artificialização de atividades anteriormente não valoradas desse ponto de vista, apontando como exemplos, na atualidade (e no contexto francês), o circo, a magia ou o *breakdancing*.

²⁵ As autoras dão como exemplo o caso dos pintores em França, que, a partir do século XVII passaram a ser designados como artistas, ao invés de “*imagiers*”, ou fazedores de imagens, como até então. Este exemplo também revelará as mudanças institucionais e de classificação que o grupo foi conquistando, na passagem da organização em guildas para uma Academia Real e das artes mecânicas para as artes liberais, com uma hierarquização dos gêneros pictóricos (2012, s.p.).

²⁶ Heinich e Shapiro salientam a publicação de biografias de pintores a partir da Renascença, a afirmação da crítica artística no século XVIII e o posterior desenvolvimento da História de Arte, como determinantes para “uma tendência crescente na direção da intelectualização da relação de, tanto apreciadores, como pintores, com a pintura” (2012, s.p.; tradução nossa).

²⁷ Nesta conceção, a paisagem é entendida enquanto “lugar de deambulação de significados” (2011, p.53), afirmando-se a impossibilidade da sua existência “fora do discurso” e a associação intrínseca da mesma a processos de “fluxo, configuração, deslocação”. A paisagem, olhada como objeto semiótico, em constante mutação de significados, abre-se à (re)configuração e uso “enquanto objeto de contemplação”, mas também “enquanto código para decifrar implicações políticas e ideológicas”, e enquanto “prática cultural, recurso, meio de troca e formação de identidade”. Deste modo, “quem a souber ler sabe deslindar futuros usos e conservar o que achar relevante” (2011, p.51).

Num outro ensaio, intitulado “From walking artist... to walking visitor... to walking researcher”, Laura Castro (2018), esclarece as potencialidades em jogo para a arte na paisagem, na atualidade. Se, “no período contemporâneo”, com o surgimento de “esculturas e projetos específicos para locais”, passando a obra de arte e a paisagem a ser “imaginadas simultaneamente”, no momento presente, evidencia-se uma “dimensão antropológica inteiramente nova formada pela junção do projecto artístico, visitante e local” (Castro, 2018, s.p.; tradução nossa). Uma transformação resultante, desde logo, da convergência entre diferentes campos disciplinares e práticas, nomeadamente o da (nova museologia), a ecologia (ou eco-crítica)²⁸, e a “realidade artística e visual a partir da década de 1970”, e do desenvolvimento dos conceitos de “lugar” e “sítio”, aproximando-se de terminologia similar utilizada nos outros domínios, e materializando-se em expressões de *site-specific*, *arte ambientale*, *arte in situ*, *land art*, *earthworks*, *land reclamation*, ou *walking art* (2018, s.p.):

Na área de estudos da Nova Museologia, a partir das décadas de 1970 e 1980, foi aportado grande valor (...) aos museus que rejeitavam a descontextualização territorial dos materiais expostos. Conceitos como ecomuseu, território-museu, museu comunitário e "museologia ativa" tiveram impacto na renovação da mediação cultural. Nos documentos oficiais e nas boas práticas do ICOMOS, reconhece-se um campo semântico e operacional que se interessa pela investigação de fenómenos de exposição na paisagem. Existe uma relação entre estas práticas museológicas e a reformulação dos modos de exposição da arte na paisagem (Castro, 2018, s.p.; tradução nossa).

No entanto, apesar de a arte na paisagem vir re-convocar “o acto de ver e o corpo”, numa “apreensão dinâmica, uma experiência criada através do movimento e orientação”, em que é o “envolvimento do observador que aiva o objeto artístico”, a sua institucionalização/museificação (ou turistificação) “pode contradizer estas características, como pode ser observado no comportamento dos visitantes em centro de arte contemporânea ou centro de arte na paisagem”:

²⁸ A este respeito, Castro salienta a relevância de diferentes eventos, na década de 1970 “para o pensamento sobre a paisagem e a cultura”, na relação com o ambiente: “Na Europa, 1970 foi declarado Ano Europeu da Conservação, enquanto nos Estados Unidos da América as pessoas celebraram o Ano da Terra. Soaram os alarmes sobre a necessidade de conservar os recursos do planeta e prevenir catástrofes naturais, e houve um novo enfoque na biosfera e na ecologia. O arquiteto paisagista Geoffrey Jellicoe foi um dos vários a propor a criação de paisagens coletivas como resposta às necessidades sociais, que formaram o pano de fundo da *revolução verde*. Em 1971, foi fundado o movimento Greenpeace” (2018, sp.; tradução nossa).

O território transforma-se em paisagem regulada, moldada e interpretada. A paisagem transforma-se em exposição, através dos habituais dispositivos museológicos (...) Tendo em conta as características das intervenções artísticas contemporâneas, e as estratégias para consagrar nos museus e institucionalizar a arte na paisagem, surgem vários paradoxos. A própria ideia de locais para *walking artists* é contraditória (2018, s.p.; tradução nossa).

Em resposta, Laura Castro apresenta a residência, como “preferível” a outros modelos de curadoria artística, procurando contrariar os “mecanismos de mediação artística institucional”, que “acabam por trair a essência particular do *walking artist*, tornando-o num criador de dispositivos pelos quais outros caminham” (2018, s.p.; tradução nossa). Na lista de caminhantes, Castro não deixa de incluir, também, o investigador (de arte), defendendo uma perspectiva “multidisciplinar, recorrendo à história da arte, aos estudos museológicos, à cultura visual e aos estudos paisagísticos”. Para Castro, o aspeto mais relevante dos estudos de arte e paisagem não resulta “da aplicação das metodologias das disciplinas aqui referidas, mas da visita, do confronto, do estar no lugar que é mais típico da etnografia e da antropologia” (2018, s.p.; tradução nossa). Neste contexto, é possível enquadrar práticas contemporâneas de aproximação entre arte e etnografia, por um lado, com a chamada “viragem etnográfica”²⁹ nas artes e, por outro, com o desenvolvimento de metodologias baseadas em práticas artísticas, no campo expandido da investigação etnográfica (Pussetti, 2018). Práticas que se aproximam na procura de explorar a subjetividade das metodologias, tipos de contributos, atores e formas de produção de conhecimento, através de projetos de

²⁹ Referência ao termo cunhado por Hal Foster, em 1996, no célebre artigo “The Artist as Ethnographer”. Vd. Foster, 1996

ciência cidadã,³⁰ em disciplinas como a biologia, a história³¹ ou a arqueologia³², em práticas como a da arquitetura e do design (colaborativo), ou na investigação-criação artística, abraçando a sua natureza projetual e contextual³³.

As práticas artísticas acompanharam, aliás, a aproximação das instituições culturais, como os museus, aos públicos. A emergência e afirmação das artes performativas, nas décadas de 1970 e 1980³⁴, preconizam uma alteração conjetural, para um conjunto de práticas artísticas

³⁰ Tomando como referência a definição apontada pela European Citizen Science Association (ESCA), projetos de ciência cidadã pressupõem o envolvimento de cidadãos “atividades de investigação científica, para as quais contribuem ativamente, e de forma voluntária e ativamente, com o seu conhecimento, esforço intelectual, ferramentas ou recursos, e tempo”. Vd. <https://www.ecsa.ngo/>

³¹ São várias as formas de envolvimento proporcionadas em projetos de ciência cidadã, podendo compreender a transcrição, entrada e tratamento de dados, a análise e interpretação de imagens, a pesquisa em arquivo, a captura de som e imagem, por exemplo, para a monitorização de ecossistemas, edifícios e sítios arqueológicos, ou a identificação de espécies animais e vegetais. Num exemplo concreto, com aplicações na investigação em História, o projeto “Plant Letters”, promovido pela UNESCO Chair in Biodiversity Safeguard for Sustainable Development, em parceria com o Departamento de Ciências da Vida, Jardim Botânico e Centro de Ecologia Funcional da Universidade de Coimbra, avança agora para uma segunda fase, permitindo a participação dos utilizadores da plataforma Zooniverse, na classificação e transcrição de correspondência do Arquivo do Jardim Botânico, tendo agora como objetivos a identificação de espécies, da sua localização e cientistas envolvidos na troca de correspondência, entre os séculos XIX e XX. Vd. <https://cartasdanatureza.uc.pt/> e <https://www.zooniverse.org/projects/catedraunesco/plant-letters/about/research>

³² São vários os exemplos de projetos que têm vindo a explorar dinâmicas participativas, a partir da arqueologia, orientados, quer para o desenvolvimento de ciência cidadã, quer para a educação patrimonial. O programa de arqueologia comunitária, desenvolvido no sítio arqueológico de Vindolanda, no Reino Unido, que é referido neste capítulo, é representativo do potencial deste tipo de associação (Vd. <https://www.vindolanda.com/Event/2024-excavationsvindolanda>). No contexto português, e perspetivando uma abordagem pedagógica, outro exemplo é o programa desenvolvido logo na década de 1990, em várias escolas do concelho de Almada, contando com a participação de alunos do 1.º ciclo e Ensino Básico, e resultando na criação de um “Núcleo de História Local e Arqueologia” e de “Grupos de Arqueologia”, na realização de oficinas visitas de campo, escavações, exposições, entre outras atividades (Vd. Salvado & Salvado, 1998). Este projeto é representativo de um conjunto de iniciativas promovidas neste período, por diferentes setores da sociedade civil, mas também pelas grandes instituições, a nível internacional, como a UNESCO (através da rede *Associated Schools Project*), ou o Conselho da Europa, com a criação das “Classes Europeias do Património”, a partir de um projeto-piloto, desenvolvido em França, logo no início da década de 1980. Vd. https://books.google.pt/books/about/Handbook_on_European_Heritage_Classes.html?id=3BsuL-Pp-Y8C&redir_esc=y ou <https://book.coe.int/en/cultural-heritage/321-handbook-on-european-heritage-classes.html>

³³ O trabalho de investigação-criação e curadoria que tem vindo a ser desenvolvido por Doug Bailey é exemplificativo dos potenciais cruzamentos disciplinares, neste caso, a partir da História e Arqueologia. Bailey desenvolve uma proposta de “*art/archaeology*”, colaborando regularmente com artistas contemporâneos, instituições culturais e de ensino, por exemplo, na “destruição criativa” de artefactos arqueológicos, e na organização de exposições, oficinas, seminários, cursos breves e publicações, tendo como um dos principais objetivos questionar os processos de recolha, seleção, arquivo, investigação e significação sobre diferentes tipos de “arquivos”. Vd. <https://www.artarchaeologies.com/>

³⁴ Esta afirmação pretende situar temporalmente a tipologia do género artístico em questão, não pretendendo ignorar, contudo, a influência das vanguardas artísticas do século XX, em particular do movimento dadaísta e

de base relacional³⁵ (Bourriaud, 2002), em que a presença do artista/performer (Phelan, 1993) e a *presencialidade* do público se assumem como objetivos e como o próprio objeto de uma criação, que se pretende conjunta. Os movimentos de arte participativa, com forte expressão na década de 1990 (Bishop, 2012), imbuídos de uma consciência social e ecológica, que marcara expressões como a da *land art*³⁶ e, ainda anteriormente, as ocupações de artistas no pós-Segunda Guerra Mundial, aproximaram as práticas artísticas do campo da intervenção social e política. De forma a traçar uma breve genealogia das residências artísticas (de base patrimonial), enquanto fenómeno emergente, em análise neste processo investigativo, será, porventura, útil traçar outras genealogias para este conjunto de práticas artísticas contemporâneas, em que se cruzam criação, curadoria, participação cultural e política. A arte pública, pela sua particular relação com o espaço (público), parece-nos, portanto, um bom ponto de partida.

2.2. Escultura (social) e arte pública

Quando pensamos em arte pública, pensamos sobretudo em escultura ou pintura (mural) em espaço público. Antes de se focar nas manifestações, presentes e passadas, de uma “arte pública”, em artigo integrante da publicação *Arte Pública – lugar contexto participação* (2015), Cristina Pratas Cruzeiro procura antes expressões da redescoberta do “espaço público”; isto é, na sua natureza contextual, social e relacional. Deste modo, Pratas Cruzeiro dirige o seu olhar para a segunda metade do século XX, momento em que, a par do despontar de questionamentos vários sobre o conceito de espaço, nas ciências sociais e humanas, “se

do futurismo italiano, assim como a relação de continuidade e de sucessão da *performance* com o teatro e a dança.

³⁵ Referência ao conceito de *Relational Aesthetics*, utilizado por Nicolas Bourriaud, na obra homónima (2002), para definir “um conjunto de práticas que utiliza, como ponto de partida teórico e prático, o conjunto das relações humanas e o contexto social, ao invés do espaço privado e independente”, refletindo sobre aspetos como o da deslocalização e da subjetividade em resposta ao que define como “arte pós-vídeo”.

³⁶ Expressão normalmente associada ao trabalho desenvolvido de forma particular em particular nos Estados Unidos e Reino Unido, por artistas como Robert Smithson (1938-1973) ou James Turrell, nas décadas de 1960 e 1970. Com um objetivo inicial de crítica à comercialização da arte, a par do movimento de *arte povera* e no contexto dos movimentos ecologistas, a *land art* é considerada como uma das precursoras da arte pública. Partilhando do mesmo objetivo, de referir a criação de Parques Urbanos de Escultura, como foi o caso, em 1950, do Middelheim Park, na Antuérpia.

observou um crescente interesse em estender a experiência perceptiva da obra de arte ao espaço envolvente” (2015, p.119). A problematização do espaço, liderada, em grande medida pela escultura, desde as primeiras vanguardas até à escultura minimalista, ganhará, sobretudo a partir da década de 1960, um novo fôlego, com a emergência de práticas artísticas contextuais. No conjunto destas práticas experimentais, a autora inclui a *Land Art* e os *earthworks*, mas também os *environments* e *happenings*, de Allan Kaprow (1927-2006), as “ações e eventos” do movimento Fluxus ou, as intervenções de Gordon Matta-Clark (1943-1978), que se tornou conhecido pelo trabalho entre a escultura e a arquitetura, instalação e performance (*site-specific*), com os seus *building cuts* – em edifícios abandonados e/ou espaços públicos.

É através do trabalho de Matta-Clark que Pratas Cruzeiro estabelece pontes para a escola de pensamento (e ação) situacionista, inaugurada por Guy Debord (1931-1994), na viragem para os anos de 1960. Influenciada pela teoria marxista, mas também pela filosofia de Jean-Paul Sarte (1905-1980), e pela análise de Henri Lefebvre (1901-1991) sobre o quotidiano, enquanto espaço e enquanto objeto de reorganização social, o situacionismo teve uma forte influência sobre o questionamento artístico sobre o espaço, em particular o urbano, levado a cabo por Matta-Clark, Dan Graham (1942-2022), entre outros. A par da matriz de análise conceptual desenvolvida por Lefebvre e sintetizada por Pratas Cruzeiro como “uma relação dialética entre a percepção, a concepção e a vivência do espaço” (2015, p.131)³⁷, Guy Debord ensaia metodologias de investigação- -ação-criação, como a deriva e a “psicogeografia”³⁸, orientadas para a exploração da dimensão psicológica do espaço (físico

³⁷ Cristina Pratas Cruzeiro refere-se ao trabalho de investigação de Henri Lefebvre sobre os meios e processos de “produção do espaço”, *The Production of Space* (1991) [1974], que culminou na proposta de uma matriz de análise, contemplando os seus atributos vários, contexto histórico e societário. Lefebvre distingue entre “prática espacial” (que reproduz as percepções de localizações e lugares do quotidiano atribuídos/assumidos/vivenciados por classe ou formação social), as “representações do espaço” (conceptualizadas/concebidas por cientistas, urbanistas e engenheiros sociais), e os “espaços de representação” (lugares simbólicos, de imaginação, para a clandestinidade, onde se inclui a prática artística). Ademais, Lefebvre propõe uma “teoria unitária”, que compreenda as dimensões cosmológicas, ou físicas, mentais (lógicas e abstratas) e sociais do espaço, enquanto lugar “lógico-epistemológico”. Pratas Cruzeiro salienta a troca de correspondência frequente entre Lefebvre e figuras ligadas ao movimento situacionista, apesar das discordâncias manifestas pelos últimos em relação às reflexões do primeiro, numa fase posterior do diálogo (2015, p.125).

³⁸ Referência para os mapas produzidos por Debord, em 1957, “Guide psychogéographique de Paris” e “The Naked City”, partindo de uma reorganização do mapa de Paris, para, por exemplo, dar destaque a algumas zonas da cidade e propor ligações alternativas entre elas (Pratas Cruzeiro, 2015, p. 122).

e social), na cidade. Assim, ao contrário de outras práticas anteriores, como a tradição do *flanêur* baudelariano, ou da deambulação surrealista, em cuja continuidade Pratas Cruzeiro a insere, a “deriva” proposta pelos situacionistas será orientada para o “mapeamento e reconhecimento do espaço urbano”, revelando as “estruturas psicológicas” subjacentes, e assumindo uma motivação crítica e construtiva; a “mudança no mundo”, através da construção de novos ambientes na cidade (2015, p.121-122).

Numa outra perspectiva, Guilherme de Abreu relaciona o estabelecimento e prossecução do ideário da arte pública, com a transposição da programática socialista e utópica para o meio cultural, no pós-Segunda Guerra Mundial (2011, p.122). A par da manutenção de uma prática neo-monumentalista, agora orientada para a glorificação, em espaço público, dos feitos dos anónimos, da ciência ou da sociedade civil, Abreu contrapõe a relevância do pensamento de Herbet Marcusse (1898-1979), nos anos 1960 (2011, pp.122-123) Para o autor, a ideia da criação de uma realidade estética, enquanto estratégia emancipatória da/na sociedade capitalista, funcionalista e produtivista – que se aproxima de uma ideia de planeamento urbano, a partir de uma arquitetura unitária, de Debord e Constant Nieuwenhuys (1920-2005), ainda que, porventura, com um enfoque menor na exploração das potencialidades (estratégicas) do espaço lúdico – encontrará eco nas práticas artísticas, por exemplo, de Joseph Beuys (1921-1986), durante este período. Desta forma, Abreu relaciona uma vontade de alargar a experiência artística, inscrevendo-a nos lugares da interação comum, à ideia de escultura social, explorada, de forma dissonante, nas suas intervenções instalativas e performativas³⁹ (2011, p.129-131).

À reflexão crítica (e artística) sobre e entre os limites do espaço público e privado, individual e coletivo, psicológico e social, Gabriela Vaz-Pinheiro, adiciona uma outra motivação, transversal ao desenvolvimento de práticas contextuais, *in situ* ou *site-specific*, à escultura minimalista, e, em suma, às neo-vanguardas, que é o de questionar os mecanismos expositivos, as instituições e o mercado de arte. Nesse sentido, apoia-se na análise de

³⁹ Numa conhecida entrevista, em 1976, Joseph Beuys relacionou a proposta de “*social sculpture*”, com o potencial transformador da interação do artista com os diferentes públicos, promovendo uma prática dialética, de “pensamento, fala e escuta com os outros” (Harlan, 2004, p. 2; Kuspit et al., 1993; Sacks, 2004, p.9; Thistlewood, 1995).

Douglas Crimp (1944-2019), no ensaio *Redefining Site Specificity* (1995) [1993], reafirmando a “especificidade política do sítio” (2011, p.100) e relacionando-a com um projeto artístico que, neste período, reconhece e procura trabalhar (n)os limites da percepção, entre espectador e obra de arte, mas também entre espectador, obra e o lugar habitado por ambos. Assim, o conceito de sítio substituirá o aparato do pedestal, procurando tornar-se parte integrante da obra, e colocando a escultura num campo expandido (numa referência à expressão cunhada por Rosalind Krauss, em publicação de 1979) (2011, p.99), que passará a abarcar novas práticas e disciplinas, e que ganha novos espaços, além da galeria (ou do jardim projetado).

Colocando-nos no momento atual da arte pública, é possível encontrar elementos de continuidade, mas também de marcante descontinuidade, no que concerne motivações e práticas, em relação às suas antecedentes históricas. Assim, deixando a sua problematização para o capítulo terceiro desta tese, na relação com a (re)criação do património, é, ainda útil referir as diferentes tipologias e/ou tendências na arte pública, definidas e organizadas, por Guilherme de Abreu, numa “escalada dialética de sentido” e de intensidade. A primeira constitui o modelo denominado por Abreu de “Transformação dos aspetos”, relacionando a comissão de obras artísticas ou o envolvimento de artistas no desenho e projeção urbana, com projetos com um objetivo claro de reabilitação, através da criação de um valor acrescentado a espaços degradados ou menos privilegiados na cidade (e de forma a atrair investimentos, turistas e novos residentes) (Abreu, 2011, pp.123-125). Com o segundo modelo, de “transposição de corpos”, Abreu identifica intervenções artísticas em espaço público, desenvolvidas com o propósito de criar tensões e provocar questionamentos sobre “espaços de significados consolidados”, em torno de lugares, narrativas, histórias, edifícios (2011, pp.125-129).

Além desta vocação assumidamente ativista, num terceiro modelo, de “Transmissão de experiências” são, finalmente, colocadas manifestações artísticas, muitas vezes de cariz efêmero e de natureza performativa, que incorporam processos participativos por parte do público e/ou comunidades e grupos de pessoas, propondo uma partilha de intersubjetividade, em que a “obra confunde se com a pessoa, em ação” (2011, pp.129-133). Para Abreu, a

recusa de mediação institucional aparentemente proposta neste último modelo, aproxima-o mais de um tipo de comunicação perspectivado para a esfera pública, transformando a experiência artística numa experiência enraizada no mundo, ao mesmo tempo, porém, agregando e libertando os indivíduos (2011, pp.138). Tendo, no entanto, em conta o contexto próprio do desenvolvimento da “arte participativa”, além do “campo expandido” da arte pública, parece-nos neste momento pertinente analisar brevemente também o seu percurso e as suas especificidades, na relação com a emergência do fenómeno em investigação nesta tese.

2.3. Performance e arte (participativa)

Em *Práticas Artísticas, Participação e Política* (2021), Hugo Cruz toma como objeto de análise o trabalho de diferentes grupos de teatro comunitário, em Portugal e no Brasil. Procurando traçar o alcance (e os limites) da “participação” (cultural, social, política), nas/através das práticas teatrais, na contemporaneidade, Cruz encontra uma raiz coletiva na produção de teatro, logo na Antiguidade Greco-Romana, enquanto palco e coro, para a vida da/na *polis*. Uma génese coletiva e coletivista, que, no século XX, encontrará um foco de ação política, além dos grandes traumas (e das grandes histórias ou mitos) humanos, endereçando temas e momentos concretos, com o *agit-prop* e o teatro épico, de Erwin Piscator (1893-1966) ou de Bertolt Brecht (1898-1956) (Cruz, 2021, pp.92-93). Diferentes movimentos e experiências, entre o imersivo ou documental, foram aproximando o teatro de uma função (de crítica) social e da ação didática, ensaiada, de forma muito particular, no legado brechtiano. Aproximará, ainda, o teatro da performatividade, tornado elemento central para uma aproximação ao “fora de palco”; nas suas dimensões espaciais e/ou sociais.

Nesse sentido, Cruz encontra também relevância no desenvolvimento da performance e do *happening*, a partir da segunda metade do século XX, agora para o que serão os princípios de um “devising theatre” (Oddey, 1994), ou, no contexto da América do Sul, o teatro do oprimido. Serão estes: o foco na corporalidade do gesto, o potencial co-criativo e de co-autoria, a relação com o contexto (de produção e apresentação), a sua natureza vivencial e

experencial, o envolvimento ativo do público, e, sobretudo, a proposta de um lugar para a performance (artística), enquanto processo ritualístico (agregador e libertador), de “liminaridade”, entre o quotidiano e o não quotidiano, o drama social e o drama estético – aqui fazendo referência, tal como Cruz, ao uso do termo por Victor Turner (1920-1983) (1982) na sua conceção de *communitas*, a partir do trabalho prévio do antropólogo e folklorista Arnold Van Gennep (1960) [1909]. A estes elementos, juntar-se-ão outros, dir-se-ia, de mediação para um teatro de proximidade, a relação com a cultura popular, a convocação do aleatório, do simbólico e da catarse (Cruz, 2021, pp.96-97)⁴⁰. Juntar-se-ão ainda, o desenvolvimento da pedagogia crítica, tendo o trabalho de Paulo Freire (1921-1997)⁴¹ fortemente influenciado a proposta teatral de autores-chave como Augusto Boal (1931-2009) que, por sua vez, inspirarão outras práticas, como a do teatro aplicado, o teatro social, o teatro-educação, o teatro comunitário ou a *community-based performance*, desenvolvidas de forma mais ou menos paralela, mas com uma motivação mais ou menos política (e interventiva) (Cruz, 2021, pp. 99-110)⁴².

Regressando ao papel preponderante da performance (e dos estudos da performance), Cruz posiciona definitivamente o desenvolvimento da arte comunitária, na sequência das experiências (teórico-práticas) da arte contextual, *in situ* ou *site specific*, nos anos 1960 (neste e noutros domínios artísticos), nomeadamente, da afirmação de uma relação diferenciada com o lugar, processos de produção e de apresentação. A par da emergência de

⁴⁰ Neste aspeto, será igualmente relevante a referência feita por Cruz à *Commedia dell'arte* (2021, p.92-93), enquanto género representativo da tradição de improviso e sátira (social), com origens medievais, ou, bastante mais remotas, considerando a proximidade (temática e performativa) a manifestações populares, como a do Carnaval.

⁴¹ Paulo Freire defendia uma natureza intrinsecamente política da educação, enquanto ferramenta para a formação de educadores e educandos enquanto “trabalhadores culturais” (Freire, 1972 [1968]), isto é, conscientes da sua relação com a realidade social, e engajados na sua crítica. Para Freire, a pedagogia crítica parte obrigatoriamente do estabelecimento de um diálogo compreensivo e igualitário entre educador e educando, tendo por base a partilha das seguintes premissas: amor, humildade, fé, confiança, esperança e, por fim, pensamento crítico. Um tipo de pensamento que vai ao encontro da corrente construtivista, de Jean Piaget (1896-1980), e outros sucessores, questionando uma ideia de conhecimento inato e colocando a ênfase na relevância do contexto sociocultural de aprendizagem.

⁴² É neste contexto, que Cruz enquadra os movimentos de educação popular, no pós-Revolução, em Portugal, materializando-se na promoção de campanhas de dinamização cultural e ação cívica, na criação de um “Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis”, e no fortalecimento do movimento associativo, por exemplo, através da criação de grupos de teatro amador/académico, ou de companhias de teatro, cuja ação programática tomava inspiração na pedagogia social (2021, p. 109-110, p. 113).

uma nova estética, eminentemente relacional (fazendo novamente uso da proposta de Nicolas Bourriaud) – e, cujo campo de ação, Cruz situa, sobretudo, no espaço da galeria e na sua renovada crítica (Cruz, 2021) – a ocupação e intervenção artística do/no espaço público, será um dos grandes facilitadores para uma arte comunitária. Porém, sendo a arte comunitária “uma área híbrida, em constante e orgânica construção, rica em cruzamentos disciplinares” (Cruz, 2015, p.17) e objeto de várias abordagens/aplicações (sociológica, antropológica, psicológica, educativa, ativista...), será porventura pertinente (e prudente) distinguir tempos e movimentos distintos para esta(s) prática(s) artística(s).

Cruz começa por situar a arte comunitária no contexto particular de países anglo-saxónicos (Reino Unido, Estados Unidos da América e Austrália), e na emergência de um ideal de “democracia cultural”, por oposição a uma visão elitista da arte (e da cultura), e a um sistema mercantilista de produção e apresentação, “sem ligação à maior parte da população” (2021, p. 85). Neste contexto, Cruz perspetiva uma trajetória evolutiva para a “arte comunitária” (ou *community-based art*), que terá início, na década de 1969, com projetos de arte em espaço público, fortemente relacionados com motivações partilhadas com a arte pública, de regeneração (estética) do espaço (urbano) comum (a *polis*) e orientados “para” alargar a oferta cultural/artística, a comunidades mais desfavorecidas ou menos (institucionalmente) representadas (2021, p.82). De um “para” e “com” as comunidades, em que o artista se apresenta como supridor das necessidades culturais e artísticas, em falta, numa determinada comunidade, ou num determinado contexto, Cruz, perspetiva uma mudança gradual para uma orientação de projetos “pelas” e “das” comunidades, abrindo-se à participação criativa das mesmas ou mesmo a processos de co-criação. Os anos 1980 trarão um maior reconhecimento e apoio institucional/político, e, conseqüentemente uma perda de capacidade reivindicativa e/ou de liberdade criativa, percebidos os benefícios possíveis (económicos, sociais...) da intervenção dos artistas no espaço público (uma vez mais, físico e social) (2021, p.85). Uma tendência que se intensificará na década seguinte, marcada pela ascensão de políticas económicas neo-liberais em diversos contextos (em particular o britânico), que tornam (compulsivamente) necessária a rentabilização financeira do apoio às artes, através da demonstração (e quantificação) do seu impacto (social).

Em resposta à institucionalização e “normalização” do cariz interventivo deste tipo de práticas, alguns grupos e artistas acabam, contudo, por aproximar-se “cada vez mais das áreas social, educativa, da justiça e da saúde” (Cruz, 2021, p. 86). Neste contexto, a “arte participativa” afirma-se terminologicamente (e tendencialmente), ainda que como salientará Claire Bishop, na viragem do milénio⁴³, se aproxime de outras configurações no “campo expandido das práticas relacionais”:

O campo expandido das práticas relacionais responde atualmente a uma grande variedade de nomes: *socially engaged art*, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, *littoral art*, arte participativa, arte intervencionista, baseada na investigação ou colaborativa (2006, s.p.; tradução nossa).

O que as unirá, segundo Bishop, será o interesse, não necessariamente pelos aspetos estéticos da criação, mas pelas “recompensas criativas da atividade colaborativa”, assumindo esta formas como a do trabalho com uma comunidade pré-existente. Como resultado, “o espaço intersubjetivo criado através destes projetos torna-se o foco – e o meio – para a investigação artística” (2006, s.p.; tradução nossa). Nesse aspeto, Bishop estabelece paralelismos entre este tipo de intervenção artística e o projeto de aproximação, ou de estetização, à/da “vida real”, encetado, desde logo, pelo modernismo:

Este panorama híbrido de trabalho [artístico] social ou colaborativo, forma o que podemos considerar o tipo de práticas *avant-garde* da atualidade: artistas fazendo uso de situações sociais de forma a produzir projetos desmaterializados, anti-mercado, e politicamente engajados, que carregam a chamada modernista para esbater limites entre arte e vida (2006, s.p.; tradução nossa).

Ao debruçar-se sobre a “viragem social” das artes, Bishop afirma-se, contudo, e tal como Cruz, tentada a situar o aumento de visibilidade destas práticas no início da década de 1990, “quando a queda do Comunismo privou a Esquerda dos últimos vestígios da revolução que em tempos ligara radicalismo político e estético”. Deste modo, a viragem social das artes, apesar de não isenta de uma motivação política, reveste-se, especialmente de um questionamento ético, que Bishop estende, responsivamente, à curadoria e à crítica artística:

⁴³ Vd. <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>

E isto poderá explicar, até um certo nível, porque é que a arte socialmente engajada tem sido em larga medida excluída pela crítica. A ênfase sendo transferida da especificidade disruptiva de determinado trabalho para um conjunto generalizado de princípios morais (2006, s.p.; tradução nossa).

Uma perspectiva que se aproxima da leitura de Cruz, atribuindo à “arte participativa” um olhar mais atento sobre o indivíduo e a sua capacitação pessoal e social, a partir da participação num projeto artístico (nivelando artistas profissionais e “não-profissionais”). Este caminho, abrir-se-á necessariamente a outras formas de instrumentalização e/ou capitalização do trabalho artístico, através da sua institucionalização formal e estética (enquanto motivo, género ou temática), ou da comodificação dos seus benefícios, que passarão inclusivamente, como será discutido no capítulo final da primeira parte desta tese, a ser prescritos por médicos e/ou animadores sociais. Por outro lado, abre também caminho para novas abordagens políticas ao fazer artístico e às suas aplicações coletivas, no campo do ativismo, ou *artivismo*.

De qualquer das formas, tratando-se de um projeto de intervenção artística em espaço público, num bairro ou local de encontro, uma co-criação plástica ou performativa, uma leitura diferenciada ou o provocar de uma discussão sobre determinado tema, um convite a partilhar ou a imaginar realidades contrastantes, a “arte em comum”, predicada por Cruz (2021, p.89), outros teóricos e praticantes (Oliveira, 2017; Otte & Giellen, 2019), pressupõe uma relação com um espaço concreto e com o seu contexto particular. Talvez por esse motivo, pela sua premissa *in situ*, a residência, tem vindo a afirmar-se, à escala (inter)nacional, como o facilitador ideal para as dinâmicas de uma arte “comprometida” com o seu potencial interventivo e transformador. Devido à sua natureza igualmente multi e interdisciplinar, este modelo suscitará, ademais, interrogações sobre a extensão das práticas artísticas, colocando-as frequentemente em diálogo e aproximando-a de práticas limítrofes das (denominadas) indústrias criativas (*ars mechanica?*). Tendo como referencial cronológico, a década de 1960, é tentador estabelecer uma história das transformações do formato de “residência artística”, de plataforma de ocupação ou cedência de espaço de trabalho, até tornar-se um modelo hegemónico para a criação, investigação e apresentação artística, na atualidade. No entanto, tratando-se este um fenómeno emergente e global, as

relações de mútuo benefício e influência no eixo arte-mobilidade (e, acrescente-se, o património), têm uma génese e uma genealogia bastante mais recuada e fundacional, como será brevemente abordado no próximo ponto.

2.4. Residências artísticas – uma proposta de genealogia

A expressão “*artist-in-residence*” ter-se-á vulgarizado no final da década de 1960, nos Estados Unidos, relacionando-se com a ocupação por parte de artistas, de estruturas industriais e espaços comerciais abandonados, localizados no bairro então conhecido como Hell's Hundred (atualmente, o badalado SoHo – The Southern Houston Street), na ilha de Manhattan, Nova Iorque. Tendo como objetivo inicial a criação de espaços coletivos de trabalho, esta intervenção acabou efetivamente por resultar na revitalização das zonas ocupadas, ganhando o reconhecimento, regulação e apoio por parte das autoridades municipais. A “ocupação” foi liderada por George Maciunas (1931-1978), artista Fluxus, iniciando-se com a conceção de 16 casas coletivas, “prevendo o reaproveitamento de prédios vazios para serem convertidos em espaços de moradia e trabalho, direcionadas “aos artistas e o projeto, como um todo” (Rupp, 2018, p.1195). Maciunas conseguirá reunir o financiamento necessário para a construção da primeira cooperativa “Fluxhouse”, por parte do J. M. Kaplan Fund e da National Foundation for the Arts, desencadeando um movimento de ocupação de novos espaços e a formação de outras cooperativas artísticas, na sua maioria autogeridas e/ou desenvolvidas de forma independente.

Para além de espaços de trabalho, ensaio e apresentação, o antigo quarteirão industrial albergou “estruturas de convívio”, “como o restaurante Food [projetado pelo artista/arquiteto Gordon Matta-Clark], a Film Makers' Cinematheque, de Jonas Mekas (1922-2019), Dia Dance Space, o Red Spot Outdoor Slide Theater, The Kitchen, e diversas galerias” (Rupp, 2018, p. 1199). Os projetos e eventos desenvolvidos nos vários espaços, alcançaram um grau de mediatismo favorável à eventual atribuição de licenças de ocupação, “*Certificate of Occupancy*”, formalizando o uso continuado dos espaços por artistas, galeristas e de um público cada vez mais diversificado:

Além do movimento nas galerias, cinemateca, teatros e escolas de dança no SoHo, aos sábados ocorriam feiras de arte ao estilo “ateliês de portas abertas”, que aos poucos, foram introduzindo jornalistas, críticos, curadores, galeristas, colecionadores e curiosos, que acabaram pulverizando a produção desse ambiente para além do circuito artístico do bairro (Rupp, 2018, p. 1204).

Construindo-se, sobretudo, enquanto “ambiente propício para trocas de experiências”, SoHo “tornou-se um modelo de residência artística em que os próprios artistas gerenciavam seus espaços, abrindo seus ateliês-residências para que outros também usufríssem de um espaço-tempo de trabalho”, aproximando-se de algumas práticas de programação atuais, embora sem o seu nível de formalidade e de rigidez organizacional (2018, p. 1201).

A acessibilidade (financeira) e as “características próprias” dos espaços ocupados, formados por “locais amplos para se trabalhar, bem iluminados e que possibilitavam múltiplos usos” (2018, p. 1204), constituíram um forte atrativo para a fixação de residentes e de visitantes:

(...) ambientes colaborativos, autorias compartilhadas, diferentes suportes utilizados em um mesmo projeto, performance, instalações, intervenções urbanas, processos colocados à mostra, experimentações efêmeras e projeções de filmes (2018, p.1202).

Não obstante, tal como faz Marcos Moraes (2009), não é possível deixar de colocar em diálogo as experiências desenvolvidas no SoHo, com as experimentações então em curso, pelas neo-vanguardas artísticas. Muitos dos residentes de SoHo, foram de facto protagonistas no panorama experimental da época, também pelo trabalho aí desenvolvido, desde logo pelo próprio George Maciunas, ou, como vimos anteriormente, Matta-Clark.

Moraes coloca, deste modo, a experiência de SoHo em paralelo com outras experiências desenvolvidas à época, como sendo a criação, data de 1964, da *Cité Internationale des Arts*, em Paris. Reconhecendo diferenças significativas no que diz respeito ao “contexto e condições sociais, políticas e econômicas” (Moraes, 2009, p.17), na base de cada uma das experiências, Moraes aproxima-as ao nível de resultados e da amplitude internacional por ambas alcançada. Porém, enquanto a ocupação de SoHo poderia caracterizar-se pela natureza orgânica, informal e não-oficial, a *Cité* resultou da iniciativa pública, com a ocupação de um edifício especialmente construído para o efeito (no centro histórico da cidade), e com um objetivo claro de “dotar novamente a cidade de seu espírito de capital cultural do mundo perdido a partir da II Guerra Mundial”. Com este propósito, a *Cité*

afirmar-se-á enquanto centro de recepção para artistas com dimensões sem precedentes”, reunindo “mais de três centenas de espaços dedicados à vida e ao trabalho de artistas”, que escolhessem Paris, como local de permanência (Moraes, 2009, p.17).

Num movimento inverso, o autor perspectiva, por um lado, a experiência de SoHo, na continuidade das transformações ocorridas ao nível do ensino artístico, referindo, no caso americano, a relevância da criação de instituições como o Black Mountain College (1933-1957), caracterizando-se pela localização remota, “deslocada dos centros urbanos de produção e ensino”, pela “postura experimental, valorização da vida em comunidade” e pela “proposta de reunião de distintas formas de conhecimento”, reunindo professores e alunos de diferentes disciplinas e linguagens: visual, cénica, musical ou literária (2009, pp.15-16). Por outro lado, perspectiva a promoção da *Cité des Arts*, na senda de experiências anteriormente realizadas em contexto urbano, fazendo especial menção ao Bateau Lavoir e à sua relevância “dentro do contexto das vanguardas artísticas europeias”. Colónia de artistas, “em atividade desde a última década do século XIX”, “ganha projeção nas duas décadas subsequentes”, até ao seu abandono forçado, com o estalar da Primeira Grande Guerra. Na visão de Moraes, “a profusão de ateliês, o convívio e as permanentes trocas dentre seus frequentadores”, onde se incluem artistas como Pablo Picasso (1881-1973) e Juan Gris (1887-1927), ou de escritores como André Salmon (1881-1969) e Max Jacob (1876-1944), “fazem do Barco Lavanderia mais um possível e natural precursor dos espaços institucionalizados que, hoje, se denomina de residência artística” (2009, p.15).

Na “tentativa de compreender o que é a residência artística” e “olhar para instituições que, em diferentes momentos, apresentam elementos de possível identificação ou semelhanças (...) no contexto contemporâneo”, Moraes vai mais longe na “mirada histórica” sobre este fenómeno (2009, p.11). A primeira instituição e momento histórico determinante, apontado pelo autor, trata-se da fundação das Academias de Arte e, sobretudo, da internacionalização das mesmas, espoletada, em 1666, com a criação de uma filial da Academia Real de Pintura e Escultura francesa em Roma e, posteriormente, de um sistema de incentivo à mobilidade, o *Prix de Rome*. Tratou-se de uma bolsa de residência, geralmente para um período de quatro anos, destinada a jovens artistas, inicialmente

incumbidos de “copiar esculturas clássicas que seriam transpostas para os jardins de Versalhes”, que, independentemente do seu propósito, Moraes coloca no “início da instituição que hoje se denomina residência artística” (2009, p.12).

Aproximando-se desta perspectiva, na Introdução do Dossier Temático da revista *Culture et Musées*, intitulado “Entre création et médiation : les résidences d’écrivains et d’artistes” (2018), Carole Bisenius-Penin destaca o papel do *Grand Prix de Rome*, alargado, entretanto, à participação de diferentes disciplinas (pintura, escultura, gravura, arquitetura, composição musical, e já em 1971, à literatura), enquanto referência ou modelo académico para a criação subsequente de outras estruturas, como a Casa Velázquez, em Madrid, ou a Villa Kujoyama, em Kyoto, assim como outros projetos promovidos por iniciativa privada (dando como exemplo as missões de Stendhal), coletivos de artistas, associações, o estado, municípios e demais entidades públicas. Bisenius-Penin, insere, contudo, a criação da Academia na tradição de mecenato artístico e/ou de patronagem, enquanto prática deambulatória e de formação, com origem na Antiguidade e evidenciando-se na Europa, sobretudo a partir do Renascimento. Assim, a Academia surge como forma de “institucionalização” deste dispositivo político e formativo, perpassado das viagens humanistas ao *Grand Tour* oitocentista (2018, s.p.; tradução nossa).

Também Susana de Araújo Gastal e Bruna Lobo (2024) salientam o “papel cultural da mobilidade” entre os séculos XVI e XVIII, “visto ter possibilitado o desenvolvimento da formação artística através do contacto com a antiguidade e com os grandes mestres do Renascimento”. Ademais, as autoras salientam o papel da viagem “como prática sociocultural”, para “a difusão de obras de arte e do património antigo”, “por meio das expedições científicas e missões artísticas”, e “concomitantemente com a pintura de paisagem, que, então, ascendia como género dominante na Europa” (2024, p. 14). Neste contexto, tal como realça Bruna Lobo, numa outra publicação (individual), “a Itália tornou-se destino obrigatório para os que aspiravam à carreira artística”, no final do século XVIII. Não só Roma, como Bolonha, e outras cidades dentro e fora dos Estados Papais, competiam para tornar-se no “centro cultural e artístico próspero”, com o apoio da Igreja e da burguesia local:

Neste ambiente propício, os artistas legaram à cidade obras que representavam a renovação da arte através de pinturas encomendadas para decorar os palácios das famílias senatoriais. No século XVIII, estes edifícios tornaram-se os detentores da história da arte bolonhesa, e os originais expostos nas suas galerias incitavam os jovens artistas a visitá-los (Lobo, 2024, p.76).

Vários artistas portugueses, incluindo Domingos Sequeira (1768-1837) e Francisco Vieira Portuense (1765-1805)⁴⁴ viajaram para Itália durante este período, numa missão formativa, orientada para o registo das grandes obras, edifícios e monumentos. Um prelúdio do “negócio das viagens culturais”, que viria a surgir posteriormente (Lobo, 2024, p.93). Se, anteriormente, “a expansão e exploração imperial” e o “desenvolvimento da imaginação através de registos topográficos com uma maior personalidade artística”, haviam contribuído “para o reconhecimento dos ilustradores como artistas viajantes”, para Lobo e Gastal, no século XIX, a viagem afirmar-se-á definitivamente como “discurso e fundamento teórico nos processos imaginativos”. Simultaneamente, “a chegada da tecnologia pela fotografia”, favorecerá o “desenvolvimento de outras criações estimuladas pelos novos meios de locomoção” (Gastal & Lobo, 2024, p.14).

O século do Romantismo é igualmente (e uma vez mais) apontado por Moraes como um período histórico determinante, definindo-se pelo “surgimento de espaços de trabalho e criação artística, fora das cidades”, tendo como “proposta utópica de escapar da civilização industrial” (Moraes, 2009, p.14). Na Europa, proliferam as colónias de artistas, sobretudo em ambiente rural. Dentre as mais notórias, Moraes destaca “os casos de Barbizon, iniciada ainda na primeira metade do século”, e reconhecida escola-recreio para a pintura ao ar livre e para o impressionismo, “Pont Aven e, particularmente, Giverny”, distinguindo-se a última pela “ênfase na reduzida dimensão da cidade e a baixa densidade demográfica de artistas até a década de 1890”, não obstante o alcance internacional que conseguiu atingir, atraindo a “presença maciça de artistas norte-americanos” (Moraes, 2009, p.13). Dentro deste perfil, Moraes refere ainda a “Colónia Abramantsevo”, nos arredores de Moscovo, ou as várias colónias “instaladas pela vastidão do território americano, em um percurso que poderia ir da

⁴⁴ Vieira partiu de Lisboa para Bolonha em 1789, retornando apenas 11 anos depois. A este respeito, Vd. Lobo, 2024.

Península de Monterrey, na Califórnia, se estendo pelo traçado das Montanhas Rochosas, até o norte do país e adentrando ao Canadá, ou atravessando-o até a costa Leste, para chegar a Nova Iorque” (2009, p.13). A esta lista poderiam ainda ser acrescentadas as iniciativas desenvolvidas em Portugal, pelos grupos ar-livristas, e, posteriormente, como será analisado em maior pormenor no capítulo quarto desta tese, ex/incursões, ou missões, de cariz imersivo e etnográfico, que serão programadas quer pelo regime de Salazar, quer pelos seus, em grande medida, opositores, no meio artístico e literário.

Ainda relativamente ao fenómeno das colónias (ou comunidades) artísticas de novecentos, Moraes distingue “duas vertentes representadas, de um lado, por uma busca de isolamento, em uma postura de retomada das utopias que propugnam por transformações e, de outro a proposta de vida em comunidades urbanas”. Na segunda tipologia, enquadra os exemplos de colónias instaladas “nos centros urbanos do modernismo”, em Viena, Bruxelas ou Mathildenhöhe, e em particular nos EUA, dirigindo especial atenção “ao que se desenrola no cenário nova-iorquino”. Deste modo, Moraes aproxima este fenómeno ao das residências artísticas, no mundo contemporâneo, ainda que os distinguindo no segundo um cariz heterotópico, por comparação à motivação utópica do modelo anterior:

Se não se pode deixar de lado o carácter utópico, presente nas colónias de artistas, fator que corresponde ao processo de questionamento e, frequentemente, de tentativa de superar as contradições internas do modernismo industrial, esse componente pode ser visto como um dos diferenciais entre as atuais residências, e que as distanciam daquela concepção de espaço para a arte; estas últimas encarnam um papel mais incisivo, ao não propugnarem pela visão utópica, como solução para o mundo, mas no sentido de busca de alternativas para se verem inseridas no contexto de sua atuação, devem ser pensadas, assim, como as heterotopias, conceito originado do pensador Michel Foucault (Moraes, 2009, p.15).

Avançando, portanto, para o momento atual, “as residências artísticas tornaram-se uma parte fundamental do sistema artístico contemporâneo e sua presença se torna visível a partir dos anos 1960, com uma acentuada presença e atuação a partir de finais de 1980”, ao tirar partido das “redes tecnológicas”, para a sua “difusão e articulação direcionada” (Moraes, 2009, p.143). Também Bisenius-Penin insere a emergência deste modelo, “no impulso das políticas culturais”, que teve lugar entre as décadas de 1960 e 1970 e, sobretudo, 1980 (2018, s.p.; tradução nossa). No entanto, Moraes opta por destacar o papel das residências, por um

lado, para a promoção de intercâmbio cultural e artístico, de processos e relações intersubjetivas, que se alargam do espaço concreto de intervenção (e de residência) à escala global, e, por outro, para o adensar da pesquisa e potenciar de processos reflexivos, criativos e produtivos individuais; isto é, do artista. Já Bisenius-Penin descentra o olhar sobre as implicações deste modelo sobre o artista e o trabalho de criação artística, para um contexto mais abrangente, o das políticas culturais. Sob esta perspectiva, a residência, ou a promoção da criação artística contemporânea, surge então como instrumento para a descentralização cultural, que tem vindo a ser utilizado (e experimentado), em diversos contextos e territórios, com necessidades específicas ao nível de programação (e animação) cultural:

Novas iniciativas artísticas e culturais emergem e vão propondo uma renovação das formas de intervenção, assentes na territorialização da ação pública, que se materializa, nomeadamente, no apelo à participação dos residentes, a partir do encontro entre artistas, atores locais e públicos (2018, s.p.; tradução nossa).

Neste aspeto, Moraes começa por perspetivar o potencial das residências artísticas, enquanto “mecanismo facilitador de conhecimento e de apreensão” na “relação com os processos de discussão e reflexão sobre a cidade”. Ao refletir sobre uma “terceira onda da mobilidade artística”, que terá tido início década de 1990 (Moraes, 2009, p.17), o autor acaba por afirmar “a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos”, relacionando-a com a emergência de práticas artísticas contemporâneas socialmente comprometidas, tendo por base o princípio da troca e a promoção da participação, através do desenvolvimento criativo (Moraes, 2009, p.20). No reverso da moeda, Bisenius-Penin introduz a disseminação, a nível global, do formato residência, no centro de estratégias de *placemaking* cultural, levadas a cabo, sobretudo pelos municípios – uma realidade que encontra expressão tanto no contexto francês, como, veremos adiante, no português. Deste modo, ecoando a observação anteriormente feita por Barrère, no que concerne o papel dos municípios, enquanto novos agentes para a afirmação de identidades regionais, em competição com as anteriores identidades (inter)nacionais.

Bisenius-Penin propõe então um entendimento da residência artística como “objeto cultural”, incluindo-se, frequentemente no seu desenho um projeto de “mediações culturais”, através do estabelecimento de “transações múltiplas entre autores, artistas, coletividades,

operadores culturais e públicos” (2018, s.p.; tradução nossa). Por esse motivo, na opinião da autora, a definição de “residência artística” (ou literária), tornou-se de difícil circunscrição, encontrando-se em constante mutação e convocando leituras mais complexas e multidisciplinares:

A residência [artística] é uma noção mutável, muitas vezes difícil de definir, que deve ser apreendida em diferentes níveis, em particular de acordo com a especificidade dos lugares, dos espaços sociais, físicos e simbólicos, dentro dos quais decorrem os vários projetos de mediação assumidos por este dispositivo (2018, s.p.; tradução nossa).

Ao conceito de dispositivo⁴⁵, Bisenius-Penin associa ainda o de “entre-dois”⁴⁶, mais concretamente, entre produção e prática, criação e mediação, mediação e intermediação, favorecendo e formando-se no “encontro entre criadores, objetos culturais e visitantes”. Uma (in)definição que se traduz na proliferação de diferentes formatos de residência e das respectivas denominações:

Assistimos igualmente a uma diversificação do formato de residência sob vários nomes, a partir de 2010: "residência de criação ou experimentação", "residência de divulgação territorial", "residência de associação", etc., que, em 2016, acabam por se entrecruzar: "residência de criação, investigação ou experimentação", "residência-trampolim", "residência artística no território", "residência de artista associado" (2018, s.p.).

Para a autora, o conceito de “entre-dois” encapsula perfeitamente a natureza maleável e variável das residências artísticas e das diversas utilizações deste modelo na atualidade:

este conceito encena os elementos constitutivos do objeto, os meios utilizados na sua construção, mas também o seu funcionamento no contexto do trabalho em rede, dentro de um ambiente desenhado em função de intenções, representações e estratégias (2018, s.p.; tradução nossa).

Ademais, ao alargar o pensamento sobre a residência, considerando a sua relação a um espaço físico, um território, mas também a diversos “espaços sociais”, abre caminho para que este modelo possa servir de plataforma para a investigação em torno dos múltiplos

⁴⁵ A autora referencia, neste contexto, a entrevista-ensaio “Le jeu de Michel Foucault” (1994) [1977], de forma a definir um dispositivo, enquanto “assemblagem heterogênea de enunciados e de representações, mais ou menos explícitas, que induz [...] estratégias de relações de poder que suportam tipos de conhecimento, e por eles suportados” (Colas et al, 1994, p. 300)” (Bisenius-Penin, 2018, s.p.; tradução nossa).

⁴⁶ A autora tem como referência a definição do termo por Hugues Peeters e Philippe Charlier, em *Contributions à une théorie du dispositif*. Vd. Peeters & Charlier, 1999.

campos que têm vindo a adotar este “dispositivo”, como sendo a literatura, o património, a cultura, a educação, ou o mundo empresarial.

A esta perspetiva mais abrangente, Moraes contrapõe aplicações e implicações das residências, a um nível prático, para os artistas participantes. Para o autor, o modelo da residência:

se constitui na potencialidade de criar espaços de discussão para produção artística, configurando e constituindo um circuito; ela oferece uma alternativa ao artista que habitualmente produz em seu ateliê, distante ou dissociado dos processos que antecedem a difusão, afirmando que esta não é mais a única condição de produção e formação; a residência é uma forma de ampliação do processo de formação dos artistas, ao possibilitar uma aproximação entre artistas residentes e uma parcela de público interessada (Moraes, 2009, p.127).

Não obstante, o autor não deixa de salientar a relevância das problemáticas (culturais, sociais e económicas), trazidas à discussão artística, através deste formato, na atualidade, em particular propostas relacionadas com a preservação do meio ambiente e a promoção da sustentabilidade.

Na sobreposição de todas estas intenções, estratégias, intervenientes e intervenções, parece-nos pertinente perguntar, como faz Bisenius-Penin, “como pode a residência favorecer a criação contemporânea, através do viés de dispositivos de mediação participativos e no seio de uma relação triangular: escritor ou artista, públicos, instituições culturais?” (2018, s.p.; tradução nossa). Uma resposta parece ser convocar o património, enquanto foco temático e, em si mesmo, um outro dispositivo de mediação (ou de mobilização), que se ambiciona participado e participativo.

2.5. Residências artísticas de base patrimonial – uma tendência

Na sua tese de doutoramento, intitulada *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão* (2009), Marcos Moraes perspetiva o crescimento significativo das residências artísticas, “mensurável pela quantidade e diversidade de programas, não apenas em funcionamento e atuantes, mas os que estão sendo implantados”, como revelador do seu potencial enquanto formato ou modelo para a criação (e produção) artística contemporânea:

A análise das informações sobre as residências afiliadas à AAC - Alliance of Artists Communities (...) permite identificar de imediato um movimento de crescimento a partir dos anos de 1980, uma vez que, até aquele período, o número delas não ultrapassava 50 ou 60 programas, formalmente constituídos e instalados fisicamente em espaços dedicados, números esses que se quintuplicam nas duas décadas seguintes (Moraes, 2009, p.24).

Não deixa de ser irrelevante a data apontada por Moraes para a emergência deste fenómeno, a década de 1980, momento igualmente descrito por Hugo Cruz como determinante para a institucionalização de práticas de arte (mais ou menos) comunitárias em espaço público. Concentrando-nos, porém, noutra dimensão do fenómeno igualmente pertinente, na atualidade, a par da confirmação desta tendência geral de crescimento, verifica-se outra subtendência, a um nível temático; a programação de residências elegendo o património como mote ou motivo preferencial para a criação artística (embora, frequentemente tratando objetos não "oficialmente" classificados como objetos ou práticas patrimoniais).

O caso português será analisado em maior pormenor, na segunda parte desta tese. Assim, tomamos como exemplo a realidade britânica, tendo como referência o levantamento realizado, em torno de práticas de comissão/programação artísticas para sítios de valor patrimonial, especificamente na Grã-Bretanha. O projeto “MCAHE – Mapping Contemporary Arts in the Heritage Experience” (2020)⁴⁷, desenvolvido, ao longo de três anos, pela Universidade de Newcastle, para além de resultar na comissão de seis residências artísticas (e seis instalações artísticas), no nordeste da Inglaterra, na organização de uma conferência internacional e de uma exposição, identificou um uma série de tendências e de

⁴⁷ Vd. <https://research.ncl.ac.uk/mcahe/>

recomendações para a programação artística em contexto patrimonial. A primeira tendência confirma a emergência recente deste fenómeno, assim como o seu patrocínio público:

A presença crescente da arte contemporânea em contexto patrimonial, apoiada por organizações como o National Trust ou o Arts Council England, pode ser descrita como uma espécie de nova "indústria de comissões". Com base numa auditoria de 2013 ao setor, realizada pela [associação] Arts&Heritage, na nossa investigação documental e nas respostas a um inquérito em linha, envolvendo a participação de artistas e de profissionais do património, revelou-se uma expansão maciça da atividade de comissionamento artístico, assim como atividade gerada pelos próprios artistas, neste domínio [/contexto], ao longo das últimas três décadas. De apenas 15 projetos de arte contemporânea em contexto patrimonial, mapeados durante a década de 1990, a atividade cresceu para cerca de 92 projetos nos anos 2000, até pelo menos 282 comissões, residências e exposições registadas entre os anos de 2010 e 2018 (Black et al., 2020, p.68; tradução nossa).

Num outro achado relevante, as conclusões do projeto MCAHE apontam para uma igualmente crescente diversificação dos locais que acolhem este formato, assumindo “uma escala e perfis variáveis” (2020, p. 68; tradução nossa). Ao nível dos públicos identificados através do projeto (via dinamização de grupos de foco e de entrevistas), distinguem-se: os visitantes frequentes de sítios de valor patrimonial; frequentadores de galerias, museus ou eventos de arte contemporânea; visitantes pouco frequentes, quer de sítios de valor patrimonial quer de galerias, museus ou eventos de arte contemporânea (normalmente em visita organizada por entidade externa); e os voluntários nos sítios de acolhimento.

No conjunto dos grupos-alvo do projeto, poderiam, ainda, incluir-se os próprios investigadores. Assumindo-se enquanto projeto de investigação-criação e partindo de uma perspetiva, essencialmente, artística, o investigador principal, Andrew Burton, foi um dos autores das instalações resultantes do projeto, refletindo-se nas conclusões o trabalho de campo e a sua própria experiência de criação no local. Na ausência de um levantamento de práticas e de uma avaliação do impacto da crescente programação artística em contexto patrimonial, e em detrimento dos objetivos mais pragmáticos de alguns dos parceiros envolvidos (mensuração de impacto ao nível de número de visitantes ou de aumento de receitas dos locais de acolhimento), o projeto optou por privilegiar aspetos de cariz qualitativo, no que concerne as motivações e os impactos sobre a experiência dos visitantes, mas também sobre os artistas e sobre as instituições parceiras.

Centrando-nos no último grupo, entre as principais motivações para a comissão ou programação artística, identificadas através do projeto, encontram-se, deste modo: o aumento e diversificação de públicos/visitantes; o desenvolvimento de programação artística; a experimentação de novas abordagens à interpretação do património, em particular de abordagens promovendo o envolvimento sensorial dos visitantes, mas também o sentido crítico, especialmente em relação a histórias anteriormente ocultas ou não contadas; apresentar recursos culturais relevantes para abordar interesses e problemáticas contemporâneas (2020, p.69; tradução nossa).

Estes resultados refletem uma conjectura particular, marcada, como vimos, pela aposta crescente na programação artística neste contexto, pelos próprios promotores, mas também pelas principais instituições de financiamento público, para a criação artística, cuja estratégia recente passou pela associação com outras instituições (públicas ou privadas), neste caso, responsáveis pela gestão do património na tutela nacional, regional ou local. A esta tendência circunstancial, poderiam ainda acrescentar-se outros, de natureza histórica. No texto que integra a publicação comemorativa do décimo aniversário da associação Arts&Heritage, Tom Freshwater, então Diretor do National Trust, contextualiza o surgimento desta organização numa “ecologia cultural de mudança”, cujas raízes, poderão, ser seguidas (uma vez mais), até à emergência do situacionismo, e, em particular, no caso britânico, por um lado, às práticas de *found art*, de artistas como Eduardo Paolozzi (1924-2005) e Chris Dorsett, e/ou às práticas de *landscape art*, com implementação (e suporte) institucional, desde a década de 1970. A estas dois ramos principais, Freshwater acrescenta duas outras ramificações, que encontram eco nas práticas mais atuais de criação artística em contexto patrimonial, no Reino Unido, ambas surgindo durante a década de 1990. A primeira trata-se do desenvolvimento de um interesse “museísta”, por curadores e artistas, de certa forma, no caso britânico já influenciado pelo trabalho de Paolozzi e de Dorsett, na relação com o espaço e coleções do Museum of Mankind e do Pitt Rivers Museum, respetivamente (2021, p.11). Nesta tendência, Freshwater inclui a célebre curadoria de Jacques Derrida (1930-2004), evidenciando as *Memoires d’Aveugle*, no Louvre, o trabalho de pesquisa e curadoria de Joseph Kosuth no Brooklin Museum, em torno da expressão anti-social, ou a instalação de Fred Wilson, na Maryland Historical Society, abrindo caminho para o questionamento da

supremacia colonialista sobre o discurso histórico e museológico nas instituições “ocidentais”. A segunda, diz respeito à emergência de práticas (pós)punk de exposição, fora das instituições, lideradas por movimentos como o do (auto)denominado grupo dos Young British Artists (YBA)⁴⁸, ao qual se associam artistas como Damien Hirst, Sarah Lucas, Angus Fairhurst (1966-2008), ou Michael Landy, herdeiros da tradição de apropriação *trouvé* e influenciados pelas experiências de abolição disciplinar do Goldsmith College of Arts, em Londres.

A partir da década de 1990 e início de 2000, estas ramificações encontram um tronco comum na (já referida) expansão da arte pública (mais ou menos socialmente engajada), quer sobre a forma da programação de festivais de arte em cidades e vilas periféricas, quer sobre a forma da comissão de criação artística para contextos específicos, incluindo em resposta a locais históricos, jardins, museus ou coleções. Uma preferência que se acentuará, então, com o estabelecimento de um protocolo de colaboração entre o Arts Council e o National Trust, em 2009, e com o surgimento de associações, como a Arts&Heritage, em 2010. Ou, ainda antes, de projetos como o da associação VARC- Visual Arts in Rural Communities, em 2000. Este último encapsulando vários dos anteriores movimentos na cena contemporânea, ao promover a criação *site specific*, em estreita ligação com a paisagem natural e humana, na periferia do circuito artístico tradicional. Para além de acolher residências artísticas de longa duração (um ano), a VARC tem, ao longo de mais de duas décadas de existência, tem vindo a desenvolver um forte trabalho de colaboração com a comunidade escolar, através da dinamização de oficinas, dias abertos, entre outras atividades, e, contribuído para apoiar tanto artistas, como outros projetos associativos locais, no âmbito de dois programas criados com esse propósito; o “Artists’ Projects fund” e o “Local Projects fund”, respetivamente (VARC, 2010). Numa outra linha de intervenção, a associação tem colaborado de forma muito próxima com a Universidade de Newcastle, no desenvolvimento de projetos de investigação-criação, sobre a paisagem, como o mais recente projeto intitulado “Entwined – Rural, Land, Lives, Art” (VARC, 2021). Inspirado na proposta, parte da série “Truisms” de Jenny Holtzer (2018), de que “todas as coisas estão delicadamente interconectadas”, este

⁴⁸ Vd. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-ybas>

projeto procurou promover abordagens artísticas ao território (e à região do Noroeste inglês), explorando as relações de interdependência entre humanos e não-humanos na paisagem, assumida como espaço físico, animal, vegetal, social e cultural (“*storyscape*”) (VARC, 2021). O projeto resultou na realização de seis residências artísticas e de três exposições, reunindo diferentes tipologias de trabalhos e de abordagens, entre a criação coletiva e o *walking art*, para repensar a ideia deste “lugar”.

À relevância deste e de outros projetos, como, mais recentemente, o projeto da associação Northern Heartlands (2017-)⁴⁹, com um enfoque particular na programação de arte comunitária, na ligação com o património local, acrescentam-se aspetos particular, no/do contexto britânico, potenciadores destas várias deslocações e aproximações entre arte e património. Por um lado, a robustez do setor de *gallery education*, por outro, uma tradição de voluntariado nas instituições culturais, em particular de museus e bibliotecas, resultando em projetos de investigação e de exposição comunitários, e materializando-se na criação de clubes de história local, grupos de guias ou assumindo outras funções de forma voluntária. A título de exemplo, no domínio da arqueologia e do património arqueológico, são várias as instituições que promovem a participação de voluntários na realização de escavações, tratamento dos materiais, produção ou disseminação de conteúdos⁵⁰. A organização e colaboração entre atores-chave a nível local e regional – especialmente de associações, instituições públicas ou privadas, escolas e universidades – parece ser determinante para promover um maior envolvimento das populações locais neste tipo de projetos (e vice-versa, a participação de grupos e comunidades locais fortalecendo a atividade dos seus promotores).

Na região do Noroeste de Inglaterra, a Universidade de Newcastle afirma-se, atualmente, como um dos seus atores-chave, estabelecendo pontes para o exterior e entre diferentes departamentos ou áreas de investigação, entre os estudos de património, os estudos de paisagem, as belas-artes, a arqueologia ou a engenharia (digital). Dois projetos

⁴⁹ Vd. <https://www.northernheartlands.org/>

⁵⁰ Sendo representativo o programa de voluntariado da associação que gere o sítio arqueológico romano de Vindolanda, abrangendo as áreas de escavação, investigação, receção e serviços educativos: <https://www.vindolanda.com/Pages/Category/volunteering>

desenvolvidos por esta universidade são, de facto, exemplificativos das potencialidades da abordagem artística ao património, na e a partir da Academia. O primeiro, intitulado “Expanded Interiors”⁵¹ teve como objeto o estudo (artístico) de dois ícones arqueológicos; a Casa do Criptopórtico, em Pompeii, e a Casa do Átrio, em Herculaneum. Envolvendo uma equipa de arqueólogos, artistas e de especialistas na utilização de tecnologias de digitalização e modelação 3D, o projeto resultou no aprofundamento do estudo sobre os pigmentos utilizados na decoração de interiores em locais específicos nos sítios arqueológicos, na modelação 3D de diversos dos espaços e artefactos arqueológicos, na criação de duas instalações *in-situ* (explorando a relação com a arquitetura dos espaços, técnicas, materiais, formas e cores utilizadas nas decorações, assim como na produção dos artefactos em exposição nos locais), na realização de uma instalação coletiva na galeria da Universidade, na organização de dois eventos científicos, e, ainda, no lançamento de uma publicação. Apesar de nos referirmos a dois sítios internacionalmente (re)conhecidos, o projeto contribuiu para a sua disseminação a nível local, através da realização de diversas oficinas junto da comunidade escolar, experiências estas que espoletaram o desenvolvimento de um kit de ferramentas para a abordagem criativa ao património arqueológico, destinado a professores do Ensino Básico e adaptável a diversos contextos.

O segundo exemplo, o projeto de investigação-criação “Illuminations”⁵² (2016-2017), apresenta uma abordagem algo distinta da anterior. Centrando-se sobre um sítio em concreto – a igreja medieval de St. Andrew, localizada em Heckington, Lincolnshire –, ao contrário de Pompeii ou Herculaneum, este corresponde, contudo, a um local não reconhecido do ponto de vista patrimonial. O projeto, que envolveu a participação de diferentes departamentos da Universidade de Newcastle (School of Computing, Digital Cultures Research Group e Departamento de Música, da School of Arts and Cultures), desenvolveu-se, desde logo, na associação aos esforços de um grupo local, em preservar e promover o património da igreja, no âmbito de candidatura a financiamento por parte do mecanismo da Lotaria do Património. Assim, do conjunto de resultados do projeto, fazem parte várias comunicações e publicações científicas, mas também um álbum de música ambiental, uma

⁵¹ <https://research.ncl.ac.uk/expandedinteriors>

⁵² <https://www.ncl.ac.uk/heritage/research/past-projects/illuminations/>

exposição, uma performance e a instalação de várias obras artísticas, produzidas em resposta ao edifício, à sua história e, sobretudo, à sua relevância sociocultural para a vida local. O desenvolvimento do projeto envolveu o estabelecimento de parcerias com parceiros externos à Universidade, e, especialmente, o estabelecimento de uma relação de grande proximidade com o grupo interlocutor na localidade, relação esta alargada a outros grupos, através, por exemplo, da realização de oficinas escolares.

Ademais, o projeto adotou um modelo de investigação-criação em *open studio* (“*making in public*”), explorando o potencial da prática criativa coincidente e multidisciplinar (“*multiple making*”) como meio de investigação colaborativa, e como forma de envolver ativamente os participantes/visitantes na descoberta do património da igreja e no desenvolvimento dos artefactos. Procurando tirar partido da interatividade proporcionada pelo uso de tecnologias digitais e de meios sonoros (assim como da sua atratividade para o público), num dos exemplos dos trabalhos produzidos no contexto deste projeto, Tim Shaw apresentou uma instalação e performance sonora, consistindo na exploração de algoritmo que re-combinou (e re-funcionalizou) os vários “programas”, ou sequências de ritmos e de melodias compostos para o carrilhão de sinos da igreja. O trabalho desenvolvido por Shaw e pelos restantes participantes do projeto, continua a informar o planeamento e desenvolvimento de recursos interpretativos, direccionados para suportar a valorização da igreja como local cultural e como recurso comunitário.

Regressando às conclusões do projeto MCAHE, a motivação mais comum, entre as instituições de acolhimento, para a programação artística em locais de relevância patrimonial, parece de facto prender-se com o “aumento, diversificação e engajamento de públicos”, de maneira distinta das habituais “formas de consumir história”, esperando, deste modo, promover um “maior apreço pelos bens patrimoniais”. Curiosamente, do lado dos artistas, a motivação é convergente, encontrando-se menos na obtenção de benefícios financeiros ou de visibilidade comercial, mas, principalmente, no “aumento do envolvimento emocional com o local” (Black et al, 2020, p. 35; tradução nossa) e no conseqüente impacto sobre a experiência do visitante. Não obstante, enquanto o foco é colocado pelos artistas nos efeitos a longo-prazo sobre a sua prática e abordagem criativa,

as expectativas das instituições de acolhimento parecem ainda concentrar-se a curto-prazo, nomeadamente num aumento imediato e quantificável do número de visitantes. Por esse motivo, uma das principais recomendações do projeto passa pela adoção de uma “abordagem de longo prazo” e de uma “visão longitudinal de como a arte se integra na programação e nos objetivos [pré-]existentes, melhorando a experiência e o envolvimento dos visitantes” (2020, p.36; tradução nossa).

Centrando-nos, então, no conjunto de recomendações que compõe o relatório do projeto, Burton et al começam por frisar como características desejáveis para as entidades de acolhimento, na programação artística em contexto patrimonial, flexibilidade e engenho no planeamento e gestão de projeto:

As organizações responsáveis pelo património têm de ser realistas quanto ao âmbito total de um projeto e aos custos que lhe estão associados. É necessária flexibilidade e engenho, bem como uma compreensão clara dos requisitos dos artistas e dos locais, e das diferentes rubricas orçamentais. É importante procurar oportunidades de financiamento conjunto e de otimização orçamental (...) Planear retroativamente a partir da instalação de uma comissão [artística] – geralmente no início do verão – é uma abordagem útil para o desenvolvimento do cronograma [do projeto] (2020, p.51; tradução nossa).

O tempo, quer no planeamento, quer na implementação do projeto, surge, de facto, como uma das principais condicionantes ao seu sucesso, recomendando-se a priorização da etapa de pesquisa, no desenvolvimento criativo, em detrimento de outras, como a de seleção dos artistas participantes:

Um prazo demasiado curto pode afetar a qualidade, ao passo que o tempo excessivo pode correr o risco de perder o foco. Se o tempo for escasso, considere quais processos podem ser espremidos, por exemplo, a seleção de artistas. Devem ser reservados tempo e recursos adequados para as visitas ao local [pelos artistas selecionados]. Curadores e pessoal operacional devem estar disponíveis durante as visitas ao local, para explicar a [sua] história, assim como quaisquer restrições, por exemplo, no que diz respeito à localização dos trabalhos. O acesso a arquivos e coleções deve ser garantido, para o desenvolvimento de investigação específica sobre cada local (2020, p.53; tradução nossa).

Num outro aspeto determinante, o envolvimento de todos os membros da organização, incluindo vigilantes e/ou voluntários é recomendado, inclusive em etapas de planeamento, como o desenho de projeto ou do *briefing* para os artistas:

As organizações que considerem a programação artística contemporânea devem tentar alcançar uma adesão a todos os níveis. Desde o início, deve ser promovida a discussão entre curadores, gestores dos locais e funcionários/voluntários. Sempre que possível, o pessoal e os voluntários, que serão responsáveis pela obra de arte e pela sua interpretação no local, devem ser envolvidos no desenvolvimento do esboço do projeto, no *briefing* e seleção do artista. (...) Uma boa comunicação entre a direção (representantes de departamentos relevantes na propriedade, como o de *landscaping*, preservação, etc.), funcionários/equipa de voluntários e o artista, ajudará a mitigar problemas que possam surgir à medida que o projeto se desenvolve (2020, pp.9-10; tradução nossa).

Considerando que a “a arte contemporânea no património é predominantemente *site-specific*” (2020, p.71; tradução nossa), a importância da comunicação é transversal, de dentro para fora da organização, isto é, para com o artista, visitantes, outros potenciais públicos e financiadores. No relatório do projeto MCAHE é, assim, sugerido que, além do *briefing* inicial, “essencial na articulação dos requisitos da organização anfitriã”, o “o artista deve ter um contacto próprio dentro da organização, com tempo suficiente reservado [para o seu acompanhamento] e uma compreensão clara, tanto da organização como dos papéis e responsabilidades do artista”. O apoio contínuo e uma boa comunicação, permitem aos artistas “obter uma compreensão mais profunda de como um público (...) [pode vir a] receber o seu trabalho, fora do contexto de uma galeria”, especialmente tratando-se de visitantes “cuja intenção inicial pode não ter sido encontrar arte contemporânea” naquele local (2020, pp.31-33; tradução nossa).

Nesse sentido, são identificadas duas estratégias fundamentais para garantir, quer uma “melhor [experiência de] interpretação *onsite*”, quer uma documentação adequada do projeto. A primeira estratégia passa pelo agilizar da colaboração entre artistas, serviço educativo e departamento de comunicação, no desenvolvimento de materiais interpretativos, que sejam acessíveis em termos de linguagem e consistentes do ponto de vista gráfico, cumprindo a função, não apenas de atrair visitantes, mas também de promover uma maior compreensão sobre o local e sobre a obra de arte (2020, pp.44-45; tradução nossa). Ademais, “dada a complexidade e as camadas acrescidas de interpretação necessárias em contextos patrimoniais, existe um potencial para uma utilização mais criativa dos materiais explicativos”. O vídeo é apontado como uma das ferramentas que, além de poder cumprir esta função explicativa, poderá assumir-se como um bom meio para a

documentação/disseminação do projeto. Enquanto manifestação do “pensamento criativo do artista, para além da obra em si” e, simultaneamente, contribuindo para um melhor entendimento da mesma, este documento poderá, em última instância, contribuir para a demonstração dos processos criativos e dos seus impactos qualitativos sobre a organização e sobre os visitantes (2020, p.63; tradução nossa):

Quando as equipas de marketing e de comunicação foram, desde o início, totalmente informadas das intenções do artista, a cobertura foi maior e as mensagens foram mais fortes e consistentes. (...) Embora [uma boa estratégia de] marketing possa ser eficaz no aumento do número de visitantes, o nosso estudo centrou-se nos benefícios a longo prazo da [programação de] arte contemporânea, no seu impacto sobre funcionários e visitantes. Capturar esses efeitos mais enraizados, a partir da interpretação e do engajamento, é uma parte importante da estratégia geral de publicitação [do projeto] (2020, p.44; tradução nossa).

Quanto à segunda estratégia, esta passa, essencialmente, pela sensibilização e formação dos voluntários, que, no caso britânico, representam frequentemente o único ponto de contacto dos visitantes com o local e com a obra artística, assumindo um papel determinante na sua interpretação:

Em contrapartida, embora as intervenções de arte contemporânea façam cada vez mais parte das experiências de visita ao património, os voluntários não são convidados a desempenhar um papel semelhante na introdução de obras de arte. Habitualmente, também não lhes é oferecida qualquer introdução ou formação, incentivando-os a apreciar a própria arte, a saber interpretá-la junto do público, ou a saber sequer por que razão esta foi encomendada. Na ausência de informações sobre a obra de arte, a interação entre voluntários e visitantes poderá resultar numa troca de reações [meramente] pessoais (positivas ou negativas). Isto cria o risco de deturpar a obra, potencialmente minando o valor do investimento, por vezes significativo, feito [pela organização] na programação de projetos de arte contemporânea (2020, p.65; tradução nossa).

O papel dos voluntários (ou, noutros contextos, dos vigilantes/funcionários), foi identificado como sendo de tal modo relevante para a interpretação de obras artísticas em contexto patrimonial, que motivou o lançamento de um segundo projeto, pela Universidade de Newcastle, intitulado “Volunteer Voices” (2021)⁵³. O projeto, orientado para a formação deste grupo específico, resultou, também, do reconhecimento da existência de uma certa resistência ou apreensão quanto à potencial receção das obras pelos visitantes (habituais) dos locais em causa:

Quando questionados sobre as suas expectativas quanto à comissão e instalação de arte contemporânea em locais de valor patrimonial, alguns participantes manifestaram o receio

⁵³ Vd.

[https://research.ncl.ac.uk/media/sites/researchwebsites/expandedinteriorsrestaged/Volunteer_Voices_%20Report%20\(small%20\).pdf](https://research.ncl.ac.uk/media/sites/researchwebsites/expandedinteriorsrestaged/Volunteer_Voices_%20Report%20(small%20).pdf)

de que as obras poderiam entrar em desarmonia com o local. Alguns membros do pessoal da organização mostraram-se apreensivos com a utilização do termo ‘arte contemporânea’, antecipando que este poderia ser desafiante para o seu público habitual (2020, p.32; tradução nossa).

Uma vez mais, o relatório coloca o enfoque na necessidade de uma consideração cuidadosa da linguagem utilizada para apresentar e promover o trabalho dos artistas, evitando o uso de termos categóricos, ou de termos demasiado técnicos, e concentrando-se na descrição e/afectiva da obra:

Algumas organizações utilizam o termo ‘programação criativa ou cultural’. Muitas vezes é melhor descrever especificamente a obra do que chamá-la [somente] de "arte contemporânea". É importante reconhecer a linguagem específica da indústria que poderá ser considerada intimidante e encontrar formas de a tornar mais inclusiva. Um breve "guia do utilizador", ou um glossário poderá ser útil [nesse sentido] (2020, p.39; tradução nossa).

Não obstante a necessidade de avaliar eventuais impactos, a nível micro e macroscópico, quer da pandemia, quer da mudança de políticas de financiamento à criação artística, sobre o movimento de expansão deste fenómeno, é inegável a relevância do mesmo, na atualidade, assim como a necessidade de promover um “um entendimento mais crítico sobre a prática em si [de programação de criação artística em contexto patrimonial], dos seus efeitos e do seu valor enquanto forma de produção cultural” (2020, p.69; tradução nossa).

O incentivo ao desenvolvimento de reflexão em torno das práticas artísticas e curatoriais neste domínio, prende-se com a necessidade de dar resposta a questões que foram identificadas neste estudo, como do arquivo deste tipo de obras, de cariz inerentemente contextual (e por vezes efêmero), ou, mais importante, questões relacionadas com a representatividade étnica e cultural dos artistas participantes. De um modo geral, verifica-se ainda a necessidade de aprofundar a reflexão em torno dos desafios ao desenho, gestão e avaliação de projetos com estas características, mas especialmente, de desenvolver estudos que relacionem esta problemática com as problemáticas dos tempos atuais no campo do património, das quais derivam implicações mútuas e abrangentes para o campo artístico. No próximo capítulo, procuraremos, precisamente, aprofundar essa relação, nas suas múltiplas possibilidades (e dificuldades), reunidas em torno do modelo específico de programação de criação artística, em residência, no/a partir do património.

Capítulo 3 – (Re)criar o Património

3.1. Turismo e folklorização (identitária)

Antes de debruçar-nos sobre questões e implicações práticas da programação artística, em contexto patrimonial, nomeadamente sobre os desafios ao desenho e avaliação de projetos com um cariz interventivo ou participativo, parece-nos útil (re)situar-nos nos tempos atuais do património. Deste modo, recordamos a análise de Christian Barrère, de Françoise Choay ou de Jean Davallon, para pensar em aspetos da feitura e gestão do património, na relação com conceitos-chave como o de identidade, e com fenómenos como o da folklorização, da turistificação (cultural) ou do tokenismo comunitário, dos seus impactos, e da forma como os artistas poderão contribuir para ampliá-los ou para contrariá-los.

Em *Os quatro tempos do Património* (2014), Christian Barrère revela as implicações da passagem de uma conceção objetivista, para um olhar subjetivista sobre o património, abrindo espaço para a dissonância e para a pluralidade nos processos de patrimonialização, mas também para a sua instrumentalização cultural e social, colocada ao serviço de valores, projetos ou objetivos pré-determinados. O património passou, deste modo, a integrar tanto elementos mercantis como não mercantis, profanos e sagrados, transformando-se os artefactos do passado em recursos valorizáveis, também, do ponto de vista económico ou financeiro. Para Barrère, o presente passará a resumir o passado como “stock de capital” (2014, p.27; tradução nossa). Ademais, a valorização do presente passará também a definir as condições para a valorização e acumulação no/do futuro, inserindo-se no processo maior de “nascimento de uma cultura de massas, adaptada a uma sociedade de massas e submetida à regulação económica de mercado”⁵⁴ e “apelando a uma gestão do mesmo tipo” (2014, p.26; tradução nossa).

Não obstante, Barrère coloca a “lógica patrimonial”, não completamente externa à lógica mercantil, podendo assumir “formas mercantis e capitalistas (vendas de clientela, de saber-

⁵⁴ Neste contexto, Christian Barrère faz referência à escola de pensamento conhecida como Escola de Frankfurt, onde se incluem autores como Max Horkheimer ou Theodor W. Adorno.

fazer...)" (2014, p.31; tradução nossa), mas de forma, ainda assim, autónoma, respondendo a outros "critérios e valores", que não somente os de mercado. Nesse sentido, o património assumirá objetivos diversos, por exemplo, como uma "forma específica de aquisição e de transmissão de riqueza e de poder" (2014, p.31; tradução nossa), mas também como "elemento de reprodução" da "identidade de um grupo (família, comunidade profissional)" (2014, p.31; tradução nossa). Em ambos os casos, e à semelhança de Natalie Heinich, Barrère salienta o papel predominante das organizações e instituições (internacionais), para a análise e definição do património coletivo, incluindo o próprio mercado, enquanto "instituição histórica", obedecendo a determinados pré-condicionamentos, "regras jurídicas, instituições policiais e judiciais, garantias contratuais e, ainda mais, a instrumentos de medição fiáveis a montante, (...), convenções, línguas comuns" (2014, p.35; tradução nossa).

Para Barrère, os "patrimónios criativos" não são, portanto, desconectáveis de uma génese e transmissão institucional, pois:

mesmo quando assumem uma forma comercial (o legado de determinada casa de moda), formam-se e são reproduzidos no seio de uma organização. Nalguns casos é a empresa, noutros é ao nível do sector que se formam patrimónios comuns, um conjunto de paradigmas, rotinas e estratégias partilhadas por atores que podem, aliás, ser concorrentes, noutros ainda [os patrimónios criativos] passam [pela sua organização] por distritos industriais ou culturais (2014, p.35; tradução nossa).

Já na ótica de Françoise Choay, o próprio conceito de "valorização", causa ambiguidade, pois pressupõe uma noção de "mais-valia" (2019, p. 227), tornando o património signo de rentabilidade e de prestígio ilusório (2019, pp. 228-233). Choay perspetiva o património sobretudo, enquanto produto da cultura e da índole institucional europeias⁵⁵. Um entendimento que encontrará eco na realidade, considerando a concertação de esforços políticos a nível europeu para a afirmação (identitária e económica) de um património cultural comum, através da criação da "European Heritage Label", em 2013⁵⁶, ou, antes

⁵⁵ Choay chama a atenção para o facto de que as primeiras Conferências Internacionais sobre o tema da conservação artística e histórica (a Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, em 1931, ou o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, em 1964, do qual resultou a Carta de Veneza), contaram com uma quase totalidade de participantes europeus.

⁵⁶ Vd. <https://culture.ec.europa.eu/cultural-heritage/initiatives-and-success-stories/european-heritage-label>

ainda, da dinamização de iniciativas⁵⁷, como a das Jornadas Europeias do Património⁵⁸, criadas em 1985, e, mais recentemente, da consagração de 2018 como Ano Europeu do Património Cultural⁵⁹. Reforçando esta perspetiva, no relatório do projeto Critical Heritages (coHERE): performing and representing identities in Europe⁶⁰ (2017), Christopher Whitehead e Gönül Bozoğlu, afirmam que, contrariamente a uma ideia de “memória europeia”, os “principais veículos para a caracterização e construção de um ‘património europeu’, têm sido oficiais e não académicos” (2017, p. 15; tradução nossa). Apesar de, como salientam os autores deste relatório, o Tratado de Maastrich (1993) enfatizar a necessidade de respeitar a diversidade (histórica e cultural) dos membros da União Europeia, a nível nacional e regional, fá-lo enquanto, simultaneamente, colocando em evidência o “património cultural comum” e apoiando a “melhoria do conhecimento e da divulgação da cultura e da história dos povos europeus”:

Noções de património comum (incorporando, paradoxalmente, uma preciosa diversidade de culturas) são comuns a nível oficial. (...) Uma infinidade de instrumentos de financiamento é dedicada a este empreendimento – rótulos, prémios, dias do património, itinerários do património, coleções digitais, convenções, centros de exposições e museus emblemáticos (como o Parlamento e a nova Casa da História Europeia, ambos em Bruxelas) que contam a história da Europa (2017, p. 15; tradução nossa).

Um discurso oficial que acaba, então, por enquadrar a própria investigação sobre o património, na Europa, frequentemente dependente de financiamento público:

Os projetos financiados pela UE surgem de motivações políticas e, por vezes, económicas específicas que exigem o empenho dos investigadores, não apenas ao nível das abstrações do bem comum, e não apenas ao nível das críticas à prática (2017, p. 2; tradução nossa).

⁵⁷ A estas iniciativas juntaram-se outras como a criação do prémio “European Heritage Award”, em 2002 (Vd. <https://culture.ec.europa.eu/cultural-heritage/initiatives-and-success-stories/european-heritage-awards>). Ou, antes ainda o concurso para eleição de Capital Europeia da Cultura, programa a que posteriormente se associou a nomeação de “Cidade Cultural e Criativa”, cujos critérios de atribuição e cujo mapeamento poderão ser consultados através de ferramenta desenvolvida para esse efeito: <https://composite-indicators.jrc.ec.europa.eu/cultural-creative-cities-monitor>

⁵⁸ Vd. <https://www.europeanheritagedays.com/EHD-Programme/About/About-Us>

⁵⁹ Vd. <https://culture.ec.europa.eu/pt-pt/cultural-heritage/eu-policy-for-cultural-heritage/european-year-of-cultural-heritage-2018>

⁶⁰ CoHERE foi um projeto de investigação desenvolvido na School of Arts and Culture, da Universidade de Newcastle, através do programa europeu Horizonte 2020, tendo como objetivos identificar, compreender e valorizar os patrimónios europeus, empenhando-se no seu significado sociopolítico e cultural e no seu potencial de desenvolvimento de identidades comunitárias, na relação com ideias de lugar, história, tradição e pertença. Vd. <https://research.ncl.ac.uk/cohere/>

A Academia é, deste modo, convocada, a par de outros agentes culturais, políticos e económicos, num contexto de “crise”, “marcada por divisões sociais e culturais, disparidades de riqueza entre nações, regiões e grupos e redução da confiança no projeto político e social da EU” (p. 17; tradução nossa), contexto este que, em grande medida, se mantém, ou ter-se-á mesmo acentuado, na atualidade. A “valorização, salvaguarda e transmissão do património cultural são entendidas como um meio poderoso” (p. 17; tradução nossa), que “poderá, idealmente, fornecer a cola social para uma coesão de massas, um novo quadro para o desenvolvimento económico e um meio simples de superar a crise social, política” (e económica) (p. 2; tradução nossa)⁶¹. Porém, este enquadramento “monocultural” da história e do património europeus, poderá ter efeitos absolutamente contrários ao pretendido, manifestando-se em reações protecionistas, ou até em “ódio ou violência contra aqueles que são vistos como estranhos, ou contra aqueles que acolhem e celebram a diversidade, a mistura e a multiculturalidade” (p. 16; tradução nossa)⁶².

Whitehead e Bozoğlu, não deixam, contudo, de fazer notar a emergência de uma “viragem académica”, promovendo o questionamento dos “valores naturalmente associados ao património, de forma a entendê-lo enquanto ato político e locus das relações de poder” (p. 19; tradução nossa). Para além de subscrever esta abordagem crítica nos domínios de Estudos do Património, os autores relacionam a forma como a memória (individual e coletiva) pode ser (mutuamente) influenciada através de processos de “rememorização” institucional⁶³, promovida ação de museus ou de outras instituições “oficiais”, enquanto

⁶¹ Posições que, como evidenciam Whitehead e Bozoğlu, se encontram refletidas no relatório do Conselho da Europa sobre o *Património cultural como recurso estratégico para uma Europa sustentável* (2014), ou nas conclusões do “Grupo de peritos sobre património do programa Horizonte 2020 - Pôr o património em funcionamento para a Europa”: “Neste último aspeto, o património é apresentado não como um custo para a sociedade e um encargo financeiro, mas como um benefício para a economia europeia e um meio de promover ‘uma maior unidade e coesão dos cidadãos europeus’, superando os desafios das alterações demográficas, da migração e da desvinculação política (2014, p.7)” (2017, p.17; tradução nossa).

⁶² Curiosamente, para Whitehead e Bozoğlu, o facto de as ações e discursos patrimoniais alcançarem uma maior visibilidade, quer a nível nacional, quer global (através da intervenção de instituições internacionais, como a UNESCO), vem potenciar este efeito secundário das políticas europeias e das iniciativas que destas derivam, situando-as, de forma “estranha”, “entre valorizações e construções de património nacionais e universalistas” (2017, p.15; tradução nossa).

⁶³ Whitehead e Bozoğlu fazem uma extensa revisão dos estudos de memória, optando por alinhar-se com visões que contrariam uma “articulação separada de termos como memória, identidade, património e história” (2017, p.19; tradução nossa), incluindo o conceito de tríade ‘património-memória-identidade’, proposto por Helmut Anheier e Yudhishtir Raj Isar (2011), ou a ideia de “complexo memorial”, de Sharon Macdonald

parte da relação “dialética entre memória individual e coletiva ou cultural”, enquanto um dos meios “em que padrões de símbolos são objetivados em sociedade” e enquanto fonte a partir da qual “as pessoas constroem significados para si mesmas” (2017, pp.4-5; tradução nossa). Para tal, Whitehead e Bozoğlu associam a teorização de Astrid Erll (2008), em torno dos “modos de memorização”, à reflexão de Jeffrey Olick em torno das práticas “mnemónicas” coletivas (1998, 2007), ao entendimento de Geoffrey Cubitt (2007) de uma “memória social”, de cariz relacional, que se situa “entre a memória individual e coletiva”, envolvendo “operação de vários "dispositivos culturais", e de elementos de estruturas institucionais ou sociais, cujo efeito é, muitas vezes, o de aligeirar as conexões que determinados corpos de dados podem ter com contextos específicos de memorização individual” (2017, p.5; tradução nossa).

No conjunto de “dispositivos culturais”, não especificados por Cubitt, Whitehead e Bozoğlu, incluem, então, instituições, como os museus, discursos políticos, eventos comemorativos, séries televisivas, ou (outras) produções turísticas “oficiais”, em torno do património. Neste último ponto, aproximando-se da ideia de “disneylandificação” do património (Choay, 2018, p. 49), que, para Françoise Choay além de resultar na criação de “autênticos” pastiches (culturais), é um sinal da “esterilização progressiva”, e da “incapacidade para construir alternativa a um universo tecnicizado e monossémico”, que caracterizam a sociedade (“ocidental”) atual. Ademais, se o turismo de massas perspetivou formas de fruição mais diversificadas, Choay não deixa de denunciar a cumplicidade existente entre promoção patrimonial e os circuitos financeiros, que promovem um consumo

(2013), na relação com a sua adaptação dos “modos de memorização”, de Astrid Erll, e expandindo o seu alcance afetivo: “Um único acontecimento pode ser 'lembrado' de várias maneiras (...) mito, memória religiosa, política, história, trauma, memória familiar e memória geracional” (2017, pp. 10-11; tradução nossa). Recusando, ademais, uma oposição clássica entre “história e memória”, os autores preferem colocar a ênfase nas “formas plurais de interação entre passado, presente e futuro”, sujeitas a processos de “negociação, não apenas dentro das comunidades, mas através da prática institucional: de escolas, universidades e instituições patrimoniais” (2017, p.11; tradução nossa). Whitehead e Bozoğlu apontam, deste modo, para a forma como “o património e as práticas educativas funcionam como um conjunto de técnicas para a cartografia cultural, histórica, geográfica e, por vezes, moral de lugares, histórias e grupos a diferentes escalas – desde bairros, vilas e cidades a regiões, países, até à própria Europa” (2017, p.12; tradução nossa).

mercantil do património (2018, p. 48), potenciado, em paralelo, pelos processos institucionais de classificação, massificados, à escala internacional⁶⁴.

Como consequência de uma utilização lúdica, em que “os fins económicos que beneficiam simbolicamente do seu estatuto histórico e patrimonial, mas sem lhe estar subordinados” (2019, pp.238-239), a classificação, por exemplo, de centros históricos, tende, paradoxalmente, a tornar-se num “instrumento de banalização secundária” (2019, p.241). Como consequência, a “valorização” do património, apresentada como garantia de sobrevivência e “futuro económico para muitos estados, regiões e municípios”, acarreta simultaneamente uma “saturação física do sistema”, e a potencial degradação dos sítios e das paisagens “classificadas” (2019, pp.242-243).

Talvez por esse motivo, em artigo na revista Património, Álvaro Domingues (2018), anuncia um “divórcio litigioso” para aquele que parecia ser o “casamento perfeito” entre património e turismo, mas que veio a ser marcado pelos casos de “violência doméstica e de canibalismo” (p.13). Para Domingues, se a patrimonialização começou por contrariar o risco de “desfuncionalização, abandono e ruína”, a massificação do turismo (cultural) acabou por enviesar este processo, privilegiando o “simulacro da autenticidade”, ou a “autenticidade construída ao contrário”, isto é, a partir de “realidades simplificadas”, correspondendo às “imagens prévias que o turista já tem e espera experienciar” (2018, p.11). Desta forma, alimentando, num processo descrito como “metonímico”, por Paulo Peixoto (2004), fenómenos de folklorização – de fora para dentro e vice-versa, no retorno performático das próprias populações, grupos, comunidades e várias partes interessadas locais.

Num outro aspeto salientado por Domingues, a promoção (turística) do património, acaba por intensificar a “mercantilização, quer de edifícios e espaços públicos, quer das práticas urbanas” (2018, p.11). Indo mais longe, Choay relaciona o “condicionamento sofrido pelo património urbano histórico tendo em vista o seu consumo cultural, bem como a sua disputa pelo mercado imobiliário de prestígio”, com a exclusão de “populações locais ou não

⁶⁴ Indo ao encontro desta perspetiva, Christian Barrère relaciona o lugar alcançado pelas instituições internacionais, que passaram a “encarnar juridicamente a humanidade, na conceptualização e gestão do seu património”, por exemplo, com as preocupações de Douglass North (1920-2015) (1991) em torno das condições de determinação dos caminhos para o desenvolvimento humano (2014, p.35 ; tradução nossa).

privilegiadas e com elas as suas atividades tradicionais e modestamente quotidianas” (2019, p.241). Um processo de gentrificação cultural (e artística) que, uma vez mais, de forma paradoxal, (se) alimenta (d)a (de)comodificação do património.

3.2. Gentrificação (artística) e tokenismo (comunitário)

Na Introdução de *Wages Against Artwork: Decommodified Labor and the Claims of Socially Engaged Art* (2019), Leigh Claire La Berge faz uso da conceção marxista de “comodificação” do trabalho⁶⁵, para olhar a nova (auto)designada avant-garde artística, isto é, práticas contemporâneas de *socially engaged art* ou *social-practice art*. La Berge explora as contradições atuais nos processos de valorização (social e económica) do trabalho artístico, cuja génese poderá ser traçada até à teorização moderna sobre a *Estética*; o fazer e experienciar estéticos:

Transponho o problema da decomodificação para o domínio da produção artística e da ‘cogência imaginativa’ da circulação da arte, que definirei mais tarde como ‘a estética’. (...) No entanto, “a estética”, qualquer que seja a sua definição, tem vindo a ser teorizada, desde

⁶⁵ La Berge começa por utilizar a análise de Karl Marx (1818-1883) em torno dos princípios básicos de funcionamento do capitalismo: a necessidade, à escala global e globalizante, de venda de trabalho a outrem como comodidade, ou mercadoria, e tendo como resultado a produção, venda e compra de outras comodidades: “objetos fora”, “que pelas suas propriedades satisfaz as necessidades humanas de algum tipo ou outro”, isto é de desejos, cuja natureza pode resultar do “estômago ou da fantasia”: “Este incessante, global, troca de força de trabalho gera o mundo social da modernidade em que estão todos conectados localmente, nacionalmente, globalmente através do nosso comércio. Este é um mundo em que todas as coisas, serviços e ações podem ser e serão comodificadas, ou compradas por alguém que pagou pelo direito ao nosso trabalho por uma certa quantidade de tempo. Quando falo da mercadoria, como farei ao longo deste livro, quero enfatizar o trabalho humano. No entanto, mesmo quando se trata de definir as nossas vidas, a venda da força de trabalho produz um equívoco fundamental; ou seja, o valor das mercadorias parece estar localizado nas coisas, não no trabalho das pessoas que as fizeram. Marx observa que tal cenário produz um mundo regido pelas relações materiais entre as pessoas e as relações entre as coisas” (2019, p.10; tradução nossa). Contrapondo-lhe o conceito de “decomodificação” do trabalho, a outra face da moeda, igualmente necessária à auto-expansão do capitalismo – no equilíbrio do controlo entre trabalho pago e não pago, isto é, sobre a remuneração do trabalho – de forma a “investigar como a composição do valor e a estrutura de apropriação excedentária encontra uma forma potencialmente crítica na produção artística”: “Utilizo o trabalho decomodificado como objeto de análise e como local de interpretação”. “Decomodificação é o termo que falta em discussões contemporâneas sobre arte e valor, pois essas conversas relacionam-se com a arte socialmente engajada” (2019, p.7). La Berge aprofunda assim análises com a de Shannon Jackson ou de Claire Bishop, oferecendo-lhe “uma base económica”, fundamental para o seu entendimento: “Quando, por exemplo, Shannon Jackson afirma que a *social practice art* se orienta em torno de uma “estética desautonomizada”, eu acrescentaria que o trabalho decomodificado rege tal “estética” –a qual aqui quis dizer “estilo” (2019, p.7; tradução nossa).

Immanuel Kant, como estando fora do mercado: enquanto antídoto, oposição, compensação – aquilo que Terry Eagleton denomina de a sua ‘ideologia’ (2019, p.15; tradução nossa).

Deste modo, ao ideal iluminista sobre o trabalho, ou a vocação artística, La Berge contrapõe processos recentes e atuais de “comodificação,” quase sempre externos, à revelia e/ou sem benefício dos próprios artistas, como resultado da distância criada entre “o fazer artístico e o fazer financeiro”, a arte e o seu mercado. Para a autora, ainda que, por vezes o primeiro conduza ao segundo”, tal acontece, contudo, através de “um caminho tortuoso e não aquele que é pretendido pelo artista, muito menos para o artista”. Seguindo “o caminho a partir da rejeição da comodificação, pelos artistas, até à comodificação artística do seu trabalho, chegamos a exemplos como o de um mural, criado em 2008, pela dupla Blu e Henke, em Berlim, e destruído, pelos mesmos, em 2014⁶⁶, em resposta à especulação imobiliária e processo de gentrificação acionado, também, pelo reconhecimento e capitalização (estética) do seu trabalho e do de outros artistas de *street art*: “uma cena artística preservada como parque de diversões para aqueles que podem continuar a suportar os aumentos de renda”, na nova zona “reabilitada” da cidade.

A arte urbana, na sua aproximação à arte pública, surge, de facto, como o exemplo ideal das armadilhas da (des)valorização da criação artística, sujeita a instrumentalizações de vários tipos. Encontrando na tradição neo-monumental, um meio financeiramente favorável de embelezamento, capitalizável do ponto de vista urbanístico e turístico. As obras públicas comissionadas, onde se incluem atualmente formas ou expressões da *street art*, permitem fazer uso do “simbolismo cívico” de determinados temas ou figuras, tornadas marcas da identidade local, e, conseqüentemente, potenciais atrações turísticas de baixo custo. Uma estetização do sítio que, se, no modernismo, procurou revelar o carácter não neutro do espaço museológico, em oposição ao mercado de bens (artísticos) portáteis, acaba agora por fomentar a sua “comodificação”.

⁶⁶ O mesmo processo “destrutivo” teve lugar em Bologna, também em resposta à remoção e à exposição em contexto de galeria, de obras em espaço público, sem a autorização do autor, neste caso, apenas Blu. Vd. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/prominent-street-artist-just-destroyed-all-his-works-180958408/>

Para além de alimentarem promessas de regeneração, resultando comumente na gentrificação e exclusão de populações, que, já anteriormente, se encontravam em zonas marginalizadas, os neo-monumentos traduzem uma fixidez que não se coaduna com a com as noções (múltiplas) de identidade, ou de cultura, pretendidas na continuidade para a prática artística. Nesse sentido, a própria identidade (estética) do artista, vê-se definida na trajetória dos seus projetos, orientados para responder às exigências e objetivos da comissão. A criação artística, desenvolvida no formato de comissão, ou de residência artística, modelo em emergência, mobiliza-se, assim, em referência a sujeitos e lugares para os quais frequentemente se orienta ou é orientada.

Johan Pousette, então Diretor do programa IAPIS (International Artists Studio Programme in Sweden), fundador e Ex-Diretor do Baltic Arts Centre e um dos oradores principais em evento da rede “Re-tooling Residencies”⁶⁷, alertou-nos para a necessidade de reflexão sobre os modelos tradicionais de residência artística, tendo em conta não só a transformação das práticas artísticas e do posicionamento dos próprios artistas, mas também o que define como sendo uma aproximação gradual dos museus e galerias à indústria do entretenimento (Ptak, 2011). Na comunicação, *Artists in Flux*, a partir da sua experiência à frente do programa *Production-in-Residence* do Baltic Arts Centre, defendeu o papel das instituições públicas de arte, ao nível da promoção do experimentalismo e da inovação nas práticas artísticas, entendendo, porém, a programação de residências artísticas, com um enfoque particular no processo e não nos resultados, como uma ferramenta ideal para atingir este objetivo.

A visão de Pousette enquadra-se num cenário de bipolarização entre o que definiu então como sendo uma tipologia de arte de cariz populista e fortemente orientada para a atração de públicos, exposta nos grandes museus ou galerias (privados), e a arte experimental, que

⁶⁷ A conferência “Re-tooling Residencies” deu início ao projeto homónimo, resultando de uma parceria entre diversas instituições europeias, com a gestão do CCA (Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle) e financiamento da Comissão Europeia. Instanciou também a primeira reunião da rede Res Artis na Europa de Leste e teve como objetivo principal reunir os vários agentes envolvidos na programação e gestão de residências artísticas, para a reflexão sobre diferentes modelos de mobilidade, desafios e fatores de sucesso para a sua implementação. O artigo resultante da comunicação de Pousette foi depois integrado na Primeira Parte da publicação *Re-tooling Residencies – A Closer Look at the Mobility of Art Professionals – Practices* (2011).

Vd. http://re-tooling-residencies.org/media/upload/img/ReToolingResidencies_INT.pdf

acreditava estar a ser desenvolvida, quase exclusivamente, em contexto académico (Ptak, 2011, p.23). Para além das questões relacionadas com a potencial limitação à experimentação ou mesmo expressão artística, encontramos, ainda outros desafios, no que concerne (a programação de) formas de arte participativas ou *socially-engaged*. Nomeadamente, a sua aproximação ao trabalho social, ou a tentação para a sua instrumentalização em substituição, ou ratificação, fazendo uso da formulação de Natalie Heinich sobre o tema. A este respeito, Carole Bisenius-Penin é incisiva na crítica à promoção da residência artística, enquanto “agente embaixador” para a participação cultural. Apesar de reconhecer o mérito do modelo para o “estímulo à produção criativa e profissionalização dos círculos artísticos”, Penin denuncia a sua utilização, sobretudo, como “meio político”, numa lógica de “instrumentalização da cultura”, tendo como consequência a promoção de uma “ilusão de emancipação” ou de empoderamento, que pressupõe um “efeito quase mágico” para as interações entre artistas e públicos, e para o acesso ao público à experiência estética, no contexto da residência. Para além de refletir sobre a “relativa democratização” inerente à programação deste tipo de iniciativas, aponta também para os “limites da lógica do projeto territorial”, que, em última instância, acabará por servir “mais como ferramenta de comunicação para as estruturas de apoio” do que para os autores ou artistas participantes⁶⁸.

Uma funcionalização da *socially-engaged art*, que, uma vez mais, La Berge associa à decomodificação do trabalho artístico, que veio “reconstituir que tipo de afirmações podem ser feitas sobre o domínio da estética e que tipo de práticas podem ser entendidas como práticas artísticas” (2019, s.p.; tradução nossa). La Berge clarifica, contudo, que a origem dessa “desmercantilização”, ainda que seja, muitas vezes, forçada e externa aos artistas,

⁶⁸ Traçando um paralelismo possível, também Régis Debray (2001) [2000], distingue entre comunicar e transmitir, uma distinção que poderá igualmente aplicar-se aos desafios inerentes à mediação do património. De um modo geral, Debray atribui à “mideologia”, o estabelecimento de um conjunto de relações, e não somente de um conjunto de meios (de comunicação), ressaltando, ainda a relevância (e as implicações) da materialidade dos últimos (isto é, das características próprias do meio e/ou tecnologia utilizados), para a própria transmissão, a sua receção e contextualização cultural e social. Desta forma, como sinalizado no resumo da edição Paidós, de *Introducción a la mediología* (2001), “el objeto de la mediología son las interacciones, pasadas y presentes, entre tecnica y cultura”, pondo a descoberto “los efectos simbolicos de las innovaciones tecnicas en tanto que condiciones culturales de las alternativas tecnológicas”, de maneira a “valorar los imperativos de la transmission frente a las urgencias de la comunicacion”.

tirando proveito do estatuto e trabalho não remunerado de estagiários, estudantes ou jovens artistas, por vezes parte também da escolha dos próprios artistas. Um movimento cíclico de (des)valorização⁶⁹ que, atualmente, a autora contextualiza numa inevitável etapa recessiva, após um período de “incrível expansão” do mercado artístico, entre as décadas de 1950 e 1970:

Antes de o trabalho artístico poder ser decomodificado, teve de ser comodificado. E, de facto, os anos 1950, até aos anos 1970, trouxeram uma incrível expansão de possibilidades para a venda do trabalho artístico, através de um dilúvio de patrocínios “um dilúvio de subsídios e uma série de agências, o que levou a uma rápida expansão da força de trabalho artística.” Essa expansão foi seguida de uma contração (2019, p.4).

Num outro aspeto curioso, La Berge, apoiando-se em vozes com a de Harry Braverman (1920-1976), relaciona o processo de “decomodificação artística”, tal como outros processos semelhantes, à emergência de novas tecnologias, processos produtivos, conhecimento e capacidades técnicas:

A decomodificação do trabalho artístico pode ser uma novidade, mas a decomodificação do trabalho em si não constitui um fenómeno historicamente novo; aconteceu anteriormente e está agora novamente disponível no momento contemporâneo. E, como críticos tais como Harry Braverman; já se verificou antes e está novamente disponível no momento contemporâneo. E, como argumentaram críticos como Harry Braverman, a qualificação, a desqualificação e a requalificação revelam uma dialética própria; historicamente emergindo e recuando com as novas tecnologias (2019, pp. 4-5).

O que diferencia a *socially-engaged art* de outras formas desenvolvidas a partir da “crítica institucional, da arte conceptual, da performance, e da tradição das artes comunitárias”, será então o facto de esta, simultaneamente, ser produzida através da decomodificação do trabalho, e procurar representá-la, de forma autorreflexiva, denunciando, ou mesmo emendando, problemáticas sociais diretamente relacionadas com a (sua) produção:

⁶⁹ Neste contexto, La Berge refere a análise de Jacques Rancière, que recua até ao início do século XIX para introduzir manifestações mais recente da relação entre arte e comodificação: “A mistura entre arte e comodificação não foi uma descoberta dos anos 1960...desde que a arte foi constituída como esfera específica de existência, no início do século XIX, os seus produtores começaram a questionar a trivialidade da [sua] reprodução, comércio e comodificação [e] a partir do momento em que o fizeram, as comodidades em si começaram a mover-se na direção oposta – entrando no domínio da arte” (Yates McKee, Jaleh Mansoor, eds., *Communities of Sense*, 2009, p.43; tradução nossa) (La Berge, 2019, p.13).

O que diferencia a arte socialmente engajada de hoje em relação às suas antecessoras, é que ela tenta, tanto representar formas de desigualdade social, como emendá-las, através da própria obra de arte (2019, p.5).

Uma dualidade paradoxal que acaba por levar à reprodução de processos de decomodificação pelos próprios artistas por exemplo, no envolvimento de outros indivíduos, não remunerados (ou sequer reconhecidos⁷⁰) pela sua participação no projeto artístico. Nesse sentido, La Berge recupera a definição de Boris Groys, em *Art Power* (2008), para a arte contemporânea, enquanto “objeto-paradoxo”:

O raciocínio de Boris Groys tornou-se numa definição para o que é a arte contemporânea. A questão foi incorporada à própria obra de arte, através deste encadeamento retórico: a arte é uma mercadoria? Sim. Deveria ser? Não. Portanto, a obra de arte tornar-se-á numa mercadoria, autocrítica da sua própria mercantilização (2019, pp.13-14).

Não obstante, em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Claire Bishop (2012) alerta-nos para a necessidade de distinguir entre formas de arte participativa e outras práticas imbuídas de uma lógica relacional e/ou de uma “estética participativa”, que, como vimos anteriormente, têm vindo a afirmar-se desde a contemporaneidade. Bishop como característica da arte participativa, a capacidade de transformação do próprio ato de participação num processo inerentemente político. Esta afirmação (crítica) ganha ainda maior pertinência, por um lado, perante a disseminação deste tipo de práticas, dir-se-ia, tornadas motivo ou género artístico (tendencial). E, por outro, na sequência da completa institucionalização das mesmas, fundamento para o financiamento, ou mesmo prescrição⁷¹ de projetos artísticos, apreciados mediante a sua capacidade de gerar impacto, bem-estar, ou, na visão (implícita) de Bishop, conformidade social.

⁷⁰ Neste contexto, La Berge refere-se, de forma particular, às crianças e aos animais envolvidos e representados no trabalho (artístico), de forma não remunerada, não como trabalhadores, mas como obra artística em si mesmos (2019, p.6).

⁷¹ O projeto de prescrição social desenvolvido no Reino Unido, em parceria com o National Health System, é exemplificativo neste sentido. Através deste programa, os profissionais de saúde aderentes são incentivados a prescrever atividades destinadas à promoção da saúde e bem-estar, onde se incluem, para além de atividades físicas, atividades culturais e artísticas, assim como atividades relacionadas com o património. Vd. <https://socialprescribingacademy.org.uk/what-is-social-prescribing/>

Afigura-se, de facto, um desafio difícil, o de promover a representatividade e a participação, evitando as armadilhas do capacitismo ou do tokenismo, de grupos, comunidades e, inclusive, dos artistas. O ativismo tornou-se tema de eleição para a programação e curadoria das grandes exposições e bienais de arte, e de vários programas de financiamento público e privado⁷², a nível internacional, levantando dúvidas sobre um eventual enviesamento da vocação interventiva dos novos artistas-malabaristas, tornados educadores, mediadores, animadores culturais, técnicos de ação social, videógrafos, influenciadores, produtores, curadores ou mesmo programadores, da própria criação artística. Começando por abordar a relação (de poder) entre curadores e artistas, enquanto “produtores culturais”, e as suas implicações nos processos criativos, autorais e de receção⁷³, em *Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?*, Dorothee Richter (2013) evidencia a necessidade de encarar criticamente, por um lado, a tendência do foco na individualidade autoral, adaptada à “natureza da arte enquanto *commodity* (mercadoria)”, e, por outro, do fascínio com uma ideia de “participação” e de autoria coletiva:

A possibilidade de posicionar o público como participante ativo, seja perante uma imagem, como um grupo que recebe instruções, como testemunha ocular ou como participante da imagem, é fascinante. Contudo, não devemos deixar que a questão se limite a um gesto promissor, ao nível de uma disposição expositiva *funky*, isto é, de participação como espetáculo. O rumo que o poder toma deve ser reversível e a autoria deve conter muitas vozes (Richter, 2013, p.56; tradução nossa).

⁷² Na realidade nacional é representativo o programa PARTIS, dinamizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, que se destina ao apoio, “através de financiamento e ações de capacitação”, de “organizações que desenvolvem projetos que utilizam as práticas artísticas (plásticas, audiovisuais e/ou performativas) como ferramenta privilegiada para promover a inclusão social.” Vd. <https://gulbenkian.pt/programas/programa-gulbenkian-coesao-e-integracao-social/inovacao-e-investimento-social/partis/>

⁷³ “Os curadores adaptaram claramente os procedimentos de auto-organização artística e transformaram-nos em construções hierárquicas. Contudo, “artistas” e “curadores” já não são funções distinguíveis em cada caso. Ambos estão envolvidos como produtores culturais em processos de significação. Alguns curadores consideraram-se inicialmente artistas, enquanto noutros casos a prática artística contém elementos de curadoria. Portanto, o termo “produtores culturais” faz sentido. No entanto, é imperativo que as situações concretas sejam discutidas em relação à forma como o poder evolui nos seus casos” (Richter, 2013, pp. 55-56; tradução nossa).

Para Ritcher, uma forma de garantir uma negociação de poder aberta e transparente, a partir de processos de auto-empoderamento, é de “disponibilizar e renunciar ao arquivo e à sua interpretação”, dando-lhe, deste modo sentido prático (e político).

Porém, quando o património é incluído na estratégia de programação de residências artísticas, como elemento temático de mediação, objeto de promoção territorial ou de coesão cultural, expande-se o risco para a promoção, por vezes até inconsciente, de fenómenos de folklorização e/ou de tokenismo, especialmente tendo em conta a fugacidade das iniciativas e os vários constrangimentos que apresentam ao contacto direto com as realidades dos locais onde têm lugar. Emma Waterton e Laurajane Smith, exploram, precisamente, em artigo de 2010, *The recognition and misrecognition of community heritage*, os processos inerentes a fenómenos de tokenismo comunitário, nos Estudos de Património. Para tal, começam por problematizar a própria utilização do termo “comunidade”, na associação ao património e/ou a outras “tentativas populares, políticas e académicas, de definir e negociar memória, lugar, identidade e expressão cultural”, que frequentemente estão imbuídas de “assunções restritivas relacionados com nostalgia, consenso e homogeneidade”, e que, conseqüentemente, acabam por “facilitar a extensão de questões sistémicas ligadas à justiça social, ao reconhecimento e ao estatuto de subordinação, que são ignoradas ou que não são identificadas”, resultando no potencial “desaparecimento da dissonância e de outras nuances no entendimento do património” (2010, p.4; tradução nossa).

Waterton e Smith argumentam que a proliferação do termo, e falta de reflexão sobre o mesmo, que passou a “adornar de diretivas políticas, iniciativas profissionais e projetos *grassroots*”⁷⁴ (2010, p.5; tradução nossa), acabou por torná-lo um “obstáculo epistemológico”, isto é, uma explicação ou solução em si mesmo, carente de análise, discussão ou desenvolvimento teórico-conceptual. Como exemplo da “ênfaturação” generalizada do termo, as autoras apontam, desde logo, a sua utilização no âmbito de iniciativas contemporâneas, orientadas para a promoção da inclusão social e da responsabilização pública, que “instigaram discursos poderosos a partir da ideia de coesão

⁷⁴ Termo utilizado para descrever iniciativas de ação sociocultural e política, promovidas por grupos e coletivos não-institucionais.

comunitária” (2010, p.5; tradução nossa). Como resultado da propagação de “noções irrefletidas de comunidade”, saem reforçadas (des)construções da sociedade, a partir de “coletivos homogêneos, definidos pela etnicidade, classe, educação ou religião”, com resultados concretos para os Estudos de Património, nomeadamente, a estereotipagem entre grupos, indivíduos, especialistas e não especialistas:

Esta ideia artificial de comunidade funciona para reforçar supostas diferenças entre os as classes médias, brancas, e "o resto", bem como toda a gama de especialistas em património e "todos os outros". Surgiu, portanto, como uma conveniência desconfortável que nós – e aqui o "nós" inclui profissionais, decisores políticos e académicos – usamos para gerir e dar sentido ao "outro" (2010, p. 5; tradução nossa).

Deste modo, criação artística contemporânea e o património aproximam-se na complexidade e cariz paradoxal dos processos de (des)valorização que lhe estão associados e nas potenciais armadilhas na sua funcionalização enquanto agente para a promoção da participação cultural, para a crítica e/ou mudança social. Armadilhas estas, de natureza conceptual, organizacional e prática, que se tornam evidentes na dificuldade em definir objetivos, metas, métodos e ferramentas de avaliação da (re)criação artística do/com o património.

3.3. Desmaterialização e recriação

Em *A Alegoria do Património*, Françoise Choay redefine o papel do artista e do arquiteto na atualidade, que, na sua perspetiva, se caracteriza pelo enfraquecimento correlativo da relação mantida pela mediação do corpo com o mundo natural, como resultado, por um lado, da utilização de próteses cada vez mais sofisticadas, e, por outro, da rutura com a duração e o uso da memória viva, a favor da instantaneidade. Neste contexto, artista e arquiteto terão perdido a vocação específica de traduzir no espaço uma relação dialógica entre necessidades práticas e as aspirações societais, tornando-se, sobretudo, produtores de imagens, juntado-se-lhes ainda o designer, enquanto produtor de objetos artísticos ramificados (Choay, 2018, p.42). Ademais, perante um cenário, que classifica de massificação e normalização das culturas, estes acabarão por contribuir para a espetacularização do património, como parte

de uma estratégia para a sua promoção (ou diferenciação), que favorece promove a reconstituição (ou recriação) fantasiosa, o evento de som e luz, a experiência artística.

Choay reconhece a dificuldade de integração do património classificado (neste caso do edificado) na vida contemporânea, e, portanto, o cariz audacioso de estratégias de reutilização, operando num paradoxo, entre o seu valor afetivo, de memória, e o seu valor documental (2019, p.237). Porém, na sua leitura, a espetacularização do património, promove uma competição entre o evento, a animação, e o próprio objeto patrimonial, refletindo e refletindo-se, por um lado, n/uma reação passadista e nostálgica, que fetichiza (e que reproduz) uma *imago* do património e, por outro, n/uma perda da capacidade de edificar⁷⁵, crucial para realmente compreender (e emancipar) o visitante/espetador (2019, p.43). Nesse aspeto, Choay aproxima-se da visão Debordiana de uma sociedade do espetáculo (Debord, 2002), que opera sobre o predicado de que o acesso ao objeto patrimonial concede uma satisfação cultural imediata, alinhando-se com o desejado para um produto cultural de consumo em massa. Como consequência, são potenciados processos de apreensão e de (inter)relação com o património, em grande medida passivos, instantâneos e/ou superficiais.

Estas preocupações parecem ganhar maior pertinência, por exemplo, com a proliferação de espetáculos e outras formas de animação do património, de curta duração e de cariz eminentemente unidirecional, como o atual fenómeno dos espetáculos de *video-mapping*, que, além de se poderem ser inseridos nesta tendência de desmaterialização e de recriação, podem ainda ter outras consequências, como o reforço de abordagens fachadistas, na conservação e gestão do património. Também as ferramentas digitais, ainda que potencialmente interessantes para o desenvolvimento de soluções mais sustentáveis,

⁷⁵ À observação de Choay, poderia acrescentar-se a de Tim Ingold, na comunicação “Creatures of the soil, reborn”, feita no âmbito da série de conversas promovidas, em dezembro de 2020, pela Serpentine Gallery (The Understory of the Understory). Nesta intervenção, Ingold subscreve a ligação da etimologia de “humano” com a de “húmus”, de forma a denunciar a perda de ligação, moderna, com a natureza e com o lugar: “Em Nova Ciência, de 1725, Giambattista Vico (1668-1744) sugeriu que a palavra "humano" derivou do latim para solo, húmus, e para o verbo "enterrar", *humando*. Os humanos, então, eram criaturas do solo, que enterram os seus mortos. No entanto, o projeto iluminista, do qual o próprio Vico foi um dos principais expoentes, subverteria essa lógica, emancipando a humanidade da escravidão terrena e cortando todos os laços com a terra, o lugar e a natureza” (tradução nossa).Vd. <https://deziqnark.com/blog/tim-ingold-creatures-of-the-soil-reborn-the-understory-of-the-understory/>

atrativas e interativas, para a investigação, conservação e interpretação do património, apresentam, tal como refere Luigina Ciolfi uma ambiguidade que se divide entre o elogio e a crítica:

De um modo geral, o uso de tecnologias digitais em contexto patrimonial tem sido tanto elogiado, como criticado: pela forma como podem mediar a experiência do património (Estão a distrair? Afetam negativamente a interação social?), afetam a gestão de uma instituição de património (aumentam a carga de trabalho de curadores e guias?) e apoiam a representatividade (excluem comunidades que podem não ser digitalmente instruídas ou capazes de aceder a tais ferramentas?) (2018, s.p.; tradução nossa).

Não ignorando o potencial do uso de tecnologias digitais em projetos de ciência cidadã ou para a mobilização em torno do património, para Ciolfi, a principal preocupação não reside na exploração das tecnologias em si, concentrando a crítica no design de interações, que, sobretudo no contexto institucional, “em larga medida, têm vindo a reproduzir um único modelo de engajamento com o património; aquele em que o especialista, curador ou guia, age como a voz do museu, providenciando informação aos visitantes” (Ciolfi 2018, s.p.; tradução nossa).

Outros autores, como Fiona Cameron e Sarah Kenderdine chamam a atenção para a falta de consciência prevalecte sobre as *affordances*⁷⁶ culturais das tecnologias digitais e a sua

⁷⁶*Affordance* é um termo anglófilo, que, na língua portuguesa, tem vindo a ser traduzido como "pregnância", cunhado em 1966, por James J. Gibson (1904-1979), na publicação *The Senses Considered as Perceptual Systems*. De um modo geral, o termo refere-se à(s) qualidade(s) de um objeto que permite identificar intuitivamente a sua funcionalidade sem a necessidade de prévia explicação. O termo é utilizado em vários campos, como o da psicologia cognitiva, neurociência, ciências da comunicação, design industrial, design de interação, inteligência artificial e interação homem-computador (I.H.C.). Gibson definiu *affordance* comparando o termo com a ideia de nicho, no ecossistema; caracterizando como um animal vive no seu ambiente. Porém, a *affordance* possui uma natureza relacional, materializando a adequação do ambiente ao observador e, portanto, estando dependente das suas intenções e das suas capacidades. Assim, Gibson argumenta que aprender a perceber as *affordances* destes "value-rich ecological objects", é uma parte essencial da socialização. Em 1988, Donald Norman apropriou-se do termo, no contexto da Interação Humano-Computador para se referir apenas àquelas possibilidades de ação que são facilmente perceptíveis por um utilizador, dependendo não apenas das suas capacidades físicas, mas também de seus objetivos, crenças e experiências passadas. Em *The Design of Everyday Things* (2013), Norman acrescentou o conceito de "significantes". Deste modo, enquanto os recursos determinam quais ações são possíveis, os significantes comunicam onde a ação deve ocorrer. Ademais, Jenny L. Davis introduziu a ideia de mecanismos de condicionamento, deslocando a questão sobre o que é que as tecnologias oferecem para como o fazem, para quem e em que circunstâncias. Os mecanismos indicam que as tecnologias podem solicitar, exigir, incentivar, desencorajar, recusar e permitir a ação social, condicionada à percepção, destreza, legitimidade cultural e institucional dos utilizadores, na relação com o objeto tecnológico. Davis centraliza, assim, o papel dos valores, da política e do poder, tornando a teoria das *affordances* uma ferramenta, tanto para a análises sociotécnicas como para o design socialmente consciente. Vd. <https://en.wikipedia.org/wiki/Affordance>

influência na ligação com objetos ou lugares patrimoniais. Neste contexto, também Higgett e Wilkinson expressam preocupação sobre como reconstruções 3D hiper-realistas podem ser percebidas como historicamente precisas ou autênticas, perpetuando formas mais tradicionalistas de valorização do património, e enviesando o caminho para abordagens mais criativas. No entanto, optam por mudar o foco para as potenciais "relações que coexistem à sua volta e as ligações entre passado, presente e futuro, que possibilitam":

“As tecnologias digitais estão implicadas com transformações históricas na linguagem, na sociedade e na cultura, e com a mudança nas definições de museu”. [Assim], os objetos digitais — e os processos — são eles próprios culturais e têm sua própria “vida social” (Appadurai, 1988), na qual circulam e são valorizados de diferentes maneiras. A nossa análise aqui não é, portanto, simplesmente sobre até que ponto as reconstruções 3D são percebidas como historicamente precisas ou autênticas, mas sobre as relações que coexistem em torno delas e as ligações entre passado, presente e futuro que estas possibilitam (Higgett & Wilkinson, 2019, p. 86; tradução nossa).

Para Choay, a competência de edificar, representa, a par da língua, uma modalidade humana fundamental de disposição do mundo. Poder dédalo, que se traduz na capacidade de articular indivíduo e o seu contexto, “por meio da interpretação do corpo humano, elementos plenos ou cheios, solidários e nunca autónomos”, evidenciando-se, por isso, também como a capacidade “mais suscetível de iniciar na alteridade humana” (Choay, 2019, p.265). A capacidade de (re)edificação do património, deverá, portanto, envolver, identicamente construtor e habitante (2019, p.50). Porém, sendo esta uma capacidade inata, pertencente à “dimensão antropogénica do património”, só poderá ser apreendida e reproduzida através da prática, da performance repetida e continuada. Para Choay, a “cultura do património” servirá, especialmente, para conjurar e ocultar a perda desta capacidade; a de construir e, como tal, de navegar o nosso “labirinto”.

É neste ponto que a criação artística (incluindo aquela desenvolvida em meio e com recurso a tecnologias digitais), poderá fornecer caminhos alternativos de navegação e (auto)conhecimento, se, como sugerido por Higgett e Wilkinson, alinhando-se com um uso autorreflexivo e auto-crítico (Saum-Pascual, 2020). Uma perspetiva que encontra eco na conceção de *pharmakon* por Bernard Stiegler, enfatizando a natureza multifacetada da

tecnologia, sujeitando-a a abordagens críticas múltiplas, e a diferentes possíveis usos (Torres & Tisselli, 2020).

Ao contemplar o potencial do uso de tecnologias digitais no domínio do património, estratégia que pode ser “difícil e desafiadora”, mas, também, desafiada (s.p.), Luigina Ciofi, defende, portanto, o desenvolvimento de “esquemas mais inventivos, que vão além da mera transmissão de informação”, tendo como objetivo último “facilitar diálogos significativos com grupos que oferecem pontos de vista distintos” (Ciofi, 2018; tradução nossa). A este respeito, Ciofi parece ressoar o apelo feito por outros autores, defendendo a mudança de um paradigma de envolvimento, para um paradigma de coprodução. Paradigma este que poderá então encontrar caminho na investigação artística, quando entendida enquanto diálogo e processo de “*enskilment*”, tal como predicada por Tim Ingold; um processo em que o aprender não se distingue do fazer (Ingold, 2000, p. 416), isto é, da prática.

Esta perspetiva estabelece um fluxo contínuo entre corpo, mente e mundo exterior, ativada na/através de um processo de tomada de consciência cinética (Ingold, 2020, pp. 13-14) [2017], e pressupondo, portanto, mais do que uma interação, uma “correspondência”, entre praticante, as ferramentas, os materiais e o (meio) ambiente, formando um “arquipélago”, de correntes dinâmicas. Ademais, Ingold introduz a ideia de hapticalidade, relevando a dimensão física e performativa presente também nos processos de aprendizagem verbo-vocais, e, deste modo, aproximando-se, da equiparação de Françoise Choay, entre a palavra e a capacidade de edificar (ou, dir-se-ia, de projetar, de criar), enquanto modalidades humanas fundamentais de disposição do mundo:

Essa correspondência não é silenciosa e parada, mas barulhenta e turbulenta, aberta e viva em relação ao mundo. Para descrever essa realidade, adotamos a noção de hapticalidade. (...) Assim, refuta-se a oposição, que se incorporou na própria constituição da academia, entre verbalização e incorporação. Trabalho e palavras, insistimos nesse ponto, são animados. Ambos se desdobram no hábito e possibilitam os diversos modos de contar, de dizer (Ingold, 2020, pp. 13-14; tradução de resumo por Vítor Oliveira Jorge).

Alinhando-se com este entendimento, Helen Graham e Jo Vergunst relacionam o conceito de “*enskillment*” com os de “*inhabitation*” e “*dwelling*”, argumentando que “é através de uma matriz de relações sociais que as competências se desenvolvem e são expressas, em

conjunção com formas específicas de ferramentas e com a tecnologia” (2019, p. 8; tradução nossa). É neste contexto que Graham e Vergunst irão, então, propor uma abordagem interventiva, aberta à inclusão de diferentes formas de saber, de prática(s), instâncias ou resultados (Graham & Vergunst 2019, pp. 18-20), uma “abordagem dialógica” (2019, pp. 9-13), através da qual a criação artística se afigura como lugar possível para a experimentação de formas (mais) comunitárias de investigação, ou “*inquiry*”, no campo alargado do património:

Do ponto de vista das comunidades envolvidas com o património através da investigação, não se trata simplesmente de argumentar discursivamente contra uma interpretação dominante do passado. (...) Enquadrar este trabalho como 'inquerito' chama também a atenção para como os 'modos de conhecer' são também modos de agir no mundo, modos de criar mudança e de usar o passado para a construção do futuro, aquilo a que chamamos (...) "O património como ação" (Graham & Vergunst 2019, p.3; tradução nossa).

Outros autores, como Caitlin Nunn, defendem o potencial, tanto da investigação, como das artes, e, especialmente da sua combinação em projetos de *participated arts-based research* (PABR), para “amplificar vozes e experiências marginalizadas”, abrindo espaço para o contributo de não-especialistas, e para estratégias de disseminação “usando registos alternativos, tais como formas de conhecer [/de conhecimento] sensorial, *embodied* e afetivo” (Nunn, 2020, s.p.; tradução nossa):

Aqui reside o potencial transformador da PABR: a capacidade de desafiar representações e formas de saber dominantes, de facilitar o diálogo entre fronteiras ideológicas e epistemológicas, e de mudar corações e mentes através da construção de uma compreensão intelectual e afetiva (2020, s.p.; tradução nossa).

Num outro aspeto determinante e convergente com os argumentos de Graham e Vergunst, para Nunn, as abordagens de PABR, apresentam benefícios para os participantes (não profissionais), “incluindo o desenvolvimento de competências artísticas e de investigação, o desenvolvimento de capacidades interpessoais como a confiança, a liderança e o trabalho em equipa, a promoção de ligações sociais e a facilitação do reconhecimento de ideias e experiências [culturais]”. Tendo em conta o seu potencial transformativo, e relacional, “no âmbito do projeto e além deste”, os projetos de PABR, poderão, então, ser dinamizadas

enquanto “*exceptional spheres of belonging*”⁷⁷, desde que abertos às mudanças e adaptações necessárias de forma a acomodar as mudanças inevitáveis, “à medida que as relações se desenvolvem e à medida que os co-investigadores da comunidade compreendem a investigação (...) juntamente com a crescente compreensão dos investigadores sobre as comunidades e os contextos em que estão a trabalhar” (2020, s.p.; tradução nossa). A criação artística, emerge, assim, não apenas como uma ferramenta para a preservação, salvaguarda e transmissão, mas como um catalisador de mudança, ao facilitar novos discursos, novos usos e novas formas de fazer património (Marques & Gago, 2023).

Considerando especificamente o desenvolvimento de instalações artísticas no contexto ou tratando de lugares/objetos de património, Simon Bowen, Tim Shaw, John Bowers e Magnus Williamson propõem uma estratégia de “*multiple making*”, com recurso a *mixed media*. Bowen et al defendem a combinação de ferramentas e meios “*Do-It-Yourself (DIY)*”⁷⁸, abrindo o processo de criação às comunidades locais e públicos visitantes⁷⁹, com o uso de tecnologias digitais (Bowen et al. 2018, p. 8). Na senda de autores como Giaccardi e Palen, defendem uma conceção de “produtores de património”, em oposição aos “consumidores do património”, colocando a tónica no potencial artístico para a criação de processos de “*placemaking*”, que traduzam uma “correspondência produtiva” entre os aspetos característicos de um objeto ou lugar patrimonial, as preocupações das comunidades no seu entorno, bem como a ação dos visitantes da instalação:

O desenho de meios e tecnologias interativos para a interação com lugares patrimoniais deve também abraçar o seu carácter dinâmico e a sua natureza socialmente construída, enquanto lugares e, portanto, considerando de quem é esse património. Desenvolvendo estes pontos, Giaccardi e Palen discutem a produção social do património como *placemaking*, refletindo

⁷⁷ Caitlin Nunn apropria-se da definição apontada por Pierre Bordieu, nesse caso para defender a entrevista de investigação (etnográfica), como uma “situação excecional para a comunicação”, “liberta dos habituais constrangimentos” e “criando as condições para um discurso *extra-ordinário*” (Bordieu, 1999, p. 614; tradução nossa).

⁷⁸ Á qual tem vindo a ser contraposta uma ideia de DIWO (*Do It With Others*), dentro do universo conceptual e prático da Cultura Maker e da Aprendizagem Investigativa por Desafio e Resolução de Problemas. A este respeito, a título ilustrativo, Vd.

https://fablearn.org/wp-content/uploads/2016/09/FLBrazil_2016_paper_127.pdf

⁷⁹ Ao contrário de abordagens que tendem a enfatizar excessivamente a técnica, a tecnologia e o espetáculo – frequentemente observadas em projetos artísticos em contexto patrimonial, com recurso a tecnologias digitais – a abordagem “*making in public*” opera dentro de um modelo de estúdio aberto, priorizando o engajamento e a acessibilidade ao público/visitantes do lugar.

mudanças mais amplas, ao encarar comunidades e visitantes como produtores e não como consumidores de património (2018, p. 1; tradução nossa).

No que respeita o recurso a tecnologias digitais, os autores optam por destacar o seu potencial evocativo e performativo, contemplando o seu uso para o desenvolvimento de experiências mais sensoriais, imersivas e interativas, em torno ou a partir do património cultural⁸⁰:

O nosso trabalho (...) sugere que [uma abordagem] *multiple making* pode ser um meio para juntar os aspetos característicos de um lugar patrimonial, o potencial evocativo e interpretativo do meio e tecnologias interativas, e as preocupações de uma comunidade, numa correspondência produtiva. E tal resultado poderá fazer parte de um processo *on-going* de produção e partilha do património cultural (Bowen et al., 2018, p. 8; tradução nossa).

De um modo geral, a noção de “*multiple making*” proposta por Bowen et al, é fortemente influenciada pelo conceito de “*enskillment*” enquanto forma de “correspondência”, de Tim Ingold. Como parte deste arquipélago teórico-conceptual, podemos também, como vimos, localizar as noções de “*inhabitation*” e “*dwelling*”, e ainda, no campo específico do pensamento sobre arte pública, um último modelo proposto por Guilherme de Abreu. Trata-se do modelo da transfiguração de sítios, que propõe um caminho distinto para a criação artístico em espaço público, além da tradição neo-monumentalista; uma criação-intervenção, que confira uma nova condição ontológica ao lugar, isto é, que (se) traduza (n)uma concretização desse espaço e não somente (n)a mera colocação no espaço. Ou, de certa maneira, que traduza o “espírito do lugar”, como proposto pela Declaração de Québec, em 2008.

A par do uso de meios de transmissão "formais (programas educativos, bases de dados digitais, websites, ferramentas pedagógicas, apresentações multimédia, etc.)", a Declaração de Québec (ICOMOS, 2008) incentiva, aliás, a utilização de recursos não formais, como “narrativas, rituais, performances, experiências e práticas tradicionais” (2008, p. 4), como forma de “assegurar não só a salvaguarda do espírito do lugar, mas, mais importante, o desenvolvimento sustentável e social da comunidade” e a sua participação. Ainda antes, a

⁸⁰ A proposta de uma abordagem de “multiple making”, em conjugação com a de “*making in public*”, foi sugerida em artigo sobre os resultados do projeto de pesquisa artística, intitulado “Illuminations” (Universidade de Newcastle), já descrito no capítulo segundo desta tese. Vd. <https://www.ncl.ac.uk/heritage/research/past-projects/illuminations/>

Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) dedica o Artigo 14º à “Educação, sensibilização e reforço das capacidades”, pelos Estados, na relação com o património imaterial e as comunidades, prevendo o recurso a “meios não formais de transmissão dos saberes” (UNESCO, 2003, p.7). Num outro ponto fundamental, no artigo 13.º, relativo a “Outras medidas de salvaguarda”, sugere-se, no ponto C, a realização de estudos artísticos no âmbito de metodologias de investigação que garantam uma salvaguarda eficaz do património imaterial, especialmente o mais vulnerável, onde se incluem as tradições de base oral (2003, p.7).

Esta abertura dos estudos de património a disciplinas, práticas e formas de conhecimento, além das habituais, surge, como vimos, e é reforçado por Honório Nicholls Pereira, na sequência, não apenas de um “alargamento no conceito de património”, mas também de mudanças nos modelos e procedimentos científicos, “longamente estabelecidos pela filosofia e pela história (...) [que] foram gradualmente substituídos pelos da antropologia” (2007, p. 16; tradução nossa). Uma mudança que introduzirá, assim novas perceções também nos campos tradicionais como o da conservação e restauro, evidenciando aspetos como os da “significância, significado, linguagem, diversidade, memória e identidade coletivas”, em detrimento de operadores de valor “relacionados com a materialidade e a verdade”, como a “autenticidade e integridade” (2007, p. 17; tradução nossa). Não obstante, a par da institucionalização do património enquanto meio cultural, “através do qual identidades, poder e sociedade são continuamente produzidos e reproduzidos”, “em vez de um conjunto estático e idealizado de objetos, com significados fixos”, o “crescimento da tendência perturbadora do pós-modernismo para a museificação e musealização, juntamente com a explosão do turismo cultural”, trouxeram para o campo da conservação preocupações relacionadas com a “gestão estratégica, interpretação, conservação preventiva e informativa” (2007, p. 16; tradução nossa):

Interesses económicos e aspetos ideológicos envolvendo a proteção do património foram trazidos para a frente de batalha da conservação, aumentando os conflitos entre as partes interessadas. Para além da compreensão de que a conservação do património cultural é uma questão universal (ou, pelo menos, uma questão partilhada pela grande maioria dos indivíduos, instituições, sociedades e nações), tudo o resto no domínio da conservação tornou-se um veículo de expressão de conflitos e mudança. E a própria "mudança" passou a

ser entendida como parte da riqueza do património, algo tão importante de entender como a originalidade (2007, p.7; tradução nossa).

A este respeito, também Christian Barrère salienta as implicações da “invenção do património” enquanto recurso económico, que levou a uma diversificação das suas tipologias, compreendendo relações distintas entre indivíduo e coletivo, supondo processos de patrimonialização e de gestão com objetivos igualmente distintos, e, portanto, necessitando de uma “análise pluridimensional” (2014, p.40). Para Barrère, contudo, entre as diferentes invenções, lógicas e processos de patrimonialização subjacentes, subsiste uma tensão dialética verdadeiramente operativa, assente na correlação entre a afirmação e a negação da dimensão temporal do património:

A dialética entre a afirmação e a negação da dimensão temporal, dialética que aparece em particular nas estratégias de patrimonialização financeira do património coletivo [mas] cujas raízes históricas são profundas, não se limita a distinguir entre patrimónios historicizados e abstratos, mas penetra no interior do património, de maneira a distinguir suas formas substantivas e abstratas (Barrère, 2014, p.39; tradução nossa).

Uma espécie de (pós-)nostalgia, que tem vindo a ser (re)criada, de forma refuncionalizante, tornando-se o património “stock formado pela criatividade do passado, podendo servir para desenvolver uma nova criatividade”, ou crítica, em que “a abordagem da criação também mostra que ela está ligada ao seu contexto social, histórico e espacial” (2014, p.35 ; tradução nossa).

Esta abordagem crítica, como contrapõe, uma vez mais, Claire Bishop, em *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, ganhou já contornos institucionalizantes, partindo dos próprios museus (de arte). Depois de uma “proliferação sem precedentes de novos museus de arte contemporânea”, definidos, pela lente incisiva de Rosalind Krauss, a que faz menção, enquanto “templo populista de lazer e entretenimento”, Bishop defende “um modelo mais radical de museu”, “mais experimental, menos determinado pela [sua] arquitetura” e “oferecendo maior engajamento político com o momento histórico presente” (2013, p.6; tradução nossa).

Bishop olha então para o papel do museu de arte atual, como sendo não o de “subordinar a arte à história”, mas de mobilizar “o mundo da produção visual, inspirando para a

necessidade de se posicionar no lado correto da história”, isto é, de “procurar representar os interesses e histórias daqueles constituintes que são (ou foram) marginalizados, colocados de lado e oprimidos” (2013, p.6; tradução nossa). Num outro aspeto curioso, atribui ao museu de arte o papel de repensar o “contemporâneo”, enquanto categoria artística e enquanto tempo presente. Bishop distingue, ainda, dois modelos ou estratégias utilizadas pelos museus, com este objetivo. A primeira, dominante, define-se por um enfoque “presentista”, revelando-se, na sua opinião, incapaz de “apreender o nosso momento na sua totalidade global, e aceitar essa incompreensão como condição constitutiva da época histórica atual”. Já a segunda, procura olhar para a arte contemporânea como um “método dialético e projeto politizado”, apresentando, por isso, um “entendimento mais radical sobre a temporalidade” (2013, pp.6-9; tradução nossa).

Nesse sentido, esta abordagem, defendida pela autora, aproximar-se-á, do entendimento de Barrère quanto à natureza dos processos de patrimonialização, as suas intrínsecas e potencialmente produtivas aplicações no momento atual. Para Bishop, uma “contemporaneidade dialética” poderá ser uma alternativa a “sucumbir ao presentismo”, “um “salto de tigre” na direção do que já se passou”, “mobilizando a compreensão sobre a moosa situação [atual]” (2013, p.59; tradução nossa), mas também ativando a capacidade de projetar (ou edificar) novos futuros:

A contemporaneidade dialética é, portanto, uma ação anacrónica que procura reiniciar o futuro através do aparecimento inesperado de um passado relevante (Bishop, 2013, p.60; tradução nossa).

Ao não se definir apenas como uma forma de categorização de estilos artísticos ou de datação, mas sim como uma forma de abordar os objetos artísticos, Bishop defende que este tipo de proposta capacitará as instituições, em última instância, a repensar o próprio modelo de museu, “a categoria de arte que consagra e as modalidades de espectador que produz” (2013, p.9; tradução nossa). Uma missão de “articular valor cultural”, que a autora estende do museu à academia, como últimos eventuais lugares alternativos ao “tsunami de imperativos fiscais ameaça inundar tudo o que é complicado, criativo, vulnerável, inteligente, aventureiro e crítico na esfera pública” (2013, p.62; tradução nossa). Traçando

um panorama geral, Bishop confere aos museus de arte a missão de nos ajudar coletivamente a sentir e compreender o período atual, marcado, na sua visão, por uma fase de antecipação, após um longo percurso de (des)construção, marcado pela ideia de um “pós”, “(pós-guerra, pós-colonialismo, pós-modernismo, pós-comunismo)” (2013, p. 62; tradução nossa).

Se o papel das instituições artísticas continua a ser relevante neste momento redefinidor de práticas e de objetivos, vale, porém, uma vez mais, salientar o papel dos próprios artistas, muitas vezes trazendo para a discussão (ou experimentação) sobre o papel da arte, não somente uma motivação interventiva ou *artista*, mas, muitas vezes de forma paralela, o questionamento sobre o que é e pode ser património, as suas institucionalizações e instrumentalizações. São várias as estratégias que têm vindo a ser utilizadas pelos artistas nesse sentido, fazendo uso da história oral, da pesquisa arquivística, ajudando a repensar fronteiras entre memória e história, promovendo o re-significar de espaços ou de objetos, questionando a ideia de monumento, contrapondo-lhe formas alternativas, como a de “anti-monumento” (Crossetti, 2019, p.37; La Cruz, 2019, pp.67-68⁸¹). Neste aspeto, alinhando-se com vozes críticas no campo de Estudos de Património, mas também, além desta abordagem discursiva, ensaiando forma de património-ação, tanto para desconstruir o passado como para projetar utopias (ou heterotípias) de futuro⁸².

Para além de assumir uma ação de (investigação-)criação, o artista tem vindo a assumir-se como curador dos próprios projetos artísticos. E, como vimos, tem vindo a aproximar-se do papel de facilitador ou mesmo de mediador cultural (e social), de e a partir do património. É neste ponto que surgem, novamente, os maiores desafios. O “Manifesto for Critical Heritage Studies” veio encorajar a “coleta de ‘dados’ de uma ampla gama de fontes de maneiras novas e imaginativas (...), aumentando o diálogo e o debate entre investigadores, profissionais e

⁸¹ Elena La Cruz apresenta uma ideia de anti-monumento que “não consiste na negação ou oposição da ideia de monumento, mas na sua desconstrução”, (2019, p.67). La Cruz adota-a para olhar as “ruínas modernas”, que na presente sociedade “pós-industrial”, poderão não somente lembrar “atos vergonhosos”, mas potenciar futuras apropriações/reativações intelectuais, criativas e expressivas (2019, p.68).

⁸² São representativos os vários projetos artísticos e académicos explorando realidades/representações alternativas ou especulativas, por exemplo, no âmbito dos *queer studies*, ou dos estudos indígenas. A título de exemplo, Vd. info sobre sessão especial organizada no âmbito do Royal Anthropological Institute Film Festival de 2022, em torno do futurismo indígena: <https://www.therai.org.uk/conferences/anthropology-ai-and-the-future-of-human-society/indigenous-film-futures>

comunidades (...), abraçando as percepções do património de pessoas (...) que têm sido tradicionalmente marginalizadas na formulação de políticas de património” (Smith, 2012, s.p.; tradução nossa). Porém, conforme esclarecem Waterton e Smith, parece continuar em falta, inclusive em projetos (artísticos) destinados à promoção da participação de grupos e comunidades, uma “mudança epistemológica que desloca a comunidade do domínio da explicação para algo que precisa ser explicado” (2010, p.12; tradução nossa).

Na apresentação do projeto “Acting on the Margins: Arts as Social Sculpture (AMASS)”⁸³, foram levantados vários desafios ao desenvolvimento de investigação sobre o papel social das artes, na atualidade. Apesar de identificar vários estudos, que reúnem consenso em torno dos benefícios de projetos de arte comunitária/participativa, com viés social, sobretudo nos grupos de população mais jovens⁸⁴, a apresentação aponta para vários pontos em aberto, nomeadamente: estudos generalizados em populações outras que jovens em países anglófonos; estudos de fundo em práticas além do teatro/artes performativas; resultados outros que não ao nível da saúde ou bem-estar; experiência de modelos direcionados para populações desfavorecidas ou fora da classe média.

A esta ausência empírica e factual, acrescentar-se-ão outras dificuldades de cariz metodológico, como sendo as próprias limitações do modelo de investigação e de avaliação, a ausência o enfoque na avaliação do desenvolvimento criativo e afetivo em detrimento do estudo de capacidades, e problemáticas em torno da própria natureza dos projetos, do seu desenho e financiamento, em particular questões relacionadas com a sustentabilidade (duração) dos mesmos, que levam à ausência de incorporação de componente prática

⁸³ AMASS é um projeto financiado pela União Europeia, reunindo um conjunto internacional de instituições e de investigadores(-criadores), tendo como objetivo investigar o papel das artes nos desafios sociais, especialmente envolvendo minorias ou grupos desfavorecidos de regiões periféricas.

Vd. <https://amassproject.weebly.com/>

⁸⁴ As conclusões apresentadas resultam da realização de análise da literatura, em duas etapas: a primeira envolvendo uma seleção mais abrangente, composta por 110 artigos; a segunda focalizada na análise de uma amostra mais reduzida, constituída por 13 artigos e incidindo sobre um conjunto de temas, daí derivados: Efeitos nas competências cognitivas e psicológicas de aprendizagem, crianças, jovens e idosos; Efeitos na aquisição e divulgação de conhecimentos; Saúde e ação preventiva entre as crianças e os jovens; Efeitos no bem-estar e na autoestima entre jovens e refugiados; Efeitos na inclusão social de jovens em risco.

Vd.

https://amassproject.weebly.com/uploads/1/3/2/4/132499556/karpati_lindstro%CC%88m_2021_eu_conf_the_me_2.pdf

(investigação-ação-criação), ou ao reduzido número de estudos que se debruçam sobre o pós-projeto, os seus reais impactos e aprendizagens. Por fim, desafios do ponto de vista teórico-conceptual, especialmente no que diz respeito à problematização do conceito de cultura (dos seus vários possíveis significados e implicações)⁸⁵.

3.4. Problemáticas de/com impacto

A metodologia de medição de impacto social tem sido adaptada e desenvolvida para a conceção e avaliação de projetos de arte (mais ou menos) participativa. Não obstante, considerando a multiplicidade de práticas enquadráveis nesta matriz, e a diversidade das motivações dos vários atores envolvidos na sua criação e curadoria (Stern & Seifert, 2009), a aferição (e quantificação) do impacto (social) de projetos artísticos apresenta desafios consideráveis. Neste ponto, ao invés de nos focarmos na análise de modelos concretos de medição ou avaliação de impacto, optamos, portanto, por caracterizar genericamente estes desafios e abordar as problemáticas que acarretam, particularmente na relação com dois conceitos, uma vez mais, centrais (e igualmente desafiantes): os conceitos de comunidade e de participação.

Apesar da explosão de interesse académico (e não só) sobre práticas de arte comunitária, participativa e/ou “socialmente engajada”, tal como aponta Hugo Cruz, deparamos-mos (ainda) com um cenário de escassez, no que concerne a existência trabalhos de investigação sistemática (e extrapolável) do fenómeno, de dispersão e pouca partilha de conhecimento (2021, p.54). Para além de alguns casos de estudo, de “caráter descritivo e interpretativo”, adotando, sobretudo, uma abordagem etnográfica, proliferam estudos de análise quantitativa, que, na perspetiva de Cruz, frequentemente são direcionados, não

⁸⁵ A definição de cultura tem vindo a reunir diferentes interpretações e significados, com implicações a nível antropológico e/ou estético. A título de exemplo, mais recentemente, Klas Grinell, logo no sumário do relatório *The Value and Social Effects of Culture*, estabelece uma distinção entre valor cultural intrínseco, individual, instrumental ou institucional, afirmando a dificuldade em avaliar os benefícios sociais das atividades culturais, tendo em conta que estes frequentemente acontecem fora do âmbito de políticas públicas, estendendo-se ao longo de períodos de tempo bastante alargados.

Vd. https://www.researchgate.net/publication/344650606_The_Value_and_Social_Effects_of_Culture

necessariamente para a avaliação, mas para a validação do impacto (social) dessas práticas (2021, p.54).

Um outro aspeto que contribui para as limitações à aferição dos impactos deste tipo de práticas ou projetos artísticos, diz respeito ao enviesamento dos objetivos estabelecidos para o projeto, traduzindo-se, no caso de projetos orientados para o *placemaking* cultural, o enfoque na captação de novos residentes e/ou visitantes, em detrimento dos impactos sobre as populações locais, ou, de um modo mais generalizado, a procura de impactos (quantificáveis) noutras áreas, como a saúde e/ou o bem-estar. Neste aspeto, é exemplificativa a disseminação do uso de métodos/ferramentas de medição e monetarização de impacto, como o sistema S.R.O.I. (*Social Return on Investment*)⁸⁶, desenvolvido a partir do próprio setor social (e adaptado para outras áreas), demonstrando a (de)comodificação de mais valias de natureza qualitativa, tanto no trabalho artístico como no social, ou na sua interseção.

Um desafio, que, aliás, se manifesta logo na necessidade (e na dificuldade) em definir as ditas artes tradicionais, ou na aceção de Justin O'Connor, “todas as atividades elegíveis para financiamento público como ‘arte’” (2000, p. 19; tradução nossa), das atividades habitualmente incluídas nas indústrias culturais ou criativas. O'Connor aponta como

⁸⁶ Trata-se de uma adaptação de uma análise do tipo custo-benefício, orientada para apoiar a demonstração (e monetarização) de impacto na atividade de organizações do setor social. A metodologia terá sido originalmente desenvolvida em 2000, pelo Roberts Enterprise Development Fund, e sujeita a diversas revisões, incluindo, a que foi desenvolvida, em 2012, no guia publicado pelo consórcio *Social Value UK*, e no âmbito de comissão lançada pelo Governo do Reino Unido, logo em 2007. A metodologia S.R.O.I. assenta sobre a premissa de que a monetarização do impacto social ou ambiental – concretizando-se no cálculo de rácio entre o potencial de retorno ou benefício para a sociedade/ setor público VS investimento aplicado na organização/atividade (Exemplo: Cada 1€ investido na atividade da organização resulta num retorno de Y, por exemplo, através da poupança resultante no recurso a determinado serviço público/comunitário) – facilita o alinhamento e integração de sistemas de gestão de desempenho com sistemas de gestão financeira, auxilia a comunicação com *stakeholders* (partes interessadas) internos e externos, e induz transparência. No entanto, a metodologia tem vindo a ser alvo de críticas, não somente pelo enfoque quantitativo e as limitações ou desafios que acarreta para a avaliação de impactos, ou fenómenos, de génese qualitativa (mudanças sociais), mas também pela dificuldade de aplicação, no respeito pelos seguintes princípios: envolvimento de todas as partes interessadas na definição de indicadores (incluindo parceiros e potenciais beneficiários); Compreender, identificar e reconhecer o impacto (mudanças), incluindo impactos negativos, mudanças intencionais e não intencionais; o que muda (para os detentores de interesse); Garantir transparência e isenção no processo de verificação/avaliação, através do envolvimento de entidade externa e posterior discussão de resultados com os *stakeholders* envolvidos no processo.

característica inerente das últimas, o facto de tratarem de “bens simbólicos – bens cujo valor económico primário deriva do seu valor cultural”, incluindo, por isso, atividades com as dos media, edição, design e arquitetura, mas também o cinema. Uma (in)definição que poderá levantar questões quanto à distinção entre estas e práticas como as das artes plásticas, literatura, teatro ou música. Ademais, como refere Thomas Adajian (2018) [2007] em *The Definition of Art* (Stanford Encyclopedia of Philosophy), tendo em conta a heterogeneidade do panorama artístico contemporâneo, as instituições apresentam dificuldades em abraçar a atual universalidade da arte, nas suas várias possíveis definições e práticas⁸⁷.

Finalmente, o desenho, lógica de estruturação (e de financiamento) dos projetos contribui para as suas limitações, na medida em que pressupõe a (pré)existência e manutenção de estruturas de programação e acompanhamento, tempo e recursos, em linha com a duração prolongada deste tipo de processos, que são indispensáveis ao estabelecimento de relações grupais, da descoberta e investigação-criação coletiva; o tempo da cultura comunitária (2021, p.57). A própria presunção de impacto (e a sua apreciação), pressupõem uma extensão alargada e uma monitorização dos projetos, para além do estabelecimento e cumprimento de resultados a curto ou médio prazo, o que, como vimos, habitualmente não se verifica, mas, invés, uma subjugação aos ciclos institucionais e políticos, por natureza com um horizonte temporal restrito. Uma perspetiva partilhada por Tang Tang, Paul Wilson, Shichao Zhao, Kiwoong Nam, no relatório parte da publicação AMASS intitulada *The Role of the Arts in Mitigating Societal Challenges Regional Policy Roadmaps for Seven European Countries* (2022), que salientam a relevância de orientar o financiamento dos projetos com as necessidades das comunidades e organizações locais, através de métodos participativos, ao invés, por exemplo, da aposta em eventos de larga escala. Os autores dão eco às dúvidas de O’Connor (2016) sobre a tentativa de aplicação de lógicas de eficácia à gestão de projetos socioculturais, com horizontes de médio-longo prazo:

Os eventos artísticos e culturais exigem uma perspetiva de longo prazo. Além disso, a noção de eficiência é muitas vezes incapaz de ser aplicada na gestão de eventos sociais com perspetivas de longo prazo (O’Connor, 2016). Assim, o apoio ativo das autoridades locais e

⁸⁷ “Definições híbridas visam fazer justiça, tanto à tradicional dimensão estética, como às dimensões institucional e histórica da arte, sem privilegiar nenhuma” (Adajian, 2018, p.1; tradução nossa).

das partes interessadas é fundamental para a gestão de eventos sociais (Tang et al, 2022, p.143; tradução nossa).

É nesse sentido que Caitlin Nunn sugere, então, a promoção da colaboração entre comunidade, artistas, investigadores e outros especialistas, também no acompanhamento e avaliação dos resultados do projeto. Desta forma, evitando potenciais resultados negativos sobre a comunidade, como sendo “sentimentos de perda, abandono e culpa, quando o projeto termina, hostilidade ou frustração perante a “incapacidade de efetivar mudanças” (Nunn, 2020, s.p.; tradução nossa). Ao reconhecer as limitações ao impacto ou à capacidade transformativa dos projetos, para além do seu âmbito restrito, levantam-se questões como: “O que está em jogo na criação – e conclusão inevitável – deste tipo de esferas excecionais de pertença? Quais são os nossos papéis e responsabilidades para além da esfera do projeto? E como podemos captar os resultados a longo prazo da PABR [*Participatory Arts Based Research*]?” (2020, s.p.; tradução nossa). Indo mais longe, ainda que a partir da análise de trabalhos de arte pública/em espaço público, no artigo “Are We Asking Too Much of Public Art?”, Seph Rodney (2023), questiona definitivamente qualquer confusão entre o poder evocativo e o poder efetivamente mobilizador dos objetos artísticos:

É preciso dizer que nenhuma obra de arte interroga nada nem ninguém. Este tique linguístico é endémico da cena artística e improdutivamente cliché. A ação de questionar de forma focada, rigorosa, perspicaz e implacável é algo que os humanos fazem, não objetos inanimados. Além disso, desconheço qualquer objeto de arte ou movimento histórico que tenha mudado o *status quo*. A cena artística muitas vezes confunde o *soft power* da arte com o poder de exercer o sentimento e dirigir a ação pública, um poder que se torna mais evidente nos movimentos sociais de massa (2023, s.p.; tradução nossa).

Para Rodney, o problema deriva do facto de os objetos artísticos existirem primariamente no “domínio da metáfora visual, de signos inspiracionais”, tornando-se difícil julgar a sua eficácia na veiculação de determinado objetivo interpretativo:

A questão crucial é: uma vez que todos esses objetos existem principalmente no domínio da metáfora visual, dos sinais inspiradores, como podemos julgar a suposta autenticidade de um objeto em comparação com o próximo? Uma forma é procurar aferir a soma da opinião pública em torno da obra. No entanto, quando usamos o sentimento público como barómetro do valor e significado de uma obra de arte, os artistas que recebem críticas muitas vezes recuam para o reduto inatacável da sua intenção ou afirmam que o público estará simplesmente a passar-lhe ao lado. (...) Como podemos determinar o quanto dessa emoção

está realmente disponível através da interação com a obra de arte e quanto lhe é atribuída por terceiros? (2023, s.p.; tradução nossa).

Nesse sentido, e na perspectiva de Rodney, a arte pública não só frequentemente reflete valores, mas também é demonstrativa “dos limites da nossa imaginação cívica” (2023, s.p.; tradução nossa).

Não obstante, em estudos recentes, desenvolvidos, sobretudo, a partir da década de 2010 (nota exemplos), têm vindo a ser identificados vários benefícios para a participação em projetos artísticos, tanto a nível individual, como de grupo e, em última instância, comunitário. Hugo Cruz resume-os da seguinte forma, no caso do indivíduo: melhorias na autoestima; desenvolvimento de competências pessoais e artísticas, da autonomia e capacidade de compromisso; reforço do sentido de presença, das relações intersociais (relações familiares e entre pares); uso positivo do tempo livre; desenvolvimento escolar e aumento da empregabilidade. Ao nível grupal, alguns benefícios apontados dizem respeito à promoção do trabalho coletivo, à expansão das redes sociais, à tomada de consciência sobre problemáticas da comunidade, ao potenciar da compreensão e do diálogo intercultural. Por fim, a nível comunitário, salienta-se o fortalecimento identitário, o impulso da incidência na participação em projetos culturais, assim como processos de desenvolvimento local, e, especialmente no caso das instituições participantes, o reforço do trabalho em rede⁸⁸ (2021, pp.54-56).

De um modo geral, Cruz sobreescreve ainda outros benefícios apontados neste contexto, como sendo a visibilização conferida a problemas comunitários e o reforço do envolvimento cívico e político dos participantes. Cruz salienta, contudo, algumas condicionantes determinantes para o desenvolvimento de projetos de arte participativa (ou comunitária),

⁸⁸ Outros estudos como o de Melissa G. Bublitz et al, no *artigo Collaborative Art: A Transformational Force within Communities*, apontam como potenciais benefícios da participação em experiências artísticas a melhoria do bem-estar individual e coletivo e o desenvolvimento de apreço pela arte. Bublitz et al resumem várias possíveis utilizações das experiências artísticas, que têm vindo a ser identificadas desde o final da década de 1960, nomeadamente: proporcionar de oportunidade para a autoexpressão; participação em experiência catártica e/ou terapêutica, aprofundamento de sentimentos de empatia, de pertença grupal e de identidade comunitária: “A arte colaborativa proporciona benefícios emocionais e tangíveis para a vida da comunidade. Por exemplo, a arte participativa constrói sentimentos de orgulho e de autossuficiência que, por sua vez, pode aumentar comportamentos pró-sociais” (2019, s.p.; tradução nossa).

como sendo o desenvolvimento de objetivos comuns⁸⁹ entre diferentes participantes, o enfoque nos impactos além projeto, e a sua contextualização/integração no âmbito de outras práticas comunitárias. O contexto organizacional, ou a influência da memória cultural da organização é, aliás, destacada enquanto fator determinante para a implementação do projeto, a par com a competência e visão dos intervenientes, em especial dos artistas participantes: a sua experiência, crença no potencial criativo de todos, capacidade de abertura a diferentes noções de cultura e de reciprocidade para com os participantes não profissionais. Num outro aspeto fundamental, Cruz releva a importância integração de processos participativos nas próprias práticas artísticas, porém, sem descurar o papel do artista e a valorização das suas competências profissionais e técnicas (2021, pp.58-59).

Cruz pretende opor-se a uma certa romantização destas práticas, alertando- para o difícil equilíbrio entre a inclusão e a reprodução (hierárquica) de dominação social, que a retórica envolvente às mesmas acaba por refletir. O autor vai, assim, ao encontro de preocupações levantadas, logo na década de 1990 (e perante a explosão da arte participativa), no que concerne a ação de pacificação social que o envolvimento em projetos artísticos poderá mascarar. Preocupações articuladas em análises como a de François Matarasso, em 1997⁹⁰, que, entre outras questões, acautela para a complexidade dos impactos sociais da participação em projetos artísticos, ainda que incontornáveis e demonstráveis, não necessariamente positivos. Alinha-se, igualmente, com recomendações como as do projeto

⁸⁹ Uma vez mais, Bublitz et al vão ao encontro da visão de Hugo Cruz, no que concerne os benefícios e os fatores decisivos para o desenvolvimento de projetos artísticos de cariz comunitário: “As experiências estéticas quotidianas têm um impacto profundo na vida quotidiana das pessoas e na sua "identidade e visão do mundo" (Duncum 1999; Saito, 2007). Ao contrário da "alta arte" que é exibida dentro de um museu ou nas paredes de uma galeria, a estética quotidiana - murais e esculturas comunitários - formam a capa da vida numa localidade. Essas obras de arte públicas, muitas vezes exibidas no exterior de uma escola, centro comunitário ou empresa do bairro, são acessíveis a todos na comunidade e podem ser experimentadas sem barreiras de custo ou de classe. Tais iniciativas de arte pública podem ser transformadoras para uma comunidade, particularmente se essa comunidade colaborar na criação da obra de arte e esta representar valores fundamentais da mesma. Iniciativas de arte colaborativa oferecem uma maneira de reunir os moradores de uma comunidade para abraçar um objetivo compartilhado, de promover a inovação e o crescimento do bairro” (2019, s.p.; tradução nossa).

⁹⁰ Referência ao estudo, considerado pioneiro em larga escala, “USE OR ORNAMENT? The social impact of participation in the arts”, realizado no Reino Unido, entre setembro de 1995 e março de 1997, pelo Centro de Investigação independente, Comedia, em torno do impacto social de programas artísticos, orientados para o envolvimento comunitário.

Vd. <https://arestlessart.com/wp-content/uploads/2015/09/1997-use-or-ornament.pdf>

Artworks Cymru (2016)⁹¹, cujo guia de qualidade⁹² Cruz cita, nomeadamente o enfoque no desenvolvimento de objetivos e de resultados, que promovam uma progressão, propriedade e responsabilidade partilhadas, entre os diferentes participantes, recorrendo a desenhos metodológicos longitudinais⁹³, e, neste caso, considerando diferentes componentes com impacto sobre o projeto: intenções, atividades e pessoas.

Perante a “necessidade atual de reconfigurar formas de participação cívica e política”, que perspetiva a participação artística como possibilidade de representatividade, não só cultural, mas também nesses domínios, Hugo Cruz alerta para o risco de torná-la “panaceia” dos problemas atuais, concorrendo, antagonicamente, para enfraquecer o seu real potencial de mudança, gerando desilusão. À necessidade de refletir sobre os vários processos de instrumentalização (mais ou menos subtis) da participação, Cruz traz para cima da mesa o debate em torno do entendimento da participação como um meio ou como um fim, e, sobretudo, da qualidade da participação. Neste contexto, convoca a importância de envolver a comunidade na definição da “forma e natureza” da empreitada, de modo a não criar projetos ilusórios de participação, e sendo para tal necessária a mobilização, voluntária e consciente, de indivíduos permeáveis à qualidade inovadora das experiências (coletivas), mas também abrir espaço para a diversidade dos pontos de vista, das práticas e dos compromissos. Cruz faz, ainda uma revisão dos principais modelos de análise para a participação cívica e política, desde a escada de participação cívica de Sherry R. Arnstein (1930-1997) (1969), até modelos mais flexíveis, destacando a importância de distintos momentos e percursos de participação, e acrescentando a possibilidade (desejável) de um

⁹¹ Para além da publicação do Guia de Qualidade, o projeto resultou na realização de uma conferência, divulgação de casos de estudo, entre outros recursos. Vd. <https://artworks.cymru/>

⁹² Curiosamente, o guia foi desenvolvido a partir das aprendizagens em torno de casos de estudo, também em Portugal, assim como na Escócia e no País de Gales. Vd. <https://www.qmu.ac.uk/media/bk5dnc32/qmu-working-paper-series-20203.pdf>

⁹³ No relatório final do projeto, *AMASS Policy White Paper*, no conjunto de necessidades e recomendações identificadas para o desenvolvimento de projetos artísticos socialmente engajados, é sugerida para a avaliação de resultados, a combinação de métodos de pesquisa qualitativos e quantitativos, a par do alargamento do próprio entendimento do que é “impacto social” e de como este pode ser apresentado: “São necessários estudos qualitativos e quantitativos integrados e longitudinais para compreender suficientemente o complexo valor social das artes. O impacto das artes deve ser destacado a partir de uma ampla gama de perspetivas. O conceito de impacto e a forma como é comunicado devem ser alargados” (Sol et al, 2022, p.27; tradução nossa).

controle partilhado, como o modelo de pirâmide, de Naima T. Wong, Marc A. Zimmerman e Edith A. Parker (2010), ou sublinhando os recursos necessários à participação, assim como a percepção da sua eficácia, no caso do modelo CLEAR, de Vivian Lowndes, Pratchett Lawrence e Gerry Stoker (2006) (Cruz, 2021, pp. 123-126).

Escada de Participação Cívica

Três dimensões de participação

Primeira dimensão – não participação, manipulação e de terapia, visando apenas a aceitação pública de decisões que já foram tomadas.

Segunda dimensão – concessão simbólica de poderes, integrando níveis de informação, consulta e pacificação.

Terceira dimensão – poder do cidadão, remetendo para a parceria, delegação do poder e controle, parcelar ou total do planeamento, implementação e decisão sobre as soluções adotadas.

Modelo de Pirâmide

Cinco tipologias de participação

Simbólica – os jovens participam, mas os adultos continuam a ter mais controle sobre a decisão.

Pluralista – os jovens participam ativamente e partilham o controle com os adultos, sendo esta a tipologia de participação a mais desejável.

Independente - os jovens participam ativamente e de forma, detendo controle total sobre a decisão.

Modelo CLEAR

Cinco condicionantes à participação

Can – detenção de recursos físicos e expressivos necessários e adequados à participação, relacionados com as competências verbais, existência de limitações físicas ou doença mental, entre outras.

Like – existência de interesse cultural/artístico e sentido de pertença a determinada comunidade.

Enable – concretização de condições sociais e materiais necessárias à participação, muitas vezes instrumentais.

Asked – sentimento de motivação e mobilização.

Responded – crença no impacto da sua participação, em resposta a objetivos ou necessidades concretas.

Para Cruz, tratam-se ainda de modelos rígidos, que pressupõem ações de categorização e de separação entre instituições sociais e culturais, artistas profissionais, técnicos sociais e educativos e artistas não profissionais (inibindo a participação dos últimos). De forma semelhante, a adoção de modelos lineares anteriores também para o domínio concreto da participação cultural (ou artística), pressuporá a existência de um contínuo entre não participação e participação. Não obstante, o autor apresentará dois modelos possíveis de análise da participação, em particular no caso das artes performativas ou do teatro comunitário; a hierarquia funcional, definida por Dupin Maynard (2018) e o modelo de níveis de participação, concentrando-se no grau de envolvimento de artistas não-profissionais, desde espectadores até cocriadores, proposto por Nardone (2010) (Cruz, 2021, pp. 139-141):

Hierarquia funcional

Público – exclusivamente recetivo.

Público ativo – pressupõe envolvimento dos participantes, através da recolha de *feedack* pós-espetáculo.

Inspiração – os participantes contribuem, via entrevista, com sugestões que constituem *inputs* para os artistas e para a dramaturgia do espetáculo.

Experimentação – a criação é desenvolvida em grupo, com a colaboração dos participantes.

Ator/atriz – os participantes são assumidos como atores, tendo influência na representação, mas não na encenação.

Diretor – os artistas são totalmente dirigidos pelos participantes, influenciando inteiramente o processo e o resultado da criação.

Níveis de participação:

Nível baixo de participação – fomentação do projeto a partir de fora da comunidade pelos artistas profissionais.

Nível médio de participação – criação envolvendo a formação de voluntários e agentes-chave da comunidade.

Nível alto de participação – cooperação voluntária da comunidade na planificação destas práticas, por exemplo, através da participação individual em oficinas.

A estes modelos, contrapõe, finalmente, o de Pablo Helguera (2011), que colocará a ênfase no tempo das práticas, exigindo uma mudança na compreensão do trabalho artístico, e, conseqüentemente, uma necessária redefinição da experiência estética, como duracional e

não imediata. Esta proposta relaciona a duração com as formas de participação, diferenciando as de curta e longa duração, do seguinte modo (Cruz, 2021, p.141):

Curta Duração

Nominais – o participante observa o trabalho, de forma a refletir sobre o mesmo.

Direcionadas – o participante é convidado a fazer uma simples tarefa para completar a obra.

Longa Duração

Criativas – os participantes partilham o seu conhecimento durante uma estrutura de trabalho previamente pensada por artistas.

Colaborativas – os participantes usufruem de liberdade criativa e partilham-na com outros, de modo a desenvolver-se uma estrutura e o conteúdo da obra, sempre em diálogo e em colaboração com os artistas.

A falta de questionamento da qualidade da participação e do seu entendimento como elemento fundamental no desenvolvimento dos processos criativos, além de (com)prometer o estabelecimento de metas realistas e adequadas para o desenvolvimento de projetos artísticos, poderá estar a ocultar problemas com a conceção de grupos-alvo e/ou, de forma paralela, a promover uma idealização das comunidades participantes. Se tivermos ainda em conta a existência de constrangimentos humanos, materiais, financeiros e temporais, habitual neste tipo de projetos, torna-se ainda mais compreensível o risco de a sua programação acabar por perpetuar abordagens performáticas, estereotipadas e excessivamente direcionadas, comprometendo o potencial experimental dos mesmos, e limitando a expressão dos participantes.

Ângela Saldanha, Célia Ferreira, Raquel Balsa e Teresa, em mais uma publicação resultante do projeto AMASS, mais concretamente no capítulo *intitulado Impacts of Socially Engaged Art and Design Projects: The Need for Documentation*, levantam, precisamente, problemas de equidade no desenho, implementação e processos de decisão comumente associados ao desenvolvimento de projetos de (investigação-)criação artística de cariz comunitário:

(...) várias limitações relacionadas com a conceção do projeto, que tende a ser influenciado pelos financiadores, não pelos participantes. Mesmo quando co-desenhamos um projeto e

tentamos trazer as necessidades de nossos stakeholders e participantes, precisamos projetar o projeto de acordo com os objetivos de chamadas, que normalmente estão relacionadas com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e a Agenda 2030 (Nações Unidas, s.d.). Como criadores de um projeto cujo propósito, financiamento, processo e resultados foram determinados fora das comunidades por uma equipa internacional de investigadores, compreendemos as desigualdades de tais projetos. Compreendemos também o desequilíbrio de poder [gerado] entre os profissionais que trabalham nas instituições (investigadores, artistas) e os participantes de comunidades vulneráveis que trabalham nos nossos projetos (Saldanha et al, 2021, p.266; tradução nossa).

Procurando, tal como Hugo Cruz, combater uma retórica por vezes simplista e ilusória em torno da participação cultural e artística, Arlene Goldbard e François Matarrasso apresentam, na coletânea de ensaios *Art and Community Notebook*, uma proposta de “empoderamento”, que não passa pela simples transferência de poder operativo ou de decisão, mas “através do desenvolvimento das nossas competências, da nossa confiança, dos nossos conhecimentos e das nossas redes” (Goldbard & Matarrasso, 2021, p. 8). A esta premissa que, em vários aspetos se aproxima da definição de “*enskillment*”, proposta por Tim Ingold, Caitlin Nunn acrescenta a ideia de “(non) belonging”, como fundamental para entender a forma como se estabelecem “as relações entre indivíduos, grupos e as comunidades, lugares, atividades e instituições com as quais se envolvem, bem como as necessidades, desejos e as políticas que moldam essas relações e seus (a/e)afetos” (2020, s.p.; tradução nossa). Desta forma, trilhando caminho para explorar noções mais complexas de “comunidade”, que incluam diversos *stakeholders* (partes interessadas), mas também de diferentes formas de relação, ou dir-se-ia, de envolvimento ou de participação, de natureza afetiva ou prática, imposta ou auto-atribuída, em diferentes escalas, organizando-se de forma mais ou menos hierárquica e, frequentemente, coexistindo ou sobrepondo-se:

Todos nós negociamos o (não) pertencimento através de múltiplas esferas que se cruzam e em múltiplas escalas de experiência, do bairro ao Estado-nação, dos clubes locais às comunidades transnacionais. As relações dentro dessas esferas podem ser variadas – e simultaneamente – corporificadas, afetivas, práticas, formais, socioculturais, históricas e éticas. Podem ser procuradas ou impostas, permitindo ou restringindo. Além disso, cada esfera é regida por uma política própria de (não)pertencimento, mediando quem pertence e como. As fronteiras podem ser mais ou menos flexíveis, porosas e dinâmicas, e o pertencimento dentro delas mais ou menos hierárquico (2020, s.p.; tradução nossa).

Aproximando-se desta linha de pensamento Melissa G. Bublitz et al, contrariam noções de comunidade historicamente definidas na relação com “áreas geográficas pequenas, bem delimitadas, homogêneas e integradas, com necessidades e valores partilhados”, reconhecendo uma maior heterogeneidade na sua composição e alinhando-se com reconfigurações (e conceptualizações) mais recentes, enquanto “grupos de pessoas que estão conectadas por laços sociais, pontos de vista comuns e/ou localizações virtuais ou geográficas específicas” (2018, s.p.; tradução nossa)⁹⁴. Também Hugo Cruz perspectiva, na contemporaneidade, formas relacionais e de comunidade mais espontâneas, com regras móveis, afetivas, sem hierarquias e elementos de ancoragem, marcadas pela presença de relações menos dependentes entre os indivíduos e tendo como principal suporte as relações interpessoais, independentemente da proximidade geográfica. Isto é, redes formadas não somente por fins racionais, mas com características do aleatório, e tendo como fim a própria relação entre indivíduos (Cruz, 2021, p.118).

Não obstante, Cruz não deixa de fazer notar em diferentes formas de arte participativa, a manutenção de uma certa ideia “clássica” de comunidade, distinguindo, contudo, diferentes abordagens ou diferentes possibilidades para o trabalho artístico coletivo, nomeadamente: a que (pré)define comunidade enquanto grupo ou organização, assente no lugar onde o projeto é desenvolvido e ao qual procura vincular-se; a que cria comunidade a partir da construção da obra de arte, desaparecendo esta após o término do trabalho; a que cria comunidade a partir da construção da obra de arte, mas que potencia a sua manutenção como entidade autónoma e independente do projeto (beneficiando a última se o artista for já morador junto do grupo participante). Em todo o caso, na visão de Cruz, as abordagens artísticas pecam frequentemente por se construírem de fora para dentro das comunidades, ou seja, supondo quais são as necessidades sentidas pelas mesmas, sem as envolver nesse processo. Uma pré-determinação que se alarga à própria curadoria do projeto, ao seu desenho, e enquadramento

⁹⁴ “A conceptualização de comunidade que focamos no contexto da arte colaborativa ou participativa pode ser definida como um grupo "heterogéneo" de pessoas com necessidades e valores partilhados que se reúnem numa localização geográfica específica para participar, individualmente ou em conjunto (...) com o objetivo de criar uma iniciativa comunitária baseada na arte (...) Especificamente, a nossa estrutura de trabalho inclui cinco etapas principais: (1) identificação das necessidades da comunidade; (2) ideação engajada; (3) criação artística colaborativa; (4) celebração partilhada; e (5) amplificação de impacto” (Bublitz et al, 2018, s.p.; tradução nossa).

temático, definido previamente ao contacto com as comunidades envolvidas na criação. Ou mesmo, como refere Matarasso (2020), à definição de “mudança social desejável”, partindo da presunção (problemática) de que os artistas têm, não somente os recursos e as capacidades necessárias para a concretizar, como o direito a fazê-lo, enquanto *outsiders*”⁹⁵:

O que é a arte para a mudança social? Como acabei de dizer, toda a arte está enredada na mudança social, nem toda ela boa (...) E porque a mudança social é uma ambição tão vaga, é fácil enganar-se a si mesmo acreditando que esta foi alcançada. Se não se especificar o objetivo do trabalho, haverá pouca dificuldade em encontrar razões para pensar que este foi atingido (Matarasso, 2020, s.p.; tradução nossa)⁹⁶.

Conclusões semelhantes são apontadas por autores no campo dos Estudos Críticos de Património, como, uma vez mais, Waterton e Smith, que denunciam o facto de que “os projetos geridos em conjunto tendem a envolver coisas que são feitas para as comunidades, e não com elas” (2010, p.7; tradução nossa). Para as autoras, parte do problema resulta igualmente da disseminação (e apropriação) de conceitos-bandeira como o de “participação” e o de “comunidade”. Concentrando-se no segundo, as autoras criticam a superficial, porém hegemónica, na sua correlação com a adoção de um modelo centrado na identidade, enquanto fator primordial para o reconhecimento dos indivíduos como parte (ou à parte) de determinada entidade coletiva ⁹⁷. Neste aspeto, Waterton e Smith apoiam-se na análise de

⁹⁵ Esta discussão tem vindo a ser alargada às instituições culturais, em particular aos museus e galerias de arte, e à necessidade de “interrogar os seus princípios éticos interinos, para discutir se o ativismo é apropriado ao seu papel”, incluindo perceber “como podem apoiar os artistas e o público nas suas preocupações [sociais] e ações”. A este respeito Vd. o Nr. 42, de 2018, do International Journal of Visual Art and Gallery Education, dedicado ao tema “Ethics and Activism”: <https://engage.org/journals/engage-42/>

⁹⁶ Por esse motivo, Matarasso defende antes a definição do termo *art for social justice*: “talvez seja melhor falar de arte para a justiça social. Esta, pelo menos, é uma clara declaração de intenções. Os resultados desta ação podem ser vistos e avaliados. Já não se trata de condescendência ou de boas intenções: trata-se de trabalho claro e coerente” (2020, s.p.; tradução nossa). Vd. <https://arestlessart.com/2020/07/15/art-for-social-change-or-social-justice/>

⁹⁷ Waterton e Smith atribuem às ciências sociais, em particular à Sociologia, a disseminação do termo, “desde o século XIX e emergindo como um assunto a considerar seriamente, na década de 1960”. Num exercício de síntese sobre a evolução da sua utilização, as autoras fazem referência a definições estáticas (e dominantes) de comunidade, enquanto “conjunto presencial de pessoas em contexto rural”, como a de Ferdinand Tönnies (1974), ou a ideia generalizada de comunidade enquanto “fraternidade que tornou possível, ao longo dos últimos dois séculos, a tantos milhões de pessoas, não tanto matar, mas morrer voluntariamente por imaginações tão limitadas”, estabelecida em 1983, por Benedict Anderson (1983, p. 7; tradução nossa). Em contraponto, não deixam, contudo, de assinalar as análises críticas de Margaret Stacey, em 1969, ou de Collin Bell e Howard Newby, em *The Sociology of Community: A Selection of Readings* (1974), “que pretendia ilustrar alguns dos problemas e questões inerentes a esta ideia de comunidade” (Waterton & Smith, 2010, pp. 5-6; tradução nossa).

Nancy Fraser (2008), que resume de forma bastante lúcida as armadilhas do “essencialismo identitário”, na procura de definir patrimónios comunitários, e o seu potencial para transformar-se num “mecanismo para *misrecognition*”:

Fraser rejeita esta última como reificante ou essencializante da identidade, o que, segundo ela, leva potencialmente a uma situação em que os membros do grupo se sentem vinculados por uma identidade coletiva – e simplificada – à qual se conformam. O problema, na sua formulação mais simples, é que não se têm em conta as diferenças ou divisões intergrupais. Além disso, a não conformidade com essas identidades aglutinadoras corre o risco de ser rotulada de inautêntica (2010, p.10; tradução nossa).

O uso do termo “comunidade”, poderá então resultar na dissolução dos membros, individuais, de um grupo, “num coletivo homogéneo e aborrecido”, inviabilizando processos de “mal-estar interno, decepção, conflito ou poder”, necessários dentro das próprias “comunidades”. Aspeto particularmente relevante (e problemático), para um setor, em que “atualmente, as comunidades são amplamente imaginadas como girando em torno da combinação de um conjunto limitado de características”, sejam estas “geograficamente definidas, tradicionais”, étnicas, etc. (2010, p.10; tradução nossa).

Waterton e Smith encontram na não problematização da relação (fundacional) do património com a identidade – enquanto sua supostamente inata manifestação ou garantia de continuidade – o risco de marginalizar ou não reconhecer a “legitimidade de comunidades subalternas e de outros conceitos de património” (p.12; tradução nossa). As autoras vão mais longe na crítica, apontando a predominância de uma certa visão de classe (ou de comunidade), que se sobrepõe a outros possíveis entendimentos sobre o património, a sua gestão, interpretação, salvaguarda e transmissão:

Além disso, os tipos de projetos que dominam o sector aplicam-se melhor às classes médias brancas: pressupondo [o acesso] a determinados recursos económicos particulares, uma escolaridade ocidental, o acesso a uma gama específica de competências e a liberdade não só de se envolver, mas de escolher ou mudar de identidade. (...) Consequentemente, poucos profissionais do património perguntam quais são as opiniões das pessoas sobre o património, para além dos símbolos culturais brancos de classe média. Este fracasso significa que as políticas de inclusão social tendem a preocupar-se em assimilar as comunidades excluídas, numa compreensão das definições tradicionais de património, em vez de alargar as definições para servir uma [maior] diversidade de experiências culturais e históricas (2010, p.11; tradução nossa).

Assim, através da “institucionalização do tropo comunidade”, “várias pessoas sofrem de desigualdade de estatuto e, por conseguinte, são incapazes de interagir em termos de paridade em matéria de património” (p.10; tradução nossa).

Em contrapartida, Waterton e Smith propõem um entendimento de “comunidade”, em linha com autores como Ingrid Burkett (2001), enquanto “processo contínuo em que a identidade é explorada e (re)criada”, de forma a revelar as tensões e contradições inerentes à “tendência dos processos de gestão do património para fossilizar e "preservar" o património como inalterável e imutável” (2010, p.12; tradução nossa). Num outro ponto central, e como potencial alternativa, as autoras assumem a estratégia proposta por Nancy Fraser (2001, p. 24), privilegiando dinâmicas individuais à escala do(s) grupo(s) (e não das comunidades, ou de outras conceções identitárias coletivas), de forma a “examinar e desafiar padrões institucionalizados de valor cultural, particularmente em termos do seu efeito sobre os indivíduos” (p.11; tradução nossa), e, em última instância, a perspetivar outras formas de “paridade participativa”⁹⁸.

Esta proposta vai ao encontro da análise de Bublitz et al, que, por sua vez, dá eco à teorização em torno da identidade social, feita por Henri Tajfel (1919-1982) e John Turner (1947-2011) (1979), ou, mais recentemente, por Michael A. Hogg e Scott A. Reid (2006), “postulando que a identidade individual deriva parcialmente de afiliações de grupo via categorização (por exemplo, ‘Eu pertenço a esta comunidade’) e auto-aprimoramento (por exemplo, ‘Tenho orgulho em fazer parte desta comunidade’)”. Assim como, por outro lado, da constatação da atual desconexão dos indivíduos em relação às suas “comunidades”. Tendo em conta ambas as partes da equação, é compreensível de que forma o património, na sua associação a projetos de (investigação-)criação, em particular de cariz comunitário ou participativo, poderá contribuir para fenómenos de simplificação e cristalização identitária (e vice-versa).

⁹⁸ A “paridade participativa” é um conceito central na ideia “(mis)recognition”, como parte da teorização de Fraser em torno do status e justiça social (Fraser, 2008). Para Fraser, como salientam Waterton e Smith, a “paridade participativa” “exige compromissos sociais que permitam a todos os membros (adultos) da sociedade interagir uns com os outros enquanto pares”, encontrando, portanto, “três tipos de obstáculos: má distribuição (económica), *misrecognition* (cultural) e injustiças de representação (política)” (Waterton & Smith, 2010, p.10; tradução nossa).

A esta(s) problemática(s), junta-se a da manutenção de formas mais tradicionais na receção dos públicos à da arte contemporânea, como tornou, desde logo, evidente Natalie Heinich, em *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain* (1998), tendo como consequência o enviesamento ou mesmo a geração de impactos inesperados (e indesejados). Considerando as residências artísticas (modelo, aliás, adotado pelo projeto AMASS), várias destas limitações e desafios ganham ainda maior pertinência, tratando-se de um fenómeno emergente, em que, como vimos, tem vindo a ser privilegiada (e potenciada) a relação entre o fazer artístico e o fazer patrimonial, a participação cultural, e a intervenção cívica ou política. Apesar de autores, como Moraes, preconizarem na criação de redes como a Res Artis, Alliance of Artists Communities AAC, Intra Asia, as plataformas eletrónicas Centre National des Arts Plastiques Cnap, Peppinières, AIR Japan, ou Transartis, um incentivo à “atuação crítica dessas, contribuindo para o processo de discussão sobre globalização e inclusão” (Moraes, 2009, p.20), são, uma vez mais, poucos os estudos, eventos ou outro tipo de reflexão científica dedicada a esta tendência, principalmente de forma mais abrangente ou integrada.

Focando-nos no caso português, a Agenda Temática de Investigação e Inovação Cultura e Património Cultural, organizada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), reconheceu o papel das artes na mediação cultural (para o património cultural) e o “impacto da investigação em artes e humanidades na elaboração de políticas públicas” (Pereira, 2019, p. 23), a vários níveis, realçando a necessidade de enquadrar a investigação dentro de um cenário de pós-turismo. Em artigo de julho de 2023, intitulado “Para errar melhor: residências artísticas e apoio à criatividade”, Paulo Pires arrisca uma síntese em torno do fenómeno particular da programação de residências artísticas, em Portugal. Dentro deste “ecossistema relevante e plural”, começa (como veremos, de forma bastante certa) por salientar o papel de “estruturas culturais independentes” – “associações, cooperativas, grupos informais e outros colectivos” – para a dinamização deste e de outros modelos de apoio à criação artística, em diversos pontos do país⁹⁹. Pires destaca ainda, por um lado, o

⁹⁹ Nesta tipologia de promotores, Paulo Pires inclui estruturas como a do O Espaço do Tempo e as Oficinas do Convento (Montemor-o-Novo), o DeVIR CAPa (Faro), a Largo Residências, a ZDB e o Hangar (Lisboa), a Casa da Esquina, o Jazz ao Centro Clube e a Blue House (Coimbra), a Circolando/CRL – Central Elétrica e a Sekoia – Artes Performativas (Porto), a Ccer Mais (Leiria), a Estufa/Moagem (Torres Vedras), a Casa de Mateus/Escola das Transições (Vila Real), a ZONA (Lamego), as Comédias do Minho (Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira), a Anda&Fala/vaga (Ponta Delgada), a Companhia da

papel dos “festivais, plataformas e encontros-âncora de artes performativas/visuais e cruzamento disciplinares”, “incluindo nas suas programações quer residências artísticas em curso, quer o resultado final de trabalhos de pesquisa e experimentação criativas encetados em fases anteriores aos eventos”¹⁰⁰, assim como a intervenção crescente das autarquias, “no tocante ao surgimento de centros de residência artística e de outros espaços de trabalho de suporte à criatividade com epicentro em equipamentos municipais”¹⁰¹. Por fim, refere a oferta proporcionada por “entidades privadas de cariz empresarial, mormente sitas em zonas consideradas ‘periféricas’”, e onde se incluem entidades vocacionadas para o turismo (criativo), apresentado “a título complementar, uma interface cultural que consiste na disponibilização de espaços para a realização de residências artísticas (com ou sem – conforme os casos – acompanhamento artístico especializado por parte da entidade de acolhimento)”.

Ao nível das “modalidades de captação de criadores”, evidenciam-se três: “candidaturas espontâneas (reservas directas de espaços), sujeitas a aprovação”, por convite e convocatória aberta, com seleção por um júri. Às residências de criação, acrescentam-se “residências permanentes, bem como alojamentos criativos e residências em trânsito”, “residências à distância”, ou residências por projeto:

A disponibilização de espaço(s) de trabalho, o alojamento da equipa, o suporte (total ou parcial) à alimentação e às deslocações em território nacional, bem como o apoio à difusão dos projectos criativos desenvolvidos em residência quando se realizam ensaios abertos ou

Chanca (Penela), a Lavrar o Mar (eixo Monchique-Aljezur), a Inestética/Palácio do Sobralinho (Vila Franca de Xira), a Luzlinar (Trancoso), o LAC – Laboratório de Actividades Criativas (Lagos), a Binaural Nodar (Vouzela), a Cultivamos Cultura (Odemira), a Córteç Frontal (Arraiolos), a Porta33 (Funchal), a Pó de Vir a Ser (Évora), a RAMA (Maceira e Alfeiria, Torres Vedras), a Lugar do Meio (Alfajar, Penela) ou a AADK Portugal/The Plot (Azeitão, Setúbal).

¹⁰⁰ Os exemplos apontados por Paulo Pires neste contexto são: Laboratório e Festival Linha de Fuga (Coimbra), o Festival Materiais Diversos (Mínde-Alcanena-Cartaxo), o Citemor (Montemor-o-Velho), o Planalto – Festival das Artes (Moimenta da Beira), o Festival Som Riscado (Loulé), o Walk&Talk (Ponta Delgada, São Miguel), o Futurama/Bienal BoCA (Beja, Serpa, Mértola e Castro Verde), o Verão Azul (Lagos e Loulé), o Jardins Efêmeros (Viseu), o Lisboa Soa (Lisboa) e o festival Semibreve (Braga).

¹⁰¹ Pires destaca, nesta tipologia: o Campus Paulo Cunha e Silva (Porto), o projecto 23 Milhas (Ílhavo), o gnrator (Braga), a Fábrica da Criatividade (Castelo Branco), o Pólo Cultural Gaivotas (Lisboa), os Estúdios Victor Córdon (Lisboa), o Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas (Ribeira Grande, S. Miguel, Açores), A Gráfica – Centro de Criação Artística (Setúbal), o Centro de Criação de Candoso (Guimarães), o Cineteatro Louletano/Loulé Criativo (Loulé), o Centro de Experimentação Artística do Vale da Amoreira (Moita) e a Casa Varela – Centro de Experimentação Artística (Pombal).

ante-estreias, constituem o receituário mais habitual em termos de *modus operandi* (2023, s.p.).

Para além da sua “função primacial”, Paulo Pires atribui às residências quatro ações paralelas: uma ação de “mapeamento indirecto do tecido artístico”; o “incremento da atractividade do território para criadores exógenos (mais ou menos emergentes, mais ou menos consolidados)”; a “articulação com a dimensão programática no sentido da futura integração dessas dinâmicas criativas em actividades encetadas pela entidade que acolhe a residência”; e o “aprofundamento do trabalho de mediação cultural e artística através do envolvimento de públicos”.

Num último aspeto relevante, Pires declara a aposta e muitos destes programas, “numa filosofia identitária, organizacional e funcional que estabelece estreitas pontes entre arte, território e ambiente”, valorizando “a imersão na paisagem, a sensorialidade”, numa micro e média escala, e em estreito contacto com a “comunidade local”, “a cultura, os ofícios e os saberes tradicionais, a história (...) da região”, potenciando “a informalidade, a adaptabilidade, a proximidade, a empatia e a confiança mútua” (2023, s.p.). Porém, para além de alguns casos de estudo conhecidos (Santos, 2013; Santos, Moreira & Ramalho, 2014), encontramos-nos perante um cenário de ausência de análises comparativas ou mesmo de um levantamento estruturado de práticas ao nível da programação e da curadoria de residências artísticas¹⁰², em particular nas suas manifestas interdependências com a gestão do património. Por esse motivo, o levantamento de práticas, tendências e problemáticas neste domínio concreto, no contexto nacional, se revelou útil e necessário, através do desenvolvimento de um estudo, que passaremos a apresentar na segunda parte desta tese.

¹⁰² Paulo Pires apela, precisamente, ao desenvolvimento de um mapeamento nacional “de estruturas e contextos culturais” da programação ou acolhimento de residências artísticas, “para um conhecimento mais panorâmico e detalhado por parte do sector artístico; e como suporte para futuras políticas públicas”. Pires sugere, ainda, a promoção de “residências de conhecimento”, orientadas para “investigar, reflectir, questionar e problematizar em torno de tópicos ligados à criatividade e aos processos inventivos”, em Portugal.

Vd. <https://comunidadeculturaearte.com/para-errar-melhor-residencias-artisticas-e-apoio-a-criatividade/>

PARTE II

A música, os estados de felicidade, a mitologia, as faces trabalhadas pelo tempo querem dizer-nos alguma coisa, ou alguma coisa disseram que nós não deveríamos perder, ou estão para dizer alguma coisa; esta iminência de uma revelação, que não se produz, talvez seja o facto estético.

—Jorge Luis Borges, *A muralha e os livros*

Capítulo 4 - (Re)criar o Património - Inquérito preliminar

4.1. Contextualização

A relação entre a(s) Arte(s) e o(s) Património(s) tem, em Portugal, vindo a ser desenhada através da elaboração de programas de ação governativa, recomendações, documentos orientadores, e estratégias de intervenção, nos domínios cultural e artístico. Nesse sentido, alinhando-se com tendências internacionais, em particular com a recente aposta na promoção de um “património cultural europeu” enquanto motor turístico (e económico) do “velho continente”¹⁰³, ao perspetivar a programação artística como vetor para a dinamização do património local e, conseqüentemente, dos territórios. São múltiplos os exemplos próximos em que esta articulação de práticas e de objetivos é assumida, nomeadamente as iniciativas encetadas no âmbito das diversas candidaturas portuguesas a Cidade Europeia da Cultura 2027¹⁰⁴. Considerando especificamente os territórios de baixa densidade, esta estratégia parece ter encontrado lugar de destaque no que concerne a programação de municípios e de instituições culturais (a maioria de cariz público), aliando o apoio à criação artística, à valorização do património local, como parte de uma estratégia de *placemaking* (cultural)¹⁰⁵.

¹⁰³ A este respeito, recorde-se a criação da *European Heritage Label* ou a consagração de 2018 como Ano Europeu do Património Cultural, como exemplos recentes da promoção de políticas europeias com enfoque na valorização do património cultural. Vd. <https://culture.ec.europa.eu/cultural-heritage>.

¹⁰⁴ A título ilustrativo, como parte da preparação da candidatura do município de Ponta Delgada, foi promovido o programa de residências artísticas “9x9”, incluindo no seu conjunto de objetivos: “ativar o património material e imaterial e a criação de pontes entre a tradição e a contemporaneidade” (Vd. https://www.azores2027.eu/pt/pilot_projects/9x9-residencias-artisticas/). Também a candidatura conjunta de 19 municípios, encabeçada pelo da Guarda, incluiu a dinamização de um programa de residências artísticas, aproximando artistas, designers, arquitetos e artesãos, como parte do programa da “Bienal Artefacts (Vd. <http://artefacts-guarda2027.pt/pt>). Por fim, e adotando uma estratégia diferenciadora, como parte do desenvolvimento da candidatura vencedora, dirigida pelo município de Évora, foi produzida uma série documental, intitulada “#sendo”, com a premissa de “divulgar e reconhecer os vários projetos que se desenvolvem no Alentejo em áreas tão distintas como a inovação/investigação, a documentação/arquivo, o empreendedorismo cultural, residências artísticas/projetos artísticos, arte popular, património e recursos naturais, arqueologia, arquitetura, património edificado, entre outros eixos” (Vd. <https://www.evora2027.com/processo>).

¹⁰⁵ Exemplo recente deste convocar de sinergias, trata-se do programa “Vivificar”, cuja primeira edição resultou na dinamização de 12 residências e no desenvolvimento de instalações, performances e intervenções artísticas *site e community-specific*, em áreas rurais integrantes nos municípios de Alijó, Lamego, Mêda e Torre de Moncorvo. No sítio em linha do projeto, este apresenta-se tendo como objetivo procurar “respostas criativas para o desafio da fixação populacional em quatro municípios de baixa densidade no Douro, baseadas na

Neste aspeto, à valorização do património local, acrescentam-se outros objetivos e outras funções atribuíveis à criação artística, desde o incentivo à participação cultural de grupos e comunidades, passando pelo planeamento e reabilitação urbana, e pelo fomento do desenvolvimento local, muitas vezes em aproximação às indústrias criativas.

Olhando para os programas dos Governos Constitucionais da República Portuguesa, entre as duas últimas décadas, este intrincado de conexões (e de expectativas) ganha corpo de vontade política. Em 2005, o programa do XVII Governo português indicava como objetivo “combinar o turismo com a cultura, a gastronomia, o desporto, a proteção ambiental e a recuperação do património, para desenvolver as indústrias do lazer” (Presidência do Conselho de Ministros, 2005, p. 24). Apresentando como “opção política fundamental” “qualificar o conjunto do tecido cultural, na diversidade de formas e correntes que fazem a sua riqueza do património à criação, promovendo a sua coesão e as suas sinergias” (Presidência do Conselho de Ministros, 2005, p. 54), a dificuldade apontada, em inícios do novo milénio seria então a de “conseguir um equilíbrio dinâmico entre a defesa e valorização do património cultural, o apoio à criação artística, a estruturação do território com equipamentos e redes culturais, a aposta na educação artística e na formação dos públicos e a promoção internacional da cultura portuguesa” (Presidência do Conselho de Ministros, 2005, p. 54). Continuando a focar-se no papel do turismo “como plataforma para dar maior visibilidade”, uma vez mais, “à gastronomia e ao património”¹⁰⁶ (Presidência do Conselho de Ministros, 2009, p. 30), o XVIII Governo (2009-2011) define, porém, como áreas fundamentais de atuação a nível cultural, também as artes e as “Indústrias Criativas e

construção de diálogos com as comunidades e no aprofundamento de perspetivas sobre os contextos socioeconómicos, ecológicos e culturais dos territórios em questão”. Vd. <https://vivificar.pt/pt>

¹⁰⁶ O enfoque na gastronomia, durante este período, poderá relacionar-se com o desenvolvimento da candidatura portuguesa à proposta internacional de classificação da dieta mediterrânica à “Lista Representativa do Património Imaterial da Humanidade” (UNESCO). O desenvolvimento do processo de candidatura foi assumido pelo Governo português então em funções, através dos Ministérios da Agricultura, Desenvolvimento Rural e Pescas, Cultura, Economia e Saúde. O mesmo foi espoletado com a aprovação pela UNESCO, no decorrer da reunião Intergovernamental deste organismo, realizada em Nairobi, em 2010, de proposta inicial reunindo os esforços dos quatro países proponentes originais: Espanha, Grécia, Itália e Marrocos. A dieta mediterrânica viria efetivamente a ser classificada em dezembro de 2013, na 8.ª Sessão Intergovernamental UNESCO, já incluindo o contributo da candidatura portuguesa, que elegeu o município de Tavira enquanto comunidade representativa, assim como de dois outros proponentes; Chipre e Croácia. Vd. <https://ich.unesco.org/en/RL/mediterranean-diet-00884>

Culturais” (Presidência do Conselho de Ministros, 2009, p. 60). Na viragem para a década de 2010, em 2011, perante a agudização da crise económica e, apesar de novo recuo da Cultura para o lugar de Secretaria de Estado, o XIX Governo Constitucional português, continua a afirmar a “necessidade da salvaguarda do património material e imaterial” (Presidência do Conselho de Ministros, 2011, p. 125), colocando-a, de forma similar ao que fora anunciado no ciclo governativo anterior, a par do desenvolvimento das indústrias criativas e da promoção da “educação artística e para a cultura” (Presidência do Conselho de Ministros, 2011, p. 125), “enquanto factores de criação de riqueza”, mas também, “de melhoria da qualidade de vida dos portugueses” (Presidência do Conselho de Ministros, 2011, p. 124). Nesta sequência, para o (hipotético) XX Governo, a “participação ativa dos cidadãos” (Presidência do Conselho de Ministros, 2015a, p. 109), em particular nos “territórios de baixa densidade”, ganha relevância enquanto fator de geração (e demonstração) de valor para o investimento tanto na “proteção do património”, como no incentivo à “atividade artística” (Presidência do Conselho de Ministros, 2015a, p. 22).

Colocando-nos no ciclo governativo no momento de redação desta tese, isto é, no decorrer do ano de 2023, até ao início do ano de 2024 (e para este efeito considerando a visão programática definida entre os XXI e XXIII Governos Constitucionais portugueses), encontramos aspetos de continuidade, de concretização e de expansão destas prerrogativas. A associação da “criação artística, a vida cultural e o património material e imaterial portugueses” enquanto “pilares da imagem promocional do turismo português” (Presidência do Conselho de Ministros, 2015b, p. 204), parece sair reforçada, assim como o papel particular da “criação” e das “artes” “como agentes de mudança social e territorial” (Presidência do Conselho de Ministros, 2019, p. 187), especialmente das regiões interiores do país¹⁰⁷. Deste modo, e de forma a “Promover uma maior interligação entre territórios e artistas”, no programa do Governo em funções no momento da elaboração desta tese, é

107 Neste sentido, salienta-se, mais recentemente, a apresentação de uma Agenda para o Turismo para o interior, promovida pela Secretaria de Estado do Turismo Comércio e Serviços e prevendo uma dotação total de 200 milhões para o apoio a projetos turísticos, capacitação da oferta e atração de mão de obra qualificada. Vd. https://www.turismodeportugal.pt/pt/Turismo_Portugal/Estrategia/agenda-turismo-interior/Paginas/default.aspx

sugerida a realização de “um mapeamento conjunto com os municípios de edifícios, terrenos, oficinas, fábricas, ateliers e outros espaços sem ocupação, identificando projetos artísticos, artistas e criadores interessados em instalar-se e criar nesses locais”, a par da dinamização de um “programa de bolsas e residências artísticas para as artes plásticas” (Presidência do Conselho de Ministros, 2019, p. 191)¹⁰⁸. Num outro aspeto basilar, “a tradição oral, performativa e popular do património literário e cultural português” é colocada em diálogo com a “criação e produção”, para o desenho de “projetos culturais e pedagógicos”, que contribuam para a sua divulgação (Presidência do Conselho de Ministros, 2019, p. 191). Já os ofícios são, de forma mais evidente, aproximados às indústrias criativas e ao desenvolvimento tecnológico, projetando-se, a título de exemplo, a instalação de um “Centro Tecnológico do Saber Fazer e dos Laboratórios do Saber Fazer” (Presidência do Conselho de Ministros, 2022, p. 177).

A estratégia governamental nos campos da gestão do património, da promoção da criação artística, e do(s) seu(s) cruzamento(s), responderá, evidentemente, a razões de cariz mais pragmático, nomeadamente a uma necessidade de alinhamento com orientações programáticas no quadro macropolítico e macroeconómico em que Portugal se insere; em particular, como já foi referido, o contexto europeu. Não obstante, tendo em consideração afirmações programáticas de Governos recentes, como, a título ilustrativo, uma das promessas do XX Governo Constitucional, em 2015, posicionando a relevância da “atuação no domínio patrimonial e museológico (...) enquanto elemento para a defesa e afirmação da identidade nacional (...) e para a nossa projeção no mundo” (Presidência do Conselho de Ministros, 2015, p. 23), parece-nos que sai igualmente reforçado o potencial do património e dos seus usos, enquanto ferramenta (histórica) de mobilização ideológica e social. Uma

¹⁰⁸ Adicionalmente, como é salientado por Ângela Saldanha, Maja Maksimovic, Jelena Aleksic, no Relatório do projeto AMASS, *The Role of the Arts in Mitigating Societal Challenges Regional Policy Roadmaps for Seven European Countries* (Saldanha et al, 2022), em Portugal, por um lado, a cultura é conceptualizada como uma dimensão da identidade, estabelecendo ligações com o património cultural. Por outro lado, é vista como uma ferramenta para o desenvolvimento económico”, referindo-se às medidas propostas no *PRR – Recuperar Portugal, Construindo o Futuro*, que se centra em seis eixos: Valorização de museus, monumentos e património cultural; Apoio às artes enquanto agentes de mudança social e territorial; Internacionalização das artes e língua portuguesa; Promoção da digitalização, inovação e indústrias criativas; Criação de novos futuros; Assegurar o acesso aos media por parte dos cidadãos.

ferramenta que, em associação à criação artística, assumirá ainda funções pedagógicas e formativas, tomando lugar de destaque no desenho de programas educativos para vários níveis de ensino (público). Nesse sentido, é, então, possível estabelecer paralelismos entre as orientações expressas, a título de exemplo, nas conclusões do *Relatório Final do Grupo de Projeto Museus no Futuro* (Camacho, 2021)¹⁰⁹, e ações ou práticas encetadas, tanto a nível estatal, como a partir da própria iniciativa artística, em vários períodos da história contemporânea (da arte) portuguesa.

4.2. Pontos de partida

Não pretendendo deter-nos numa análise histórica (e historiográfica) deste fenómeno, na sua singular articulação com a criação artística, ou no incentivo à mesma, é possível perscrutar ecos de algumas das tendências e das estratégias de *patrimonialização* mais atuais (e das suas apropriações políticas e/ou formativas) num passado menos recente, em Portugal. O primeiro eco poderá ser encontrado na pintura e escultura do romantismo português e na sua quase sobreposição com o naturalismo¹¹⁰. Tomando como exemplo a análise de Raquel Henriques da Silva, na tentativa de aproximar “a pintura de uma história reconvertida em crónica, em que os heróis se transformam em cidadãos sem genealogia nem destino – bem de acordo com as transformações sociais em curso” (Silva, 2008, p. 156):

(...) os [pintores] românticos portugueses empenhar-se-ão nessa espécie de *Viagens na minha Terra* em pintura, detidos nos arredores campestres da cidade, nas abundantes bolsas de ruralidade mesmo dentro de portas, descobrindo uma natureza intocada ainda pela industrialização, povoada de saloios a apascentarem o gado, ou cenograficamente recriados no quotidiano de modestos lavradores (Silva, 2008, p. 155).

Uma preferência temática, que, mesmo na “invenção do paisagismo” (Silva, 2008, p. 157) pelos pintores “pré-naturalistas”, revela “a apetência pela pintura de género”, desembocando na mitificação dos “valores castiços” portugueses, e, portanto, aproximando-se dos

¹⁰⁹ Recorde-se a referência ao potencial da criação artística, incentivada através da programação de residências de investigação e de criação, ou da co-curadoria de exposições, para promover a “pluralidade interpretativa dos acervos e novas formas de mediação”, tendo especialmente em conta a aproximação a “públicos sub-representados, como os jovens” (Camacho, 2021, p.65).

¹¹⁰ A título de exemplo, para uma análise mais aprofundada da história da arte durante este período, Vd. França, 1990, 2004.

idealizados *serões na província*, de Júlio Dinis (Silva, 2008, p. 158)¹¹¹, ou, posteriormente, da obra de outros autores como Guerra Junqueiro (1850-1923) e António Nobre (1867-1900). Segundo Silva, numa procura de “contacto intencional com um povo em concreto, em relação ao qual os artistas pretendiam ser uma espécie de mestres, valorizando o seu anónimo trabalho e transmitindo-lhes a boa nova da cultura, empenhada em fazer deles cidadãos de pleno direito” (Silva, 2008, p. 156). A par da Paisagem, dos Costumes Populares e do Retrato – onde se destaca a influência trazida do estrangeiro de pintores residentes em Portugal, como o luso-suíço Auguste Roquemont (1804-1852) – também a pintura de História se afirmará enquanto formato privilegiado para o enaltecimento da cultura nacional. Obras como “Santa Isabel”, de João António Correia (1822-1896), ou “D. Pedro e D. Inês de Castro” e “Alcácer-Quibir – reconhecimento do cadáver de D. Sebastião”, de Caetano Moreira da Costa Lima (1835-1898), inserem-se nessa linha.

Num outro aspeto determinante, a instituição da monarquia liberal, marcada por um fulgor renovador (e pedagógico), resultará na criação das Academias de Belas Artes do Porto e de Lisboa. Nesta sequência, Marques de Oliveira (1853-1927) e Silva Porto (1850-1893) que, inspirados pela sua passagem por Paris, enquanto bolseiros, inaugurarão o longo ciclo da pintura naturalista portuguesa, continuarão, porém, a posicionar-se entre “a paisagem e o género”, “atraindo os ideólogos do regresso às ‘serras’” (Silva, 2008, p. 161). Uma “homenagem castiça” que irá, depois, ao encontro da visão “pequena-burguesia dos republicanos” e, depois, do “empenho anti urbano do estado novo” (Silva, 2008, p. 163). Esta apropriação (política), na leitura de Silva, absorverá, inclusivamente, tentativas de um “realismo visceral”, presentes, num expoente máximo, na pintura (oficialmente celebrada) de José Malhoa (1855-1933), em que a admiração pelo imaginário popular (e rural) é, ainda assim, posta a par com as “duras desgraças de um povo rude e analfabeto”, a “*aurea mediocritas*” de um “povo ansioso não de glória mas de vital felicidade” (Silva, 2008, p. 163).

¹¹¹ Para uma análise mais desenvolvida sobre o projeto literário de Júlio Dinis (1839-1871) e a sua relação com práticas artísticas, à época e na atualidade, Vd. Gago, 2021.

De modo ainda mais evidente, durante este período, a escultura, nomeadamente aquela que será comissariada para o espaço público, ocupará, sobretudo, “funções celebratórias, visando marcar na cidade os símbolos de uma nova situação política e civilizacional” (Silva, 2008, p. 159), fazendo, por um lado, de Luís de Camões, personificação “dos desejos de renovação da cultura nacional” (Silva, 2008, p. 157), e, por outro, de D. Pedro IV, personagens heroicas, reunindo “povo, intelectuais e políticos, empenhados em fazer renascer a Pátria moribunda”, na sequência da crise política provocada pelo *Ultimatum* inglês (Silva, 2008, p. 159). A conclusão de monumentos como o Arco da Rua Augusta ou o Monumento aos Restauradores, em Lisboa, inserem-se nesse objetivo, juntando-se-lhes projetos de edificação pública, como a Gare do Rocio (Rossio). Este último, tornando público o neomanuelino, revivalismo estilístico que inicialmente encontraria expressão apenas nas empreitadas palacianas (sendo o seu expoente máximo o Palácio da Pena) e nos jazigos familiares do ecletismo romântico.

A eleição do manuelino enquanto estilo “tipicamente” português, como esclarece Paulo Rodrigues, em *The Science Of Architecture Representations Of Portuguese National Architecture In The 19th Century World Exhibitions: Archetypes, Models And Images* (2012), estará intimamente relacionada com o nacionalismo romântico, e com a emergência de um “positivismo historiográfico”, que conferia à “arte em geral e à arquitetura em particular”, uma importância fundacional, enquanto “demonstração material, figurativa e estética da interpretação positivista do passado” (Rodrigues, 2012, p.25; tradução nossa). Para Rodrigues, a obra de Hippolite Taine (1828-1893), *Philosophie de l’art* (1866), onde este estabelece uma relação com o positivismo de Auguste Comte e um entendimento da arte enquanto fenómeno social, encontrará eco em Portugal, no pensamento de intelectuais como Ramalho Ortigão (1836-1915). Para Ortigão, o Homem, e o artista, em particular, sendo detentor “faculdades recetivas” especiais, limitava-se a “exteriorizar os impulsos estéticos emitidos pelo entorno natural e cultural” (Rodrigues, 2012, p.31; tradução nossa). Deste modo, obras como a do Mosteiro de Jerónimos, “não resultavam do trabalho de um artista a título individual, mas sim do trabalho coletivo de um povo”, e, conseqüentemente, o estilo

Manuelino afirmava-se enquanto “produto do génio Português – era a arte do povo” (2012, p.31; tradução nossa).

Depois de uma primeira associação, feita por Teófilo Braga (1843-1924), na sua *Introdução à História da Literatura Portuguesa* (1870), e reforçada depois por Luciano Cordeiro, de um “nacionalismo artístico”, à cultura “moçárabe”, a identificação de uma variante nacional do estilo Gótico, o Manuelismo, teve como objetivo “evidenciar o papel de Portugal no contexto da história do continente europeu”. Este estilo tornou-se, portanto, numa “reação a estéticas estrangeiras”, materializando o “cruzamento de várias culturas que [no passado] se tinham estabelecido na Península Ibérica” e, ademais, refletindo o contacto com a “fauna e flora dos territórios ultramarinos, conquistados ou descobertos pelos portugueses” (2012, p.30; tradução nossa), durante este período “áureo” da sua história. Monumentos históricos, representativos deste estilo, como o Convento de Cristo em Tomar, e, muito particularmente, o Mosteiro dos Jerónimos, passarão a ser utilizados como inspiração ou referência para a participação portuguesa em eventos internacionais:

Foi o caso do pavilhão português na “Rue des Nations”, durante a Exposição Mundial de Paris, em 1878, desenhado pelo francês Paul Sédille (1836-1900). Foi também o caso do pavilhão de Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908, providenciado pelo Governo brasileiro e desenhado pelo arquiteto Francisco Isidro Monteiro e cujo estilo neomanuelino fazia lembrar a fachada sul do mosteiro dos Jerónimos. Outro exemplo é o da Exposição Panamá-Pacífico de 1915, realizada em São Francisco, Califórnia, pelo arquiteto português António Couto (1874-1946) com a colaboração dos escultores Costa Mota Sobrinho e José Neto. (...) O estilo neomanuelino dos pavilhões portugueses em exposições mundiais e internacionais estabeleceu sucessivas imagens de um país que conseguira conciliar uma sólida identidade nacional, confirmada pela morfologia da sua arquitetura, com o progresso e desenvolvimento representados pelos produtos expostos (Rodrigues, 2012, pp.30-34; tradução nossa).

Como denota Paulo Rodrigues, para Ramalho Ortigão, a incapacidade técnica dos “artesãos” do Manuelino, incapazes de “absorver e racionalizar os inúmeros novos elementos arquitetónicos com que se depararam”, era mascarada como uma virtude. Assim, a “arte popular” fazia-se de um sentimento coletivo e não de uma “convenção académica” (2012, p. 31; tradução nossa). A associação de uma arte de “espírito popular”, a uma identidade nacional ou regional, passará ainda, como demonstra Paulo Rodrigues em artigo posterior

(2014), pela forma como as descobertas de arte rupestre serão rececionadas pelos “eruditos, antiquários e académicos portugueses do século XVIII” (2014, p.6), e como estas passarão a ser objeto de ressignificação, durante o último quartel do século XIX. Para Rodrigues, os “levantamentos e estudos” sucessivos de que a arte rupestre passará a ser alvo, a partir deste período, “serão impulsionados por uma cultura finissecular nacionalista e fortemente identitária” (2014, p.6). Como exemplo perentório, no estudo publicado em 1882, por Francisco Martins Sarmiento (1833-1899), na revista *A Arte Portuguesa*, intitulado “Se antes da invasão romana havia uma arte entre nós”, é levantada a “possibilidade da existência no território português de uma arte anterior à romanização” (2014, p.9). De maneira a suportar esta hipótese, Sarmiento relaciona as gravuras, pinturas e artefactos dos “Lusitanos”, “povo não celta, resultante de uma migração pré-celta de povos indo-europeus”, com a manifestação de um tipo de “arte indígena, com características técnicas e formais que recuavam à Pré-História, designadamente às gravuras pré-históricas” (2014, p.9). Esta associação estabelecerá, na análise de Rodrigues, “uma relação identitária entre arte, território e população”, desde a Pré-História, comprovada pela Arqueologia, e posteriormente reforçada pelo Estudos Artísticos, a Antropologia e a Etnologia, assegurando a sua continuidade “até ao presente por meio da denominada arte popular” (2014, p.9). A título de exemplos os estudos de Etnologia de Leite de Vasconcelos (1858-1941) ou de Virgílio Correia (1888-1944), irão ajudar à cristalização desta ideia, “mediante o estabelecimento de um conjunto de paralelismos entre os ornamentos populares, primitivos e pré-históricos”, recuando a génese do “tradicionalismo” da “arte popular”, até à Pré-História (2014, p.12).

Já no século XX, o nacionalismo tardo-romântico, encontrará múltiplas formas oficiais de expressão, através da organização de feiras e outros eventos comemorativos, promovendo um ideário identitário, por exemplo, na construção de pavilhões portugueses (Silva, 2008, p. 188), estabelecendo os precedentes para um novo tipo de revivalismo (histórico e arquitetónico); o do “português suave” do Estado Novo. Este estilo, de matriz neo-tradicionalista, representa uma certa continuidade do saudosismo bucólico Romântico, enaltecendo a vida rural e o “bom povo português” (Silva, 2008, p. 163) que nela habita, sob um telhado de quatro águas. A construção salazarista absorverá, porém, qualquer olhar mais

crítico, como o de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), ao, de certa forma, suavizar a figura rude e ingénuo do Zé Povinho, que, na iconografia oficial – outra dimensão de materialização simbólica e ideológica –, passará a assumir um perfil mais salutar; o de trabalhador incansável, “pai de família” e homem da pátria. Uma nova espécie de “homenagem castiça”, de pendor etnográfico – glorificando o trabalho rural, os ofícios tradicionais ou a arte da pesca – que se tornará evidente nos altos relevos destacados nas fachadas de edifícios públicos, progressivamente convertidos ao estilo (pretensamente) modernista de outros regimes autoritários, à *l'époque*.

Recentrando-nos definitivamente no eixo arte-património, um outro exemplo (ou eco) na história contemporânea desta relação (e da sua instrumentalização política), são as Missões Estéticas de Férias (MEF). O programa das MEF sucedeu à criação da Academia Nacional de Belas Artes, em 1932 e as reformas na tutela sobre a Educação, com a fundação, em 1936, da Junta Nacional de Educação, refletindo deste modo a aposta do regime na construção de uma “escola nacionalista, formadora da consciência” (Xavier, 2006, p.1). As Missões foram propostas com base em dois objetivos principais, expressos, desde logo, no Preâmbulo do Decreto-lei que instaurou a sua criação¹¹²:

dotar a formação dos artistas e estudantes portugueses de artes plásticas com o conhecimento do património estético da Nação, nos seus valores naturais e monumentais” e contribuir para “a realização do respetivo cadastro, inventário e classificação (Ministério da Educação Nacional, 1936, p. 1039).

Ambos apresentam uma visão instrumentalizada da arte, para o registo, com fins propagandísticos, das paisagens e monumentos que melhor serviam a narrativa histórica e estética do regime, tendo como finalidade última a reconfiguração do imaginário coletivo do país e da sociedade, e deixando, por isso, intuir um terceiro objetivo basilar, o de: “integrar as Artes num programa unitário de educação nacional” (Ministério da Educação Nacional, 1936, p. 1039). Na sua dissertação sobre o tema, Diogo Costa (2016), coloca a criação das MEF no centro de uma estratégia estatal “de afirmação e distinção em relação ao período de tumulto e instabilidade” que o teria precedido (Costa, 2016, p.127):

¹¹² Decreto-lei n.º 26:957, de 28 de agosto de 1936. Vd. <https://dre.pt/application/conteudo/364550>

O período compreendido entre 1937 e 1945 corresponde essencialmente à afirmação e expansão do regime e da sua visão estratégica no domínio cultural e coincide justamente com a fase de preparação e publicitação das MEF, que culmina com a pompa e circunstância que rodeou a cerimónia de inauguração da 1ª Missão Estética de Férias em Tomar (Costa, 2016, p.127).

Costa adita ainda a relevância da criação das MEF, a par da organização de eventos como o da “Exposição do Mundo Português” (1940), num contexto de crise mundial, apesar de este período ter sido “inequivocamente favorável ao regime – sobretudo tendo em conta o desfecho da guerra civil espanhola e a equidistância que o Estado Novo assegurou no contexto da Segunda Guerra Mundial (Costa, 2016, p.127). Nesse sentido, as MEF terão contado com um

apoio sem precedentes no que se refere à intervenção pública no domínio artístico e cultural, e que se traduz, entre outras estratégias, pela mobilização de todo o peso do seu aparelho institucional para a promoção, divulgação e exposição desta iniciativa (Costa, 2016, p. 27).

Vestindo-se de um “proselitismo de tipo religioso”, as *missões* apresentaram-se como caminho desejável para “a identificação entre o seu programa ideológico e a construção de uma identidade cultural” (Costa, 2016, p. 30), reunindo, por um lado, o incipiente (e até então muito personalizado) interesse na salvaguarda do património, pela orientação de um dos seus fundadores institucionais, apontado pelo regime, José de Figueiredo (1871-1937), com o projeto de escola nacionalista de Carneiro Pacheco (1887-1957), alargado, assim, às elites estudantis. Um modelo que teria ainda, naturalmente, como objetivo, na visão de Pedro Amaral Xavier (igualmente citado por Costa), prevenir os “ataques políticos do vanguardismo plástico” (2006, p. 1). Assim, a vocação pedagógica das MEF, obedeceria a uma lógica dialética, utilizada para construir a base de legitimação do regime, simplificada deste modo por Costa:

o Estado promove e apoia as elites que integram as MEF, incumbindo-as de devolver à população (mediante o trabalho realizado sob a orientação atenta dos seus diretores) uma determinada imagem estética em que essas massas populares se possam rever e identificar (Costa, 2016, p. 36).

Entre 1936 e 1950, realizaram-se, sob a tutela da Academia Nacional de Belas Artes, treze Missões, de forma quase contínua, envolvendo a participação de estudantes de várias áreas,

incluindo as Belas Artes, Arquitetura e Arqueologia. Após um longo período de aparente desinteresse e desinvestimento estatal (Costa, 2016, p. 129)¹¹³, a última missão teve lugar em 1963, no Funchal. Ao nível de resultados das MEF, oficialmente, a ênfase foi sobretudo colocada no trabalho de inventário e de documentação iconográfica realizado pelos estagiários, e não propriamente no estímulo que estas terão trazido à criação artística (apesar da realização de uma exposição final coletiva e da atribuição de prémios). Não obstante, Costa, não deixa de salientar o cariz inovador das MEF, “sobretudo no que diz respeito à ideia de levar a arte para fora da academia, de aproximar os artistas da paisagem e da cultura popular, em suma de aproximar a arte da vida” (Costa, 2016, p. 10).

Num outro aspeto relevante, Costa insere as MEF numa trajetória de continuidade, em relação às experiências e práticas naturalistas (e paisagistas) de Silva Porto e Marques de Oliveira, e nas sucedâneas excursões artísticas, assim como os projetos expositivos resultantes, organizados por Carlos Reis (1863-1940), na fundação da Sociedade Silva Porto. Neste contexto, refere ainda prática de retiro e o trabalho fora de atelier, de artistas como Cândido Cunha (1866-1926), Xavier Pinheiro (1863-1889) e Veloso Salgado (1864-1941), ou ainda a atividade promovida pelo Grupo Ar-Livre (1919-23), igualmente fundado por Carlos Reis, em associação a António Saúde (1875-1958), Falcão Trigo (1879-1956) e Alves Cardoso (1882-1930). Ademais, evidenciam-se os paralelismos entre o programa das MEF, e o de iniciativas autónomas, desenvolvidas no mesmo período, como por exemplo as campanhas de registo de arquitetura vernacular, rural, promovidas pelo Grupo CIAM-Porto (participante no X Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), na década de 1950, ou os “inquéritos” e ações de recolha levados a cabo pelos Arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, ao longo das duas décadas seguintes, incidindo especificamente sobre o figurado de Barcelos, e inserindo-se num conjunto de várias outras ações de campo,

¹¹³ Como fatores para a perda de interesse estratégico e definhamento deste programa, Costa começa por apontar “as transformações no panorama geo-político que o fim da Segunda Guerra Mundial iria provocar a nível global” (Costa, 2016, p. 128), com repercussões sobre o regime, salientado depois a crescente “preocupação com a fiscalização policial dos estagiários” (Costa, 2016, p. 129), que sucedeu a criação do Movimento de União Democrática (MUD), “em torno do qual convergem um amplo leque de matizes ideológicas” e que “constituiu uma frente de oposição ao regime”, também a nível cultural (Costa, 2016, p. 128). Concorrendo para este desfecho, Costa assinala, por fim, o “afastamento de António Ferro da direção do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI) em 1948” (Costa, 2016, p. 129).

colaborativas, envolvendo professores e estudantes dos cursos de Arquitetura e de Belas Artes, da Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Ou, em contraponto, com o de experiências como as “Missões Internacionais de Arte” (MIA), analisadas, aliás, por Costa, em artigo de 2020. Estas outras Missões, organizadas (e participadas) pelo pintor Júlio Resende (1917- 2011), desenrolaram-se em três edições, realizadas nos anos de 1953 (15 de agosto a 15 de setembro), 1955 (25 de julho a 25 de agosto) e 1958 (1 de setembro a 4 de outubro), tendo como locais de acolhimento, a região de Trás-os-Montes, a cidade de Póvoa de Varzim e a cidade de Évora, respetivamente. A relação com as anteriores Missões torna-se ainda mais pertinente, pelo facto de o próprio Resende ter participado na IX MEF, que teve lugar também em Évora, contando com a organização de Dordio Gomes (1890-1976), e com a participação de outros “artistas das exposições independentes”, como Júlio Pomar (1926-2018), Nadir Afonso (1920-2013) e Arlindo Rocha (1921-1999), assim como de futuros participantes das MIA, António Lino (1914-1996) e Aníbal Alcino (1926-2024) (Costa, 2020, pp.271-309). Costa, aponta, contudo, uma diferença de fundo entre as duas iniciativas, no que concerne o “significado do elemento contextual-geográfico em cada uma”:

no caso das Missões Estéticas de Férias, mais próximo de um sentido de coesão ligado a questões patrimoniais e identitárias; no caso das Missões Internacionais de Arte, mais próximo de um sentido de pluralidade ligado a questões estéticas e de encontro cultural (2020, p.281).

A esta diferenciação na abordagem à relação com “a realidade local” onde se inseriram, Costa, acrescenta ainda a relevância da dimensão internacional das MIA, uma dimensão presente, desde logo, na figura de Resende. Deste modo, as MIA prefiguram como uma manifestação da tentativa de oposição ou de distanciamento dos artistas, de outros protagonistas e do próprio mercado da arte, num “período em que a esfera política procurou estreitar, de acordo com uma visão mais instrumental, uma correspondência efetiva entre ambos os campos” (2020, p.273) (Portela, 1982). Em plena “década do silêncio”, e em contraste com o “desencantamento generalizado” que se vivia no meio cultural, esta iniciativa perspetiva uma “possibilidade de abertura ao exterior”, resultando de

acontecimentos decisivos no panorama nacional, como a saída de António Ferro (1895-1956) do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1950, ou, em 1956, a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, mas também pela ação individual “de artistas e críticos como José Augusto França (1922-2021), Fernando Lemos (1926-2019), René Bertholo (1935-2005) ou Rui Mário Gonçalves (1934-2014)”, que, a par do “papel desempenhado por um conjunto de novas galerias (...) bem como [de] iniciativas expositivas”, trouxeram uma maior “heterodoxia que caracteriza a situação do debate e discurso crítico” (2020, p.277) durante este período.

Nos textos integrados no catálogo da exposição “Júlio Resende na Póvoa do Varzim” (2018b), Laura Castro salienta, contudo, o perfil particular do artista, como determinante para o impulso e receção da iniciativa, nomeadamente o seu percurso internacional Resende, marcado pelas viagens entre países nórdicos, ou enquanto bolsheiro, em Paris, no pós-guerra, a crença na arte para a reabilitação dos indivíduos, e a procura de intercâmbio (já visível na organização de exposições-encontro, aquando da passagem pela FBAUP) (2018b, p.56). A esta ambição, acrescentar-se-á, então, o interesse pelos temas locais, desenvolvido ao longo de estadias no Alentejo, dos passeios pelo Porto, e pela Póvoa do Varzim, onde, em 1954, colocado na Escola Comercial e Industrial, e vila à qual dedica muita da sua obra, durante as décadas de 1950 e 1960. É na Póvoa, que, defende Castro, Resende exercitará a transição para o expressionismo, definindo-se por um estruturalismo, atento à composição, mas cada vez mais atento à “circunstância humana” (Castro, 2018b, p.17). Expressão artística que traduz a sua “proximidade ao ideário” de figuras como a de Herbert Read (1893-1968), perspetivando uma *Education through Art* (1943), que o levarão a desvalorizar “elementos estritamente formais face à expressão e ao propósito existencial”, entendendo a “estética como abordagem privilegiada do homem à realidade, bem como das implicações éticas e cívicas do ato artístico” (2018b, p.19).

Aquando da organização das MIA, Resende encontrava-se, deveras, num período de afirmação e de reconhecimento artístico, sendo o seu trabalho “etnográfico” muito bem recebido no circuito expositivo e na crítica. O currículo e experiência enquanto artista e

professor, terão, porventura facilitado os contactos necessários, incluindo diligências oficiais para a permissão da entrada de artistas estrangeiros no país (Castro, 2018b, p.56). Não obstante, as MIA contaram especialmente com “o apoio das Câmaras Municipais, incontornável na disponibilização de alojamento e dos meios necessários ao desenvolvimento dos trabalhos”, assim como de personalidades locais (2018b, p.57). A este respeito, Laura Castro dá nota do cortejo etnográfico, “Documentário dos Usos, Costumes e Tradições Poveiras dedicado à MIA na Póvoa do Varzim, magnífica iniciativa da Câmara Municipal”, organizado pelo Clube Desportivo da Póvoa do Varzim e Comissão Municipal de Turismo, com a orientação de António dos Santos Graça, e envolvendo a realização de encenações da vida laboral e quotidiana, a demonstração de trajes tradicionais ou de adereços típicos da região (p. 57-58). No conjunto de resultados da MIA em Póvoa do Varzim, para além da realização de exposições em diferentes contextos nacionais e internacionais, encontram-se ainda a inauguração de obras em espaço público ou a angariação de fundos para apoio a população local mais desfavorecida (2018b, p. 58), fazendo desta iniciativa um exemplo de “residência artística *avant lettre*”, que não só proporcionou uma oportunidade para a “aventura de humanismo e liberdade” preconizada por Resende, como não deixou de ser “veículo de promoção política e recurso de desenvolvimento cultural da cidade” (2018b, p.59).

Assim, apesar de, ao contrário das MEF, as MIA representarem, para Diogo Costa “um projeto cuja ideologia é construída na esfera artística”, residindo o carácter particular da iniciativa na sua procura de autonomia política, ambas “colocam a ênfase num elemento contextual, ligado à fixação geográfica e tematização subordinada a identidades locais”:

em ambos os casos contemplando, por exemplo, uma familiarização dos participantes com as comunidades locais mediante a realização de visitas, palestras e atividades paralelas ao trabalho individual”. Também nos dois casos as soluções logísticas assentaram no envolvimento e articulação com entidades locais com vista a possibilitar o acolhimento da iniciativa – fosse em termos do alojamento ou de facultar ateliers para os participantes, etc., fosse na fixação de contrapartidas sob a forma de obras doadas pelos participantes às entidades locais, ou a inclusão de um momento expositivo no final de cada edição (Costa, 2020, p.280).

A terceira e última MIA, apresentou, aliás, de forma explícita, como um dos seus objetivos: “A propaganda de [Évora] e seu termo, onde os artistas deambularam e prepararam os seus

trabalhos sob a influência da admiração e da surpresa causada por esta cidade, e pelos locais do distrito que foram objeto de excursões especiais” (2020, p.285). Deste modo, será possível encontrar nas “tensões entre romantismo e academismo, entre formalismo e realismo, ou entre regionalismo, nacionalismo e internacionalismo, irão perpassar as gerações de naturalistas, tardo-naturalistas, “naturalistas modernizados” e até neo-realistas” (Costa, 2016, p. 20):

(...) convergências entre correntes conservadoras e progressistas, já que se para as primeiras a visão regionalista surge como via lógica para uma exaltação do caráter histórico e étnico de um povo (e conseqüentemente como fundamento para a construção, estabilização e reificação uma identidade nacional) as correntes progressistas encaram a dimensão regional essencialmente como fonte de investigação e reflexão sobre essas mesmas condições, mas agora na perspectiva de uma problematização em torno das principais questões políticas, sociais, culturais, com vista à sua transformação (Costa, 2016, p. 39).

Seguindo esta linha analítica, encontramos, assim, um último potencial eco desta longa relação no eixo arte-património, contemporâneo à propaganda nacionalista do Estado Novo, mas, surgindo, precisamente, como oposição à mesma. Referimo-nos concretamente à experiência artístico-literária, dinamizada, precisamente, em 1953 (data da primeira edição das MIA), por Alves Redol (1911-1969), na qual participaram vários artistas, como Júlio Pomar (1926-2018), Rogério Ribeiro (1930-2008), Alice Jorge (1924-2008), Cipriano Dourado (1921-1981), Lima de Freitas (1927-1998) e António Alfredo (1932-2001). A experiência consistiu na deslocação coletiva para o registo fotográfico e artístico das jornadas e condições de trabalho dos trabalhadores rurais nos arrozais do Ribatejo. Ficando conhecida pelo título “O Ciclo do Arroz”, a experiência e os seus resultados - registos, pinturas, modelos fotográficos, diários de campo - foram objeto de várias apresentações expositivas até à atualidade, adquirindo, entretanto, outros tipos de valorização, enquanto registo de práticas e de costumes *regionais* (ou municipais)¹¹⁴.

¹¹⁴ A título de exemplo, Vd. <https://www.jornalvalorlocal.com/exposiccedilatildeo-ldquociclos-do-arrozrdquo-e-a-tentativa-de-regresso-agraves-origens-do-neo-realismo.html>

Esta experiência inaugura uma tentativa de uma aproximação mais genuína (e mais participada) ao povo português e à vida rural¹¹⁵. Um movimento preconizado no campo da música por Michel Giacometti (1929-1990), ou Fernando Lopes Graça (1906-1994) e, na literatura pela poesia e romances de Alves Redol - que já anteriormente se debruçara sobre o universo dos trabalhadores da lezíria ribatejana, com *Gaibéus* (1939) - mas também Manuel da Fonseca (1911-1993), Fernando Namora (1919-1989), Carlos de Oliveira (1921-1981), Faure da Rosa (1912-1985), Mário Dionísio (1916-1993), Joaquim Namorado (1914-1986), João José Cochofel (1919-1982), Álvaro Feijó (1916-1941), Sidónio Muralha (1920-1982), Francisco Tenreiro (1921-1963), Políbio Gomes dos Santos (1911-1939), Mário Braga (1921-2016) ou mesmo Virgílio Ferreira (1916-1996). A par da escrita ficcional (e em convergência com o que vários autores *românticos* fizeram) Alves Redol, Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira (1900-1985), entre outros, dedicar-se-ão à pesquisa e recolha *etnográfica*, nos campos da literatura popular de base oral, sendo, respetivamente, responsáveis pela publicação do *Cancioneiro do Ribatejo* (1950), e dos *Contos Tradicionais Portugueses* (1957). Às abordagens de realismo etnográfico de Redol, de realismo social (por outros autores, como Ferreira de Castro), ou neorrealistas (para além de Fernando Namora, Afonso Ribeiro, entre outros), juntar-se-ão os artistas de um “realismo gráfico”, como António Domingues (1921-2004), Júlio Pomar, Manuel Ribeiro de Pavia (1907-1957), Alice Jorge (1924-2008), Lima de Freitas (1927-1998), Augusto Gomes (1910-1976), Rogério Ribeiro (1930-2008), ou, novamente, Dordio Gomes.

Nesta sequência, podemos perscrutar no (neo)realismo, e nesta experiência conduzida por escritores, artistas e músicos, o que se desenvolverá, em Portugal, ao longo do século XX, aliando-se-lhe o interesse arquivístico e etnográfico, agora orientado para a *missão* de desconstruir narrativas oficiais sobre a história e o património nacionais, a um alargar do

¹¹⁵ Em artigo publicado no número 11 da revista *Convocarte*, Diogo Costa analisa experiências anteriores promovidas por Alves Redol, nomeadamente “Os Passeios à Ribeira do Tejo (1943-44)”, consistindo na reunião de “um grupo de escritores e artistas dispostos a empreender uma experiência de colaboração artística mediante uma série de deslocações à zona ribeirinha de Lisboa”, e tendo como propósito explorar uma “abordagem próxima da pesquisa de “trabalho de campo”, em que a recolha de registos visuais e escritos concorresse com a vivência e partilha de uma determinada realidade humana, com a expectativa de ser posteriormente vertida numa obra colectiva e multidisciplinar” (2020b, p.339).

questionamento artístico, por exemplo, ao ideário ultramarino e colonialista cristalizado durante o Estado Novo¹¹⁶, pela ação conjunta do Secretariado da Propaganda Nacional e Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, mas também pela ação editorial e pela organização de feiras e exposições (em particular no caso colonial).

Indo mais longe neste traçar de (in)continuidades na procura por uma genealogia das MEF, Diogo Costa acaba, enfim, por avançar em direção ao presente, antevendo-as enquanto “caso de estudo pertinente na identificação e compreensão de práticas análogas no nosso país nos dias de hoje”, nomeadamente, práticas de programação de residências artísticas (Costa, 2016, p. 10). Tanto no caso das MEF, como no das MIA, “assiste-se à promoção do que chamaria de imersão acelerada dos artistas residentes nas várias dimensões da cultura local – patrimonial, intelectual, social, laboral, etnológica - mobilizando o esforço da comunidade em torno de figuras destacadas” (2020, p.293). No caso particular das MIA (e da sua controversa receção pública¹¹⁷), emergem ainda sinais de algumas das problemáticas que parecem acompanhar a programação de residências artísticas, na atualidade. Nomeadamente, “o paradoxo” que resulta de uma iniciativa “cujo modelo operativo implica uma práxis artística e cuja vocação investigativa e exploratória assenta em premissas de intercâmbio cultural, envolvimento comunitário, e transposição geográfica (...) servindo simultaneamente “como agentes na globalização de políticas culturais urbanas e como estações locais” (Elfving et al, 2019, p.18) (Costa, 2020, p.297), e opondo “localismo” e “internacionalismo”, expectativas de representatividade e de liberdade criativa.

¹¹⁶ Igualmente antecipando, no contexto português, uma tendência etnográfica que abará por marcar a arte contemporânea, destaca-se o trabalho de membros do movimento da poesia experimental portuguesa, nomeadamente de António Aragão (1921-2008), cruzando a investigação e práticas historiográfica, arqueológica, etnográfica, artística e literária. Autor de vários altos-relevos Estado-Novistas e de aguarelas de cariz etnográfico, Aragão encontrará, por vezes simultaneamente, espaço de intervenção crítica e política através da prática artística e literária, sendo neste aspeto particularmente representativas as suas “electrografias” ou o romance experimental intitulado *Um buraco na boca*, que tem como pano de fundo a ilha da Madeira. A este respeito, Vd. Marques & Gago, 2022.

¹¹⁷ Costa, resumirá o conjunto de críticas negativas à exposição que reuniu as obras realizadas, sobretudo durante a última Missão, como um “desencontro com um público ainda instalado num quadro mental e estético essencialmente naturalista e que espera, sobretudo de uma iniciativa que reclama o contexto local como motivo privilegiado, um tipo de interpretação mais literal, ou descritiva – algo como um retrato no qual reconhecer uma parecença (2020, p.290).

4.3. Pontos de chegada

Recolocando-nos no panorama atual, e à semelhança do que se verifica noutros países (sendo, desde logo, representativo, o Reino Unido), este formato tem efetivamente vindo a afirmar-se enquanto plataforma ideal para a experimentação de práticas, discursos, processos de afirmação ou de questionamento (e de participação). Tendo como referência dados oficiais disponibilizados à consulta pública pela Direção-Geral das Artes (DGArtes), as residências artísticas, que já prefiguravam na tipologia de atividades realizadas ou acolhidas pelas entidades apoiadas nos programas quadrienais de 2009 e bienais de 2011, surgem, em 2012, contabilizadas de forma isolada, perfazendo um total de 174 atividades realizadas e de 294 atividades acolhidas pelas entidades a concurso nesse ano (Direção-Geral das Artes, 2012). Em 2014¹¹⁸, ano em que, após um aumento inesperado no ano anterior, 2013, o montante de financiamento disponibilizado retoma a trajetória de redução, espoletada com a crise económica de 2009 e experienciada, de forma mais abrupta, entre os anos de 2011 e 2012 (Direção-Geral das Artes, 2012; Santos & Moreira, 2013), o número de residências realizadas ou acolhidas pelas entidades apoiadas, reduziu igualmente para sete e 23, respetivamente¹¹⁹. Já em 2017, data do último relatório disponibilizado publicamente pela DGArtes, o número aumenta ligeiramente, sobretudo no número de residências realizadas, para 35, registando-se ainda 20 residências acolhidas pelas entidades apoiadas (Direção-Geral das Artes, 2018)¹²⁰. Fazendo uma breve menção à tipologia de práticas artísticas

¹¹⁸ Os dados indicados referem-se ao conjunto de apoios concedidos pela DGArtes, ao longo do ano de 2014 e compreendendo oito modalidades de financiamento: apoios diretos (bienal e quadrienal), acordos tripartidos (bienal e quadrienal), apoios pontuais, apoio à internacionalização das artes, programa “Pegada Cultural – Artes e Educação”, e apoio extraordinário às orquestras regionais.

Vd. <https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/boletimanual05.pdf>

¹¹⁹ Salienta-se, porém, a potencial limitação identificada no estudo de Helena Santos e Ricardo Moreira que diz respeito à dificuldade de categorização de atividades, sobretudo de atividades extra-criação ou paralelas ao seu desenvolvimento, e que poderão impactar a sua contabilização de forma individualizada: “Este problema de categorização sobreposta atravessa outras dimensões: a distinção entre o que é criação e serviço educativo; programação e criação; participação/organização de festivais e programação, acolhimento e (nalguns casos) criação...(...) Finalmente, a crescente “contaminação” entre áreas artísticas e a inovação de áreas (ou, pelo menos, das suas designações) tende a indistinguir tipos de atividades anteriormente mais autónomas, e a dificultar categorizações” (Santos & Moreira, 2013, p. 8).

¹²⁰ De ressaltar que 2017 foi marcado pela preparação de novo modelo de financiamento e respetivo enquadramento legislativo transição de modelos de financiamento (Decreto-Lei n.º 103/2017). Tratando-se, deste modo, de um ano atípico, os dados em análise dizem respeito à atribuição de financiamento na

apoiadas pela DGArtes, durante este período, é ainda possível estabelecer pontos de convergência com o que tem sido a estratégia governativa de aproximação da criação artística às indústrias criativas, na última década. Ainda que o teatro, a dança e a música tenham vindo a manter um papel preponderante no conjunto de práticas, entidades e atividades apoiadas estatalmente, verifica-se uma afirmação progressiva do apoio a práticas de cruzamento disciplinar. Adicionalmente, a arquitetura e o design, que passam, em 2012, a ser entendidos e tratados de forma autónoma das artes plásticas, ganham expressão, ainda que de forma pouco significativa, em 2017, contabilizando-se três entidades e cinco atividades no domínio da arquitetura, e uma atividade no domínio do design, apoiadas durante esse ano. Considerando precisamente os últimos dados deste último ano de contagem e relatório de atividades publicamente acessível, a dança, seguida do teatro, dos cruzamentos disciplinares, das artes plásticas e, por fim, a música, continuam, porém, a afirmar-se como as principais tipologias de práticas com atividades apoiadas, também no que concerne a programação de residências artísticas (Direção-Geral das Artes, 2018).

Um dos motivos, de natureza pragmática, apontados, no Relatório Final de *Estudo sobre os apoios financeiros diretos concedidos pela Direção Geral das Artes às atividades artísticas (apoios bienais 2011 e quadrienais 2009)* (Santos & Moreira, 2013), para a aposta na programação de residências artísticas (mas, também, de festivais), por parte de algumas entidades culturais, prende-se com a “projeção que incontestavelmente algumas das suas atividades proporcionam”, a sua mais-valia “económica e simbólica, nomeadamente através da captação de públicos e profissionais exteriores”, e a oportunidade que geram para a sua “qualificação artística e social”, enquanto prestadoras de “serviços culturais” (Santos & Moreira, p. 36). Uma estratégia que, segundo Santos & Moreira, relaciona-se, ainda, com a necessidade de estabelecimento de protocolos de cedência ou em regime simbólico de aluguer (em particular com os municípios), perante a inexistência de espaços de trabalho ou de apresentação próprios. A análise dos apoios concedidos pela DGArtes, para além de

continuidade ou encerramento de processos plurianuais, e, em menor proporção, de apoios extraordinários, na modalidade de apoio pontual, acordo ou protocolo.

Vd. https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/dgartesemnumeros_relatorioestatistico2017.pdf

limitada entre os anos de 2009 e 2017, não permite, contudo, obter dados relativos a aspetos tendenciais na programação de residências artísticas com o viés, ou as particularidades, sobre as quais pretende debruçar-se esta tese; isto é, residências artísticas de base patrimonial, explorando objetos e/ou temáticas enquadráveis desse ponto de vista. Assim, e, curiosamente, alinhando-nos com a necessidade expressa no programa do Governo Constitucional em funções no momento da redação desta tese, de “mapear as transformações e tendências presentes e futuras com impacto nas diferentes áreas culturais e indústrias criativas” (Presidência do Conselho de Ministros, 2022, p. 178), e na sua relação específica com políticas patrimoniais, tornou-se necessário adotar uma abordagem empírica, dando espaço para o desenvolvimento de trabalho de campo, fundamental para a realização do levantamento e análise estatística, cujas diferentes etapas de desenvolvimento e resultados passaremos a descrever.

4.4. Metodologia

Pesquisa de fontes documentais e bibliográficas

Perante a inexistência de levantamentos prévios, especificamente no âmbito do objeto da pesquisa – programas de residência artística de base patrimonial, dinamizados, em Portugal, entre os anos de 2010 e 2020 – procurou-se fundamentar o levantamento de dados, assim como futuras conclusões, a partir de fontes de informação estatística gerais. São disso exemplos os compêndios estatísticos do Instituto Nacional de Estatística: *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio* e *Estatísticas da Cultura*, de cariz anual, os, já mencionados, boletins e relatórios de apoios concedidos pela *Apoios Concedidos Pela Direção-Geral das Artes. Relatório 2012, Boletim Anual 2014, DGARTES em números – Relatório estatístico 2017*, disponíveis à data, assim como o Relatório Final do *Estudo sobre os apoios financeiros diretos concedidos pela Direção Geral das Artes às atividades artísticas (apoios bienais 2011 e quadrienais 2009)* (Santos & Moreira, 2013), desenvolvido na Faculdade de Economia, da Universidade do Porto.

Para além do recurso às fontes bibliográficas e em-linha acima descritas, foi conduzida pesquisa em fundos documentais, como o fundo da Coleção Maestro Manuel Ivo Cruz, em depósito na Biblioteca do Paraíso, localizada no Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa, e em-linha, tendo em vista a análise de duas tipologias de documentos: a) agendas culturais e boletins informativos municipais; b) programas de residência artística dinamizados em Portugal no intervalo de tempo selecionado.

Contribuindo para a identificação de dados gerais e tendências evolutivas no apoio público a atividades ou programas de residência artística (ainda que sem viés pretendido no que diz respeito aos objetivos ou tema das mesmas), a pesquisa das fontes acima discriminadas permitiu, sobretudo, identificar os seus principais promotores e/ou financiadores, assim como tendências gerais ao nível da programação cultural e de políticas culturais, a nível nacional, no período em análise e em retrospectiva, até ao ano 2000.

Pesquisa em-linha

Foi realizada pesquisa exploratória em motor de busca Google¹²¹, a partir da combinação de dois termos-chave e da utilização de sete operadores de exclusão, nomeadamente: “património” “residência artística”¹²², “-brasil”, “-angola”, “-moçambique”, “-macau”, “-timor”, “-cabo-verde”, “-legislação”. Nesse sentido, procurou-se que a pesquisa resultasse na maior abrangência possível de resultados, na associação generalista de “residência artística” à palavra-chave “património”, evitando somente resultados relacionados com legislação neste domínio, tal como resultados de programas de residência dinamizados noutros países de língua portuguesa.

¹²¹ Pesquisa realizada com recurso a computador pessoal e browser Google Chrome - versão atualizada à época.

¹²² Optou-se pela não inclusão de “residência literária”, considerando as especificidades e autonomia dos Estudos Literários e da Literatura, enquanto área de estudo e enquanto conjunto de práticas sujeitas a um entendimento, regime e canais de apoios institucionais habitualmente diferenciados dos de (outras) práticas artísticas. No entanto, nos casos em que as práticas literárias foram contempladas pelos programas ou iniciativas de residência artística analisados, estas foram incluídas no conjunto das restantes práticas identificadas.

O conjunto inicial de 1740 resultados foi reduzido para uma amostra de 163 resultados, produzida mediante a adoção dos critérios de relevância definidos pelo motor de busca, “com base em elementos como a relevância para o termo de pesquisa e a popularidade” (Google n.d.), a repetição ou sobreposição de resultados e a tipologia de resultados pretendida (página, imagem ou documento)¹²³.

Adicionalmente, foi realizada pesquisa retrospectiva, centrada no período compreendido entre os anos de 2000 e 2010, a partir do Arquivo em-linha de páginas *web* arquivadas; o portal Arquivo.pt¹²⁴.

Aplicação de inquérito

Numa primeira fase, em dezembro de 2019, e inferindo-se, na pesquisa anteriormente conduzida, o papel predominante das entidades municipais na promoção e/ou apoio à realização de programas ou iniciativas de residência artística, foi feito um primeiro pedido de informações geral, via e-mail, a partir de lista de contactos disponibilizada pela Associação Nacional de Municípios Portugueses¹²⁵, composta pelos contactos de autarquias dos atuais 308 municípios portugueses.

Nesse sentido, foram igualmente encetados contactos e pedidos de divulgação junto a entidades públicas e/ou entidades agregadoras de outros potenciais promotores e/ou participantes nas residências, para além de iniciativas semelhantes com possível ligação ou especial vocação para a valorização do património, a nível nacional e regional, como sendo a rede do projeto “Portugal Entre Patrimónios”¹²⁶, dinamizado pela Direção-Geral do Património Cultural, a Rede Cultura 2027¹²⁷, a rede intermunicipal de programação de teatro

¹²³ Google, n.d. “Diferenças entre os resultados de pesquisa do Google e os anúncios.” <https://support.google.com/google-ads/answer/1722080?hl=pt-BR>

¹²⁴ Vd. <https://arquivo.pt/>

¹²⁵ Vd. <https://anmp.pt/>

¹²⁶ Vd. <http://www.portugalentrepatrimonios.gov.pt/>

¹²⁷ Vd. <https://www.redecultura2027.pt>

“Arte em Rede”¹²⁸, a Associação para as Artes Performativas em Portugal – Performart¹²⁹, a rede intermunicipal de programação e divulgação “Quadrilátero”¹³⁰, projeto dinamizado pela Associação de Municípios de Fins Específicos, a rede intermunicipal de programação cultural, “5 sentidos”¹³¹, a rede de programação intermunicipal “Aldeias de Montanha”¹³², a rede do projeto “Creatour - Desenvolver Destinos de Turismo Criativo em Cidades de Pequena Dimensão e em Áreas Rurais”¹³³ a rede “LAAR – Lisboa Acolhe Artistas em Residência”¹³⁴ ou a Direção Regional de Cultura do Norte.

Numa segunda fase, balizada entre os meses de março e setembro de 2020, foi feita a aplicação de questionário misto (Anexo 1) via e-mail¹³⁵ aos promotores dos programas ou iniciativas de residência artística identificados anteriormente. Nesta etapa foram então realizados um total de 148 contactos e pedidos de informação específicos.

Realização de entrevistas

A aplicação do questionário referido no ponto anterior, foi complementada com a realização de nove entrevistas semiestruturadas, três das quais em regime presencial e seis em regime não presencial (chamada telefónica ou videochamada). Do conjunto de entrevistados fizeram parte: dois Diretores de Museu ou Centro de Artes Municipal, três responsáveis autárquicos, dois Coordenadores de projeto e dois artistas. A realização de entrevistas teve na sua origem motivações de cariz prático, resultando da solicitação dos entrevistados e da sua indisponibilidade para resposta a pedido de informações/questionário, tendo, no entanto, contribuído para o teste de instrumentos de análise (questionário e guiões de entrevista

¹²⁸ Vd. <https://www.artemrede.pt/>

¹²⁹ Vd. <https://performart.pt>

¹³⁰ Vd. <http://www.quadrilatero.eu>

¹³¹ Vd. <https://www.teatroviriato.com/pt/menu/projetos-especiais-redes/rede-5-sentidos/>

¹³² Vd. <http://www.aldeiasdemontanha.pt>

¹³³ Vd. <https://creatour.pt>

¹³⁴ Vd. <https://laar.cm-lisboa.pt>

¹³⁵ Foi dada preferência ao contacto via e-mail ou videochamada para aplicação de questionário e realização de entrevistas devido às restrições de circulação e de interação social, medidas entretanto decretadas na sequência da declaração de Estado de Emergência devido à pandemia COVID-19, em março de 2020.

utilizados em etapa seguinte do projeto), assim como para o esclarecimento de aspetos extraordinários aos mesmos. Durante as entrevistas, não transcritas e sem acesso público, foram ainda explorados aspetos qualitativos e de opinião, registados em diário de campo.

Grelha de análise

A informação recolhida nas etapas de pesquisa anteriormente descritas, foi sintetizada em grelha de análise desenvolvida para o efeito. Respondendo à necessidade de uniformização e organização da informação, e tendo em vista a sua extrapolação estatística, a grelha permitiu a definição de categorias-tipo utilizadas para inserção dos dados recolhidos a partir da análise dos vários programas ou iniciativas de residência artística de base patrimonial identificados. A lista final de categorias, tendo sofrido alterações ao longo de teste de instrumentos, reflete os aspetos pretendidos para a recolha e análise, nomeadamente: nome; tipologia; regime; duração; práticas de envolvimento comunitário; promotor; tipologia de promotor; tipologia de parcerias/apoios; parceiros/apoios; descrição de apoios concedidos a promotor; descrição de apoios concedidos a artistas; âmbito territorial; tipologia de património; tema; ano de criação; estado; resultados; número de artistas participantes; número de edições; tipologia de prática artística.

4.5. Descrição da amostra

A amostra final é constituída por 58 entradas correspondentes a programas de residência artística, concluídos, ativos (de edição anual ou bienal), ou em desenvolvimento à data do término do levantamento, setembro de 2020¹³⁶. O principal critério adotado para a seleção dos programas ou iniciativas de residência artística integrantes na amostra foi o da sua relação direta ou indireta com o património, entendido como matéria-prima, tema, mote, motivo ou objeto de valorização. Esta relação encontrava-se por vezes expressa de forma

¹³⁶ Vd.

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1M6diQphYNYCQg99SeKHn896IPEhWrPkt/edit?usp=sharing&ouid=103163357347232801535&rtpof=true&sd=true>

direta no programa ou regulamento da residência, tendo, contudo, múltiplas vezes induzida pela associação do programa a objetivos de valorização territorial e/ou identitária, ou pelo foco em objetos enquadráveis, embora nem sempre classificados do ponto de vista patrimonial, como sendo os ofícios, as tradições ou a memória de determinada prática, lugar, sítio ou edifício (incluindo edifícios classificáveis enquanto património industrial, ainda em funcionamento).

A escolha de apresentação de entradas múltiplas, em alguns dos exemplos de programas de residência artística com edição regular ou mais do que uma edição, prende-se com o facto de, nessas situações apenas as edições selecionadas e apresentadas de forma individualizada corresponderem às especificidades pretendidas para a amostra, nomeadamente ao nível do seu viés patrimonial. Nas situações em que se considerou que os programas apresentavam uma coerência em termos temáticos e de objetivos, estes foram apresentadas em entrada única, de forma coletiva.

4.6. Limitações

A principal limitação à constituição da amostra foi a total ausência ou dificuldade de acesso a informação relativa aos programas e iniciativas de residência artística identificados, sobretudo aqueles dinamizados antes da década de 2010. O recurso à pesquisa no portal Arquivo.pt permitiu a identificação de entradas enquadráveis no estudo, contudo, em muitos casos, não foi possível entrar em contacto com os promotores das mesmas, supondo-se extintos ou inoperacionais, e, portanto, recolher informação sobre a iniciativa ou programa, nem avaliar a sua continuidade.

Nesse sentido, o foco foi colocado em programas desenvolvidos a partir da década de 2010 ou que ainda se encontrassem em desenvolvimento. Assim, da amostra fazem parte programas lançados a partir de 2004, concluídos ou em atividade. Por outro lado, inclusivamente nos casos mais recentes, a informação disponível circunscreveu-se, na maioria das situações, a notícias, pouco desenvolvidas, referentes aos momentos de abertura

de residência ou de apresentação pública de resultados (exposição, performance, concerto, instalação, intervenção), não indicando vários dos aspetos pretendidos para a análise.

No caso específico dos municípios, identificados como sendo, de forma direta ou indireta, como um dos principais grupos de promotores deste tipo de iniciativas, a inexistência de práticas de documentação, registo e arquivo, associada às mudanças de ciclos legislativos e alterações no mapa de pessoal, levou a que, aquando da saída dos responsáveis ou coordenadores das mesmas, muita informação deixasse de ser conhecida ou de estar acessível. Uma outra condicionante à recolha de informação a registar, relacionada com a conjuntura específica do período de recolha, foi a da incapacidade de resposta manifestada por alguns promotores, especialmente nos grupos de Associações e dos Coletivos de artistas, mais fragilizados e em sobrecarga material e humana, perante os constrangimentos provocados pela pandemia COVID-19¹³⁷.

Assume-se, portanto, a possibilidade de existência de limitações ao nível da representatividade de programas já concluídos ou que se tenham realizado previamente ao ciclo eleitoral autárquico em vigor no momento do levantamento. Do mesmo modo, poderão existir limitações ao nível de representatividade territorial, sendo que, por exemplo, não foi possível obter informação relativamente a nenhum programa ou iniciativa desenvolvida na Região Autónoma da Madeira¹³⁸. Ao nível da dispersão territorial dos programas de residência identificados, destaca-se ainda a discrepância no número de ocorrências por região NUT II, com a predominância de ocorrências em duas regiões – Norte e Centro (figura 1). Estes resultados poderão, não obstante, como veremos adiante, ser entendidos como uma pista para a centralidade que a valorização do património local e/através da criação artística poderá ocupar na estratégia de intervenção cultural de municípios em territórios

¹³⁷ A este respeito, Vd. Relatório e respetivas adendas do projeto “Impactos da COVID-19 no setor cultural português” (Universidade de Minho, 2020) e “O sector artístico e cultural, impactos e desafios da crise provocada pela Covid-19” (Neves, 2020).

¹³⁸ A título de exemplo, foram identificados vários programas de residência artística promovidos e/ou acolhidos pela Porta 33 Associação Quebra Costas Centro de Arte Contemporânea, nas ilhas da Madeira e Porto Santo, contudo, não foi possível recolher a informação necessária ao tratamento estatístico dos mesmos. Para mais informações sobre a atividade desenvolvida pela associação, Vd. <https://www.porta33.com/>

tendencialmente menos densificados, com menor número de agentes culturais e/ou com menor capacidade de captação de financiamento central¹³⁹.

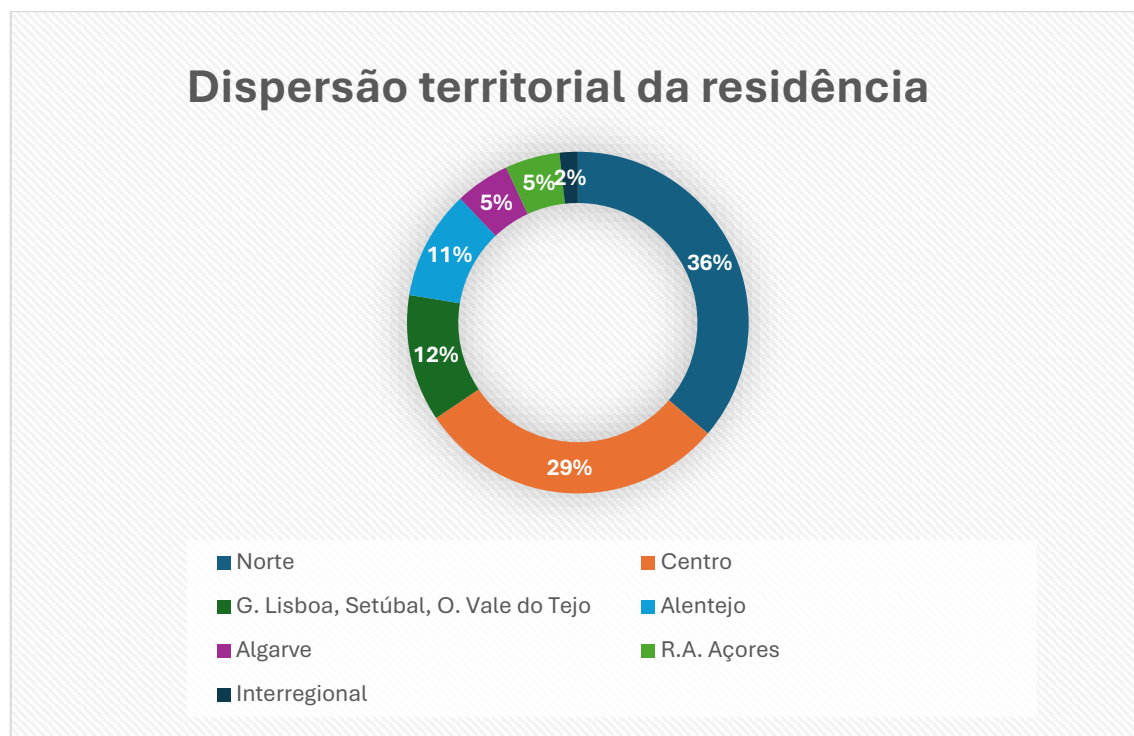


Figura 1 Dispersão territorial dos programas de residência artística identificados, por NUTII e percentagem.

¹³⁹ Regressando à análise de Santos & Moreira, apesar de a vasta maioria das entidades apoiadas pela DGArtes, através de diversos programas, entre os anos de 2009 e 2012 serem sediadas na região de Lisboa e Vale do Tejo, a região Norte apresentava já uma dimensão de destaque, ainda que “mais modesta (um quarto, praticamente repartido em igual pelos dois tipos de apoios).” Já as “entidades do Centro” representavam, nessa altura, apenas “13% (também com uma repartição quase equitativa entre bienais e quadrienais)” do total de entidades apoiadas pela DGArtes (2013, p. 27). Considerando, contudo, as *Estatísticas da Cultura*, próximas da data do levantamento, como sendo as dos anos 2020 e 2021, os municípios da Região Norte e da Região Centro ultrapassam significativamente os montantes de financiamento alocado em áreas como as artes do espetáculo, arquitetura, artesanato e no caso da Região Norte, também do cinema e audiovisual. Num outro aspeto, considerando a proporção do orçamento camarário dedicada a atividades culturais e criativas, regiões como a do Alentejo (6,3% em 2020 e 5,8% em 2021), Centro (5,8% em 2020 e 5,7% em 2021) e, mais recentemente, a R.A. dos Açores (5,5% em 2021), encontram lugar de destaque. Ademais, quanto às despesas em Atividades culturais e criativas por habitante, continuam a evidenciar-se as regiões do Alentejo, Algarve, Centro e, em 2021, também a Região Autónoma dos Açores, com valores de investimento superiores aos da média nacional.

Vd.

https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESTipo=ea&PUBLICACOEScoleccion=107703&selTab=tab0&xlang=pt

4.7. Resultados

Apesar das limitações supramencionadas, o levantamento apresenta-nos um recorte bastante elucidativo no que diz respeito à programação de residências artísticas em Portugal, e da sua relevância crescente no contexto de políticas públicas, especialmente através da sua associação à gestão do património, entre outros caminhos mais ou menos inesperados, para a promoção dos territórios e para o desenvolvimento (cultural) local¹⁴⁰. A primeira potencial conclusão a retirar deste estudo é o carácter relativamente recente da programação de residências artísticas com estas características. A vasta maioria dos programas de residência artística identificados data da última década e, especialmente, dos últimos cinco anos, à época, nomeadamente do período entre os anos de 2016 e 2020 (figura 2). Talvez ainda por esse motivo, a maior parte dos programas identificados contava apenas com uma edição, sendo que somente quatro contabilizavam mais de cinco (figura 3).

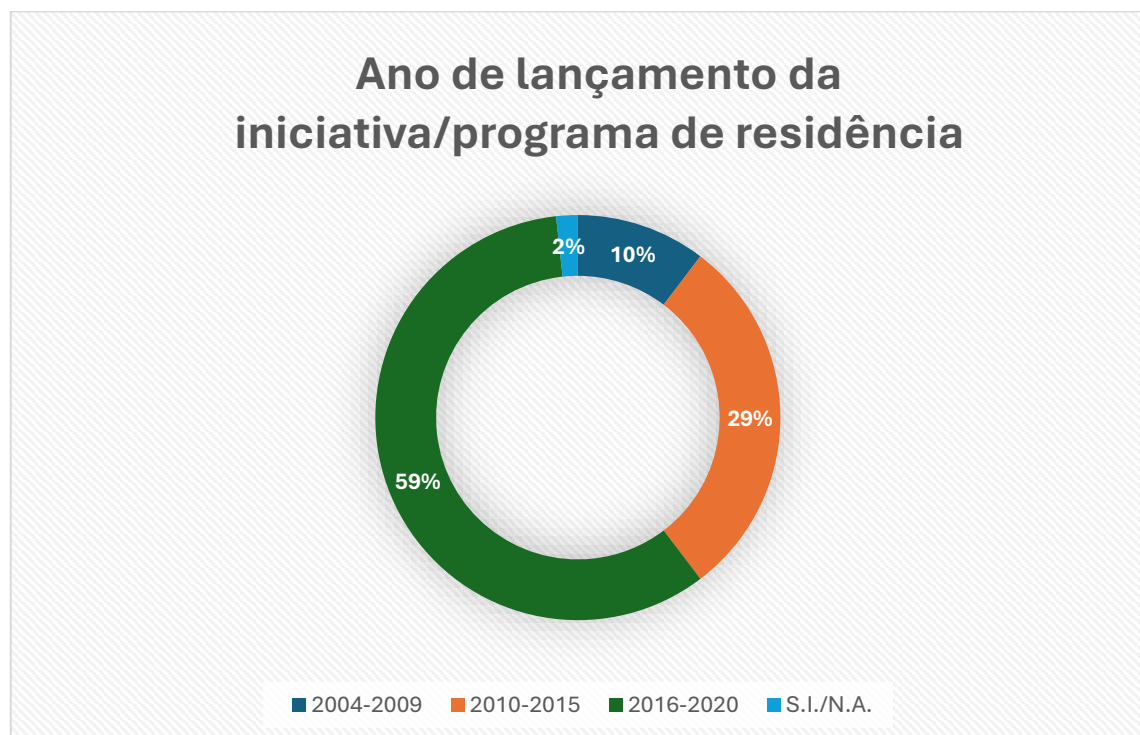


Figura 2 Ano de lançamento de programas de residência artística identificados, por intervalo e percentagem.

¹⁴⁰ Alguns dos resultados deste levantamento foram já apresentados e publicados, em contextos e formatos diversos, ao longo do desenvolvimento desta tese. A título de exemplo, Vd. Gago, 2022; Gago & Castro, 2021.



Figura 3 Frequência de edições de programa de residência artística identificados, por número.

Num outro aspeto relevante, a análise de resultados confirma a relevância do sector público, mais concretamente das autoridades locais, tanto como entidades parceiras e/ou financiadoras, como entidades promotoras desta tipologia de residências artísticas (figuras 4 e 5). De igual modo, os museus e centros de arte que têm uma expressão minoritária (5%) no grupo de entidades promotoras, mas que representam um número considerável no conjunto de entidades parceiras dos promotores das residências, são sobretudo instituições na dependência de autarquias ou de outras entidades públicas. Para além dos municípios e/ou freguesias, o Estado (DGArtes/ Programas de Financiamento Europeu) e/ou Governos Regionais, assim como Direções Regionais, entidades intermunicipais, fundações e outras instituições de cariz público, ocupam um papel de destaque enquanto parceiros e financiadores das residências identificadas. Neste aspeto, os resultados do levantamento vão ao encontro das conclusões do estudo de Helena Santos e Ricardo Moreira, no que concerne

à relevância do setor público, em especial dos municípios, no apoio direto ou indireto aos agentes culturais, sobretudo através da cedência de espaços de trabalho¹⁴¹:

O peso dos apoios centrais (da DGArtes) é crucial, como a análise financeira demonstra, mas o das Câmaras Municipais torna-se, em termos gerais, incontornável, sobretudo no que respeita a apoios indiretos e infraestruturais, que passam, entre outros aspetos e conforme os casos, pela cedência de espaços para trabalho regular, a agilização de procedimentos, a concretização de uma rede de contactos locais e regionais, e a própria sustentação das estruturas em casos de falhas ou atrasos nos apoios diretos centrais (Santos & Moreira, 2013, p. 23).

A novidade parece, então, ser o peso crescente dos municípios, não apenas enquanto patrocinadores ou parceiros, mas ainda como promotores deste tipo de iniciativa. Contudo, esta seria uma tendência expectável, na sequência da transferência de competências (também) no domínio da cultura, oficializada em 2019 (Decreto-Lei n.º 22/2019, atualizado em janeiro de 2022¹⁴²)¹⁴³.

Ainda assim, as associações e cooperativas, a que poderia frequentemente associar-se os artistas, coletivos ou companhias de teatro/dança, pois, como foi igualmente assinalado pelo estudo de Helena Santos e Ricardo Moreira, “(...)maioritariamente, as entidades de criação

¹⁴¹ Segundo os resultados da análise de Helena Santos e Ricardo Moreira, entre 2009 e 2012, “(...)cerca de dois quintos das entidades [culturais e/ou artísticas] trabalham em espaços municipais; quase um quinto utiliza teatros municipais (sendo a maioria desta responsável ou corresponsável pela programação, como contrapartida da residência); e os monumentos classificados de que se dá conta referem-se, sem exceção, a espaços municipais” (2013, p. 36).

¹⁴² Vd. https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=3008&tabela=leis&so_miolo=

¹⁴³ Este Diploma surge em conjugação com a criação do Fundo de Financiamento da Descentralização (FFD), gerido pela Direção-Geral das Autarquias Locais (DGAL). Não deixa, porém, de ser curioso o recente movimento de concentração de competências no caso dos museus e património cultural nacional, anunciado em junho de 2023, com a extinção das Direções Regionais de Cultura (integração nas Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional - CCDR), e a criação de duas novas entidades (Museus e Monumentos de Portugal, empresa pública empresarial e Património Cultural, instituto público), em substituição da Direção-Geral do Património Cultural, porém mantendo-se a sua tutela pelo estado central. Em conferência de imprensa, na sequência da aprovação da (nova) reorganização do setor, Adão e Silva, Ministro da Cultura em funções, traçou um perfil “de gestão empresarial” para primeira entidade, e a vocação da segunda para a salvaguarda e conservação do património, como parte de “uma nova ambição na política cultural que coloca o foco na experiência do visitante, na valorização do património e no envolvimento da sociedade”. Ambas as entidades entrarão efetivamente em funções em janeiro de 2024, conhecendo-se apenas qual será a sua localização e a composição de equipas diretivas.

Vd. <https://www.publico.pt/2023/06/22/politica/noticia/governo-reorganizacao-direccao-geral-patrimonio-cultural-2054250> e <https://expresso.pt/cultura/2023-09-14-Pedro-Sobrado-a-frente-da-Museus-e-Monumentos-de-Portugal-a-nova-empresa-que-quer-mudar-a-gestao-do-patrimonio-f8c8294b>

e produção artística fazem parte do tecido associativo cultural, cooperativas incluídas” (Santos & Moreira, 2013, p. 26), continuam a ter um papel preponderante na programação de residências artísticas, com as características descritas.

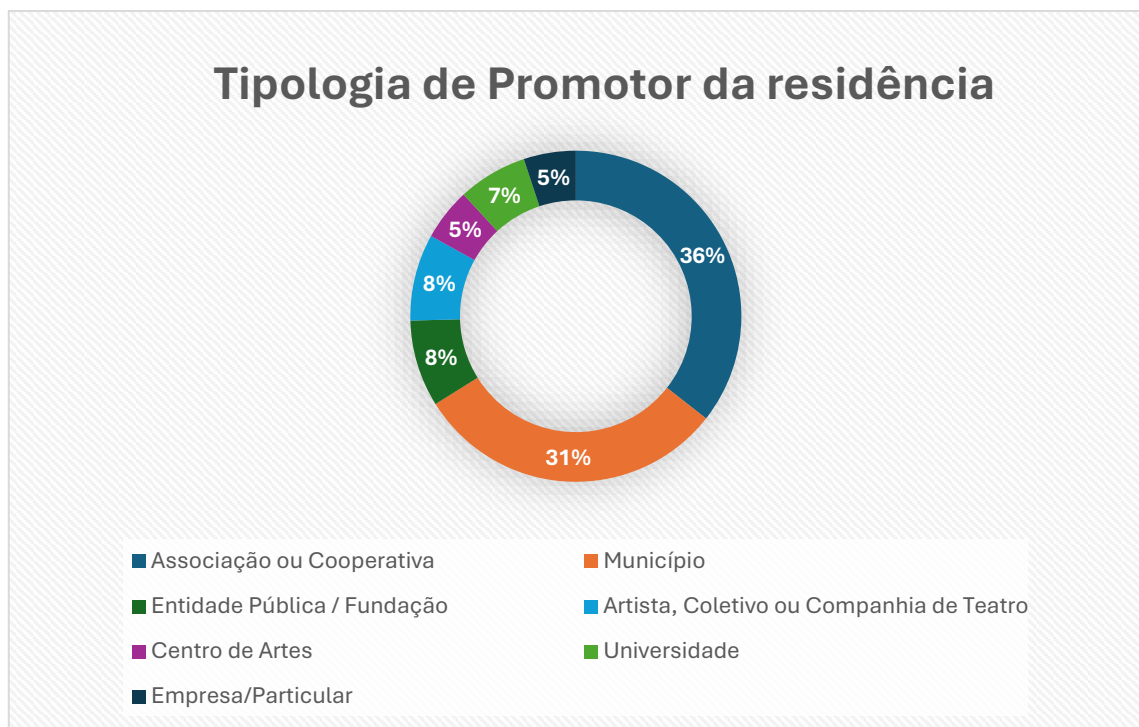


Figura 4 Frequência de promotores dos programas de residência artística identificados, por tipologia e percentagem.

Tipologia de parceiros por número de ocorrências nas residências

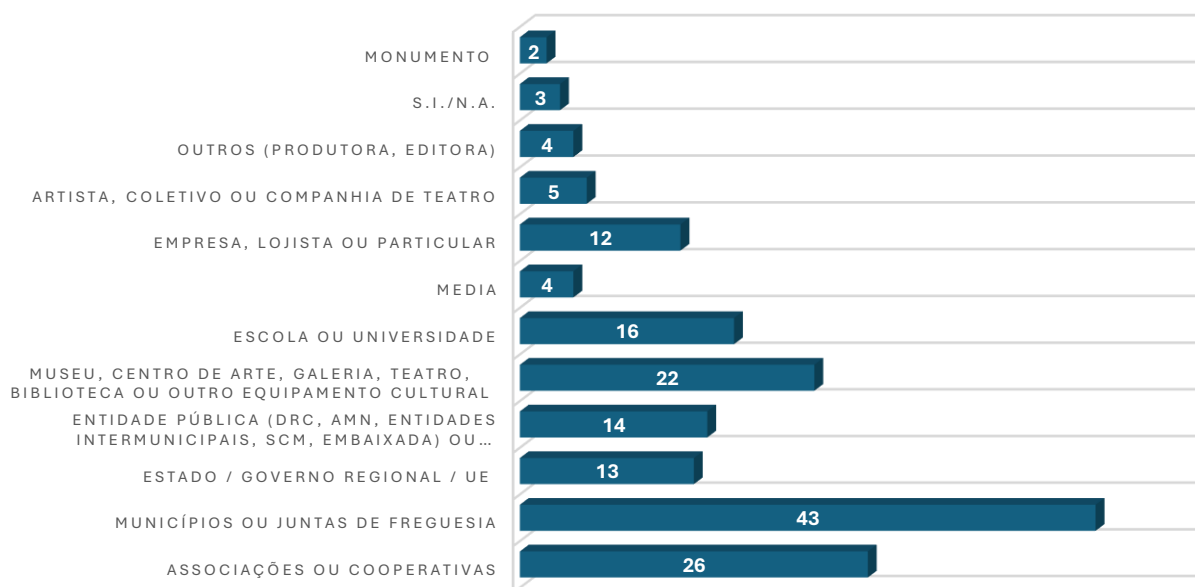


Figura 5 Frequência de parceiros de programas de residência artística identificados, por tipologia e número.

Num outro aspeto particular, releva-se, o peso semelhante de universidades e empresas, enquanto promotores ou parceiros/financiadores desta tipologia de residências, registando-se a especial intervenção das últimas no campo do património industrial. Releva-se, por fim, o papel dos festivais, a sua maioria promovidos pelo setor associativo, para o enquadramento regular deste tipo de iniciativas, assim como para a sua divulgação, por exemplo, através do estabelecimento de parcerias com os meios de comunicação social.

No que concerne o âmbito territorial das residências, este apresenta-se bastante diversificado, salientando-se, contudo, a não circunscisão a sítios, locais ou edifícios de valor patrimonial, museus e outros equipamentos culturais, e o seu alargamento a bairros, aldeias, cidades, freguesias e, particularmente, a concelhos, distritos ou regiões (figura 6). Desta

forma, sai reforçado o enfoque municipal e autárquico deste tipo de iniciativas, indo, novamente, ao encontro dos sinais identificados pelo estudo de Santos & Moreira:

A interioridade tende a fazer das entidades artísticas parceiros privilegiados das instituições públicas (centrais e municipais), mas também constringidos a descentralizações regionais, não raramente os únicos a promoverem a oferta artística em largas zonas territoriais fora das capitais de distrito e/ou de concelho (Santos & Moreira, p. 27).

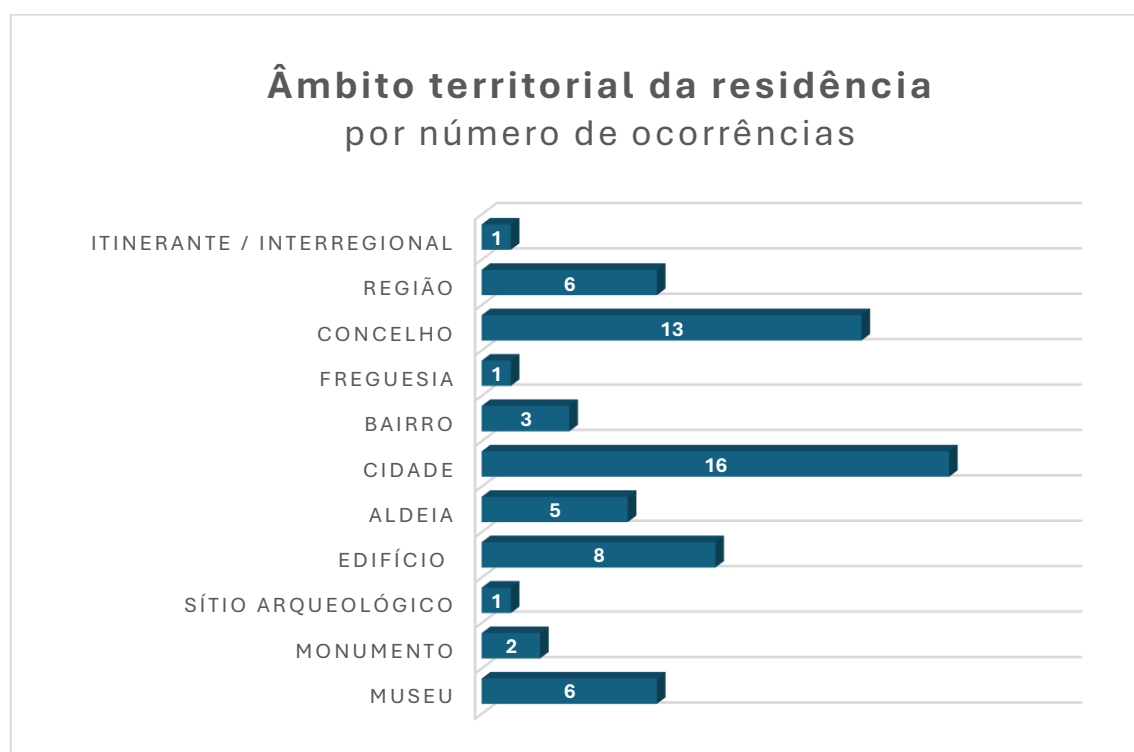
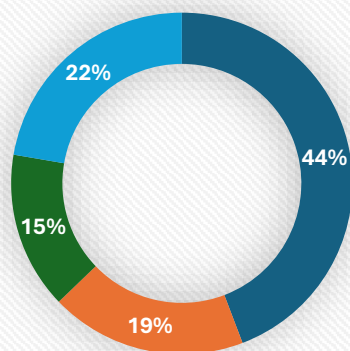


Figura 6 Distribuição de âmbito territorial dos programas de residência artística identificados, por tipologia e número de ocorrências.

De um modo geral, as diferentes tipologias de residências artísticas identificadas poderão ser enquadradas em duas categorias predominantes: a) atividades de edição única, associadas à comissão de determinado espetáculo, exposição, obra ou intervenção artística e/ou ao desenvolvimento de projetos culturais/ de investigação; b) enquadramento na programação regular na programação de instituições culturais e, sobretudo, de festivais de artes e/ou música, ou outro tipo de eventos culturais e/ou científicos (figura 7).

Contextualização programática de residências com 2 ou mais edições



- Programação anual ou bienal de Festival, Simpósio ou outro evento cultural/científico
- Programação anual de Associação, Fundação, Empresa ou Particular
- Programação anual de Museu, Centro de Artes, Encubadora ou outro Equipamento cultural
- Projeto cultural e/ou de investigação

Figura 7 Contexto programático das residências artísticas, por percentagem na amostra identificada.

Em ambos os casos, trata-se principalmente de residências para a criação, orientadas para a produção e apresentação de um resultado ou produto final, sendo o número de residências inteiramente vocacionadas para a investigação artística, substancialmente inferior (figura 8).

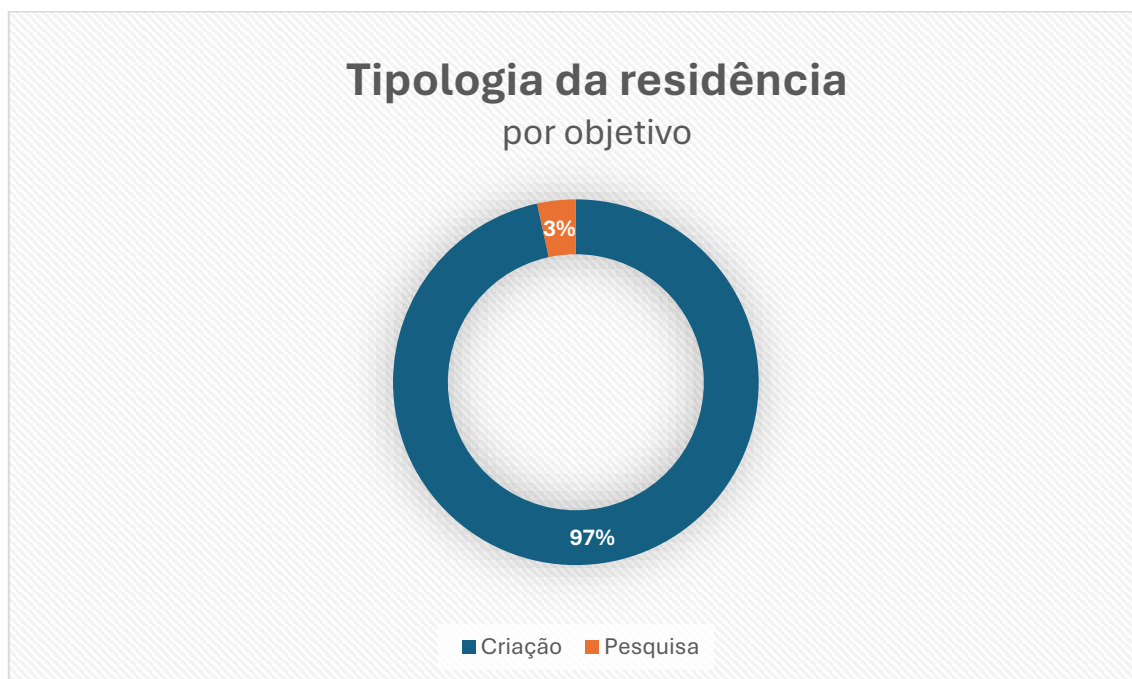


Figura 8 Distribuição de tipologia de residências identificadas, por objetivo (criação ou pesquisa) e percentagem.

Não obstante, as iniciativas analisadas revelam potencialidades interessantes das residências artísticas, de base patrimonial, em três dimensões complementares: a) para a promoção da experimentação artística, salientando-se, ainda que com a predominância das artes plásticas; a multidisciplinaridade de práticas artísticas identificadas nos programas de residência em análise, incluindo práticas que se aproximam do campo das indústrias criativas, como o design (figuras 9 e 10); b) para o estudo e valorização do património, destacando-se, igualmente, neste aspeto, a diversidade de tipologias de património que serviram como matéria-prima ou mote às residências, ainda que se verifique uma clara predominância do património imaterial, quer como objeto das residências, quer como facilitador nas fases de pesquisa e de apresentação de resultados (figuras 11 e 12) ; c) para a promoção da participação cultural, por um lado, a partir da valorização do património local e, por outro, a partir das práticas artísticas, através da sua integração em atividades de caráter participativo e educativo, nomeadamente da dinamização de programação complementar frequentemente associada às residências, como oficinas, dias abertos, visitas, ensaios, seminários, entre outras (figura 13).

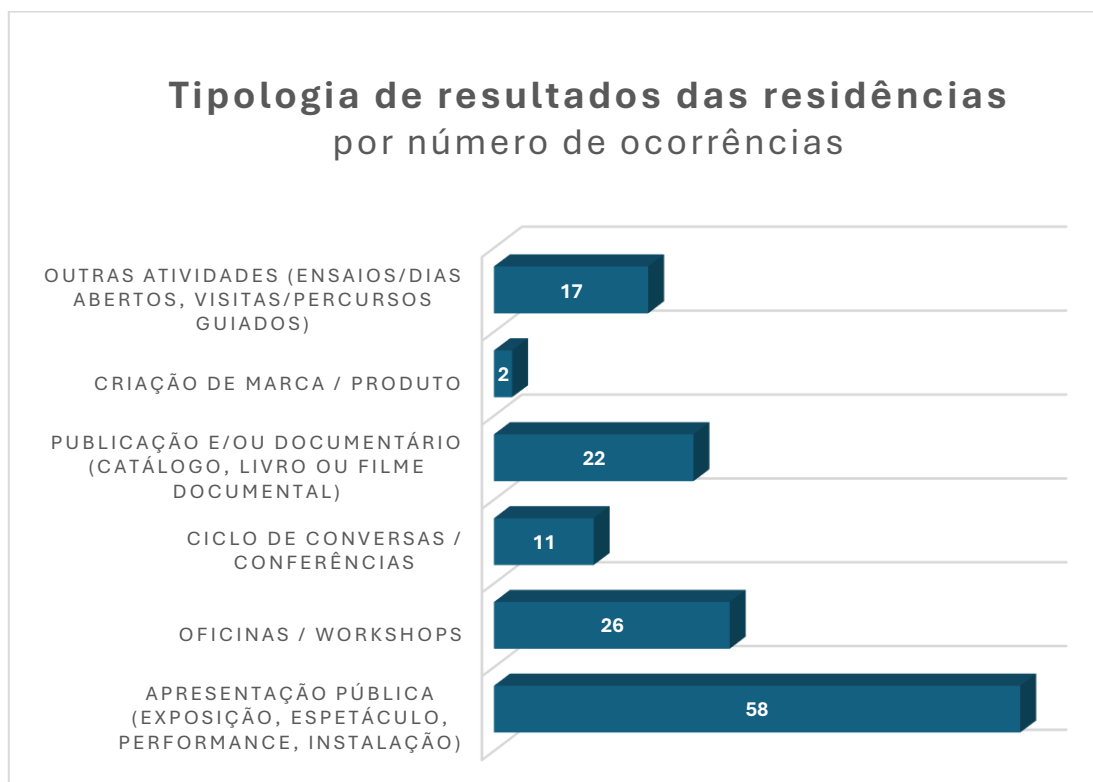


Figura 9 Tipificação e frequência de resultados dos programas de residência artística identificados, por número de ocorrências.

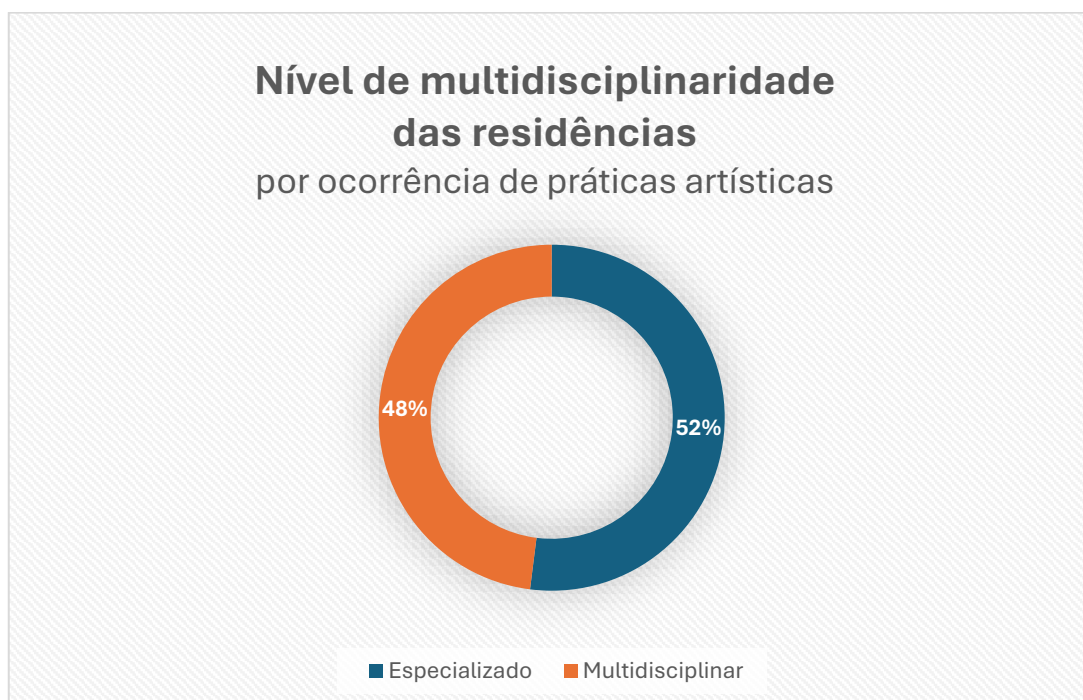


Figura 10 Representação de nível de multidisciplinaridade de práticas artísticas em programas de residência identificados, por percentagem.

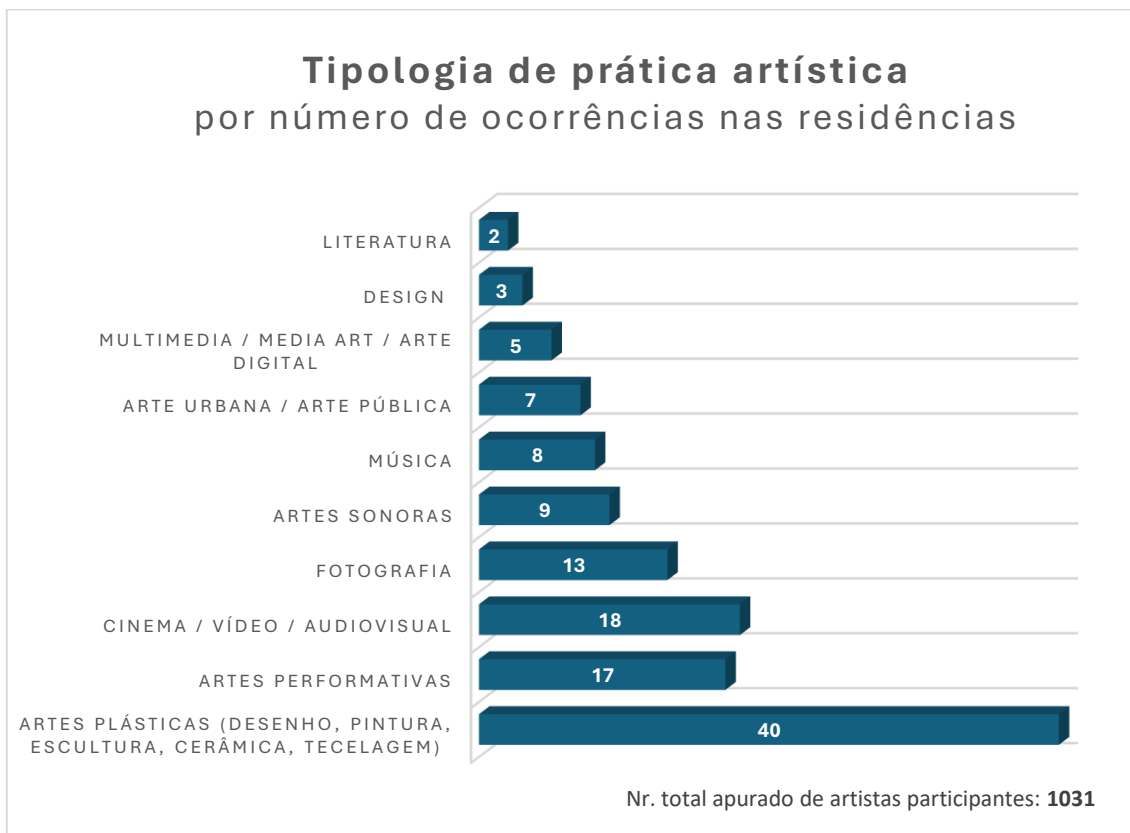


Figura 11 Tipificação e frequência de práticas artísticas, por tipologia e número de ocorrências.

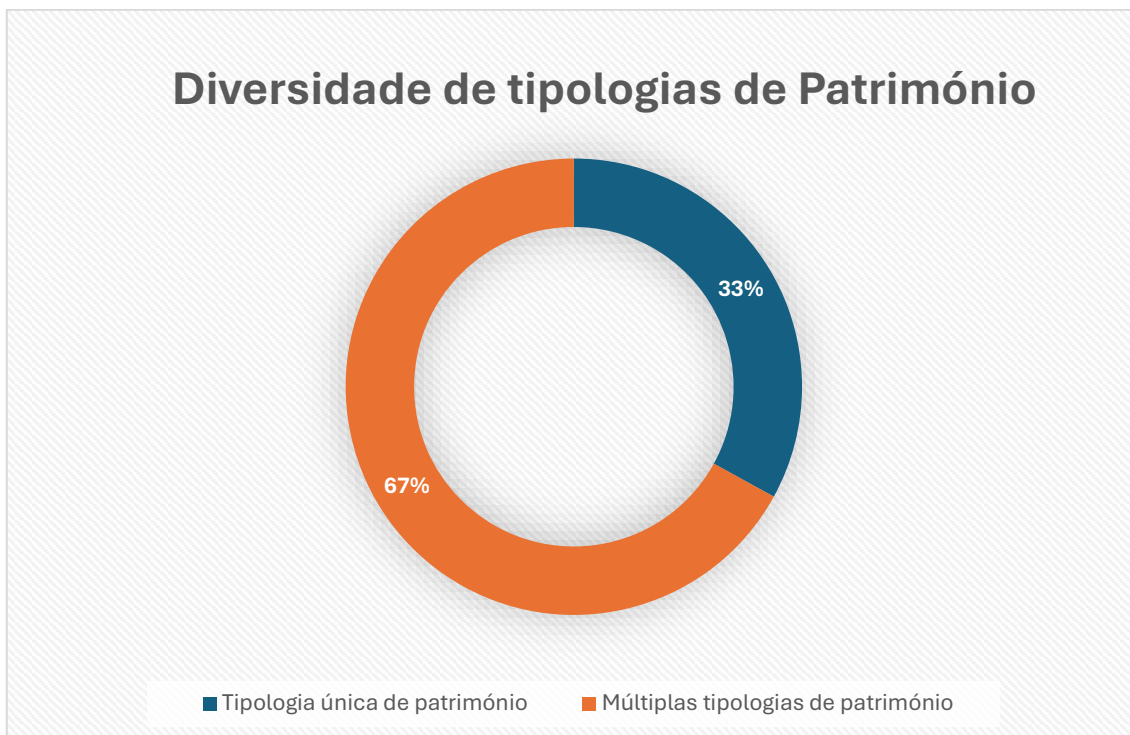


Figura 12 Representação de diversidade de tipologias de património, em enfoque nos programas identificados.

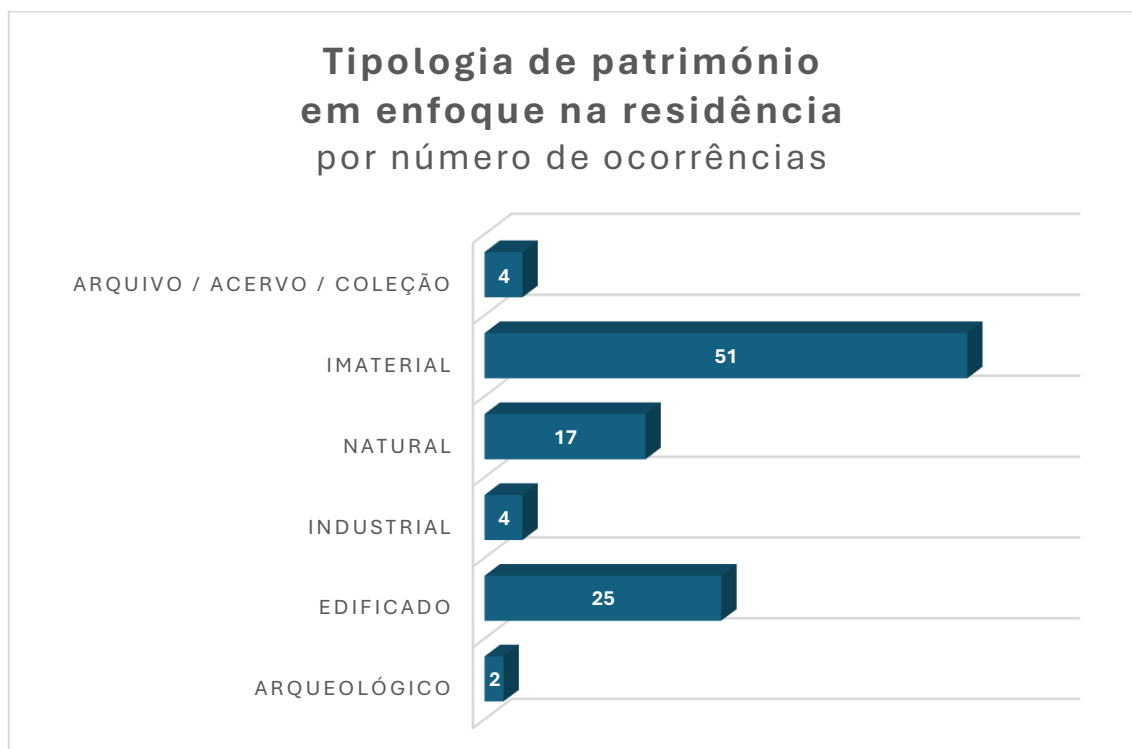


Figura 13 Frequência de tipologias de património em enfoque nas residências, por número de ocorrências.

No entanto, a análise deste tipo de iniciativas acabou por revelar potenciais fragilidades, nomeadamente a precariedade do regime de colaboração com os artistas, cuja participação em pelo menos 50% dos casos é não-remunerada, ou absorvida por custos de produção (figuras 14 e 15).

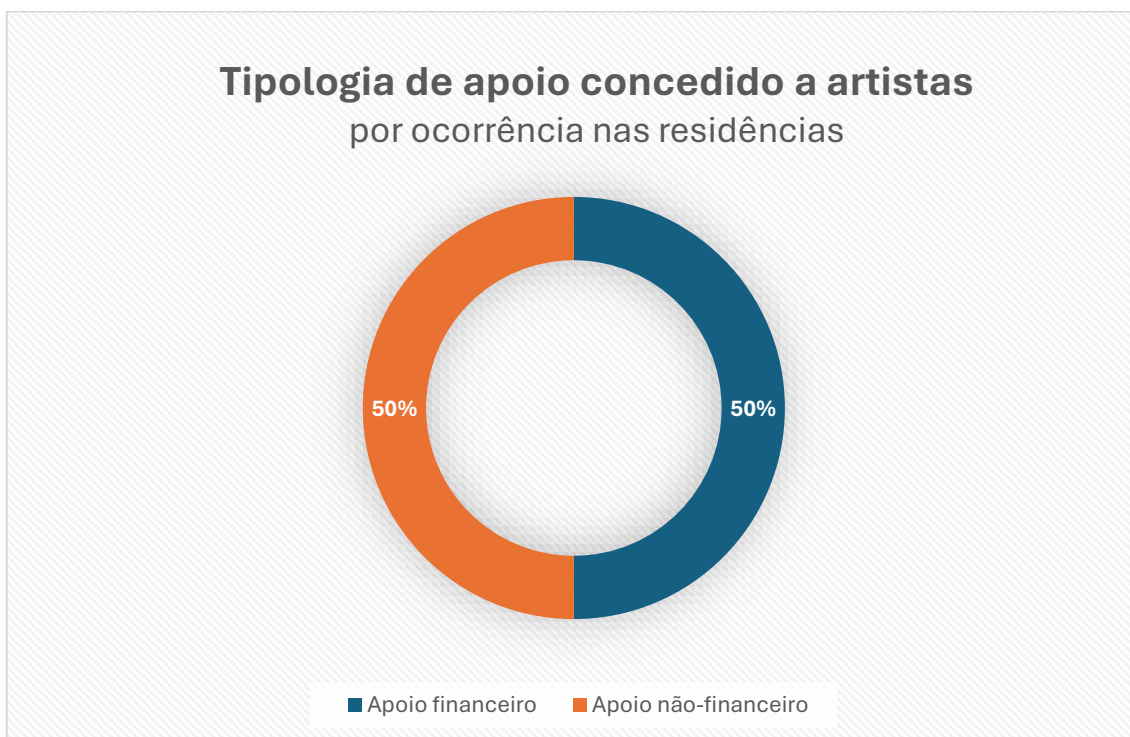


Figura 14 Frequência de apoio (financeiro e não-financeiro) a artistas residentes, por porcentagem, na amostra identificada.

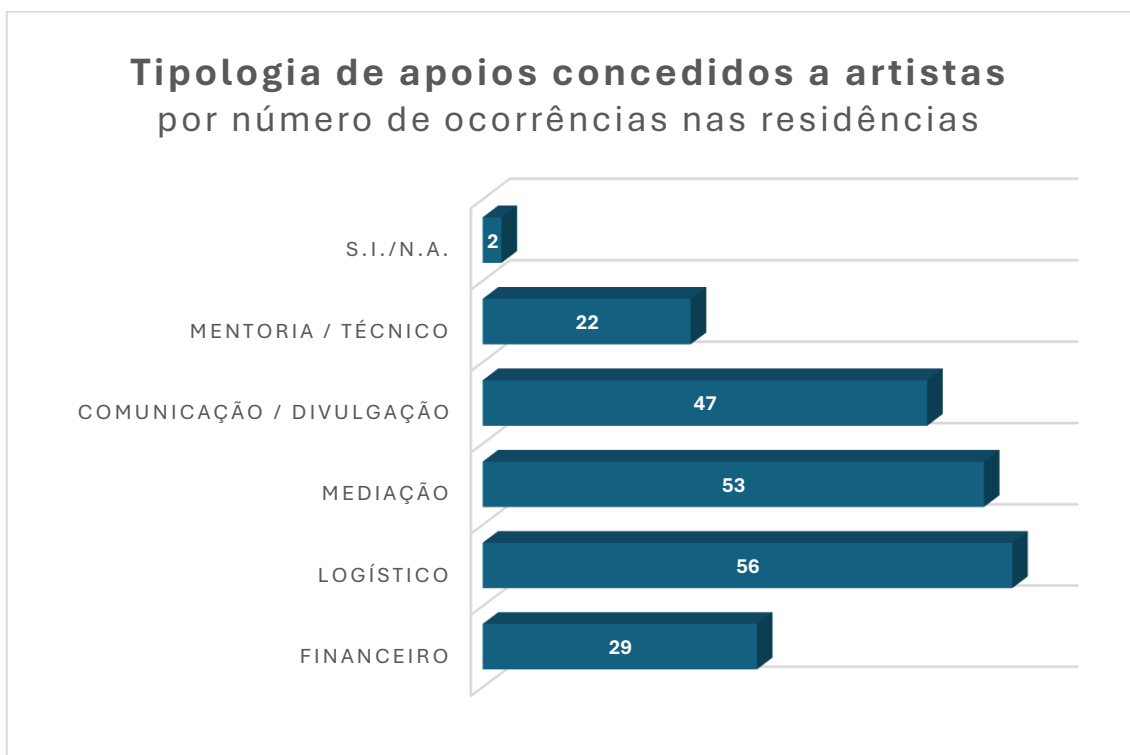


Figura 15 Frequência de diferentes tipos de apoio concedido a artistas residentes, por número de ocorrências em amostra identificada.

Assim, o apoio logístico (alojamento próprio ou em parceria, despesas de deslocação, alimentação, cedência de equipamentos ou materiais para a criação/atividades complementares) surge como a tipologia mais omnipresente de apoio concedida aos artistas participantes nas residências. Segue-se a mediação com populações e parceiros locais, assinalando-se, porém, em proporção, o diminuto apoio técnico ou de mentoria que é concedido aos artistas, no conjunto de residências identificadas. Num outro aspeto, apesar de a comunicação e divulgação da abertura de residências, resultados e atividades complementares, ser, em grande parte, desenvolvida com o apoio dos promotores (ainda que com o envolvimento dos próprios artistas), em 62% dos casos identificados, não se verificou um investimento na documentação das iniciativas em suporte físico ou audiovisual (figura 16). Nesse sentido, estes dados vêm justificar as dificuldades experienciadas na recolha de informação sobre as residências que, em grande parte dos casos se restringe a notícias ou publicações em linha sobre o momento de abertura, resultado final e eventos associados à residência, não se verificando, comumente, por exemplo, a documentação das etapas de pesquisa e criação.

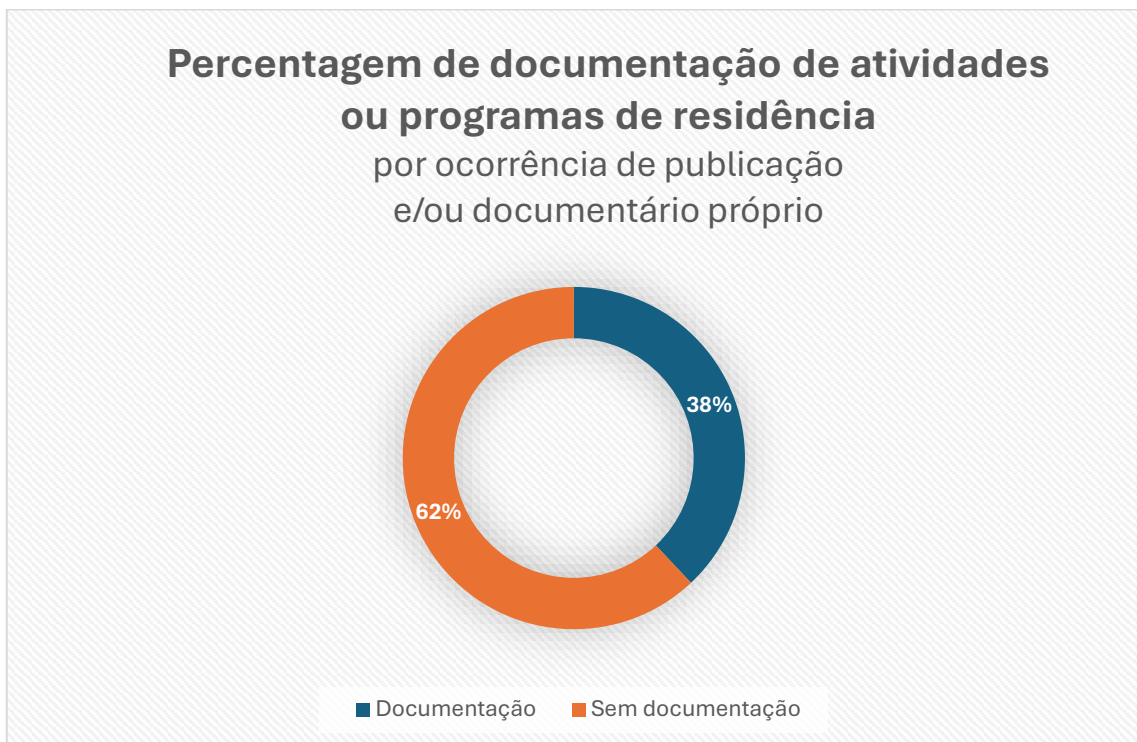


Figura 16 Percentagem de programas de residência artística, na amostra identificada, com ou sem práticas de documentação.

Outro possível condicionante ao impacto muitas vezes anunciado por este tipo de iniciativas, prende-se com a curta duração das mesmas. Assim, ainda que ocorra uma variação considerável na duração das residências identificadas, a grande maioria é inferior a um mês (figura 17).

A este fator adiciona-se a restrição do envolvimento comunitário nas residências às etapas de pesquisa e aos momentos de apresentação pública, sem prejuízo da programação de atividades com acesso público que, como referido, normalmente as acompanha.

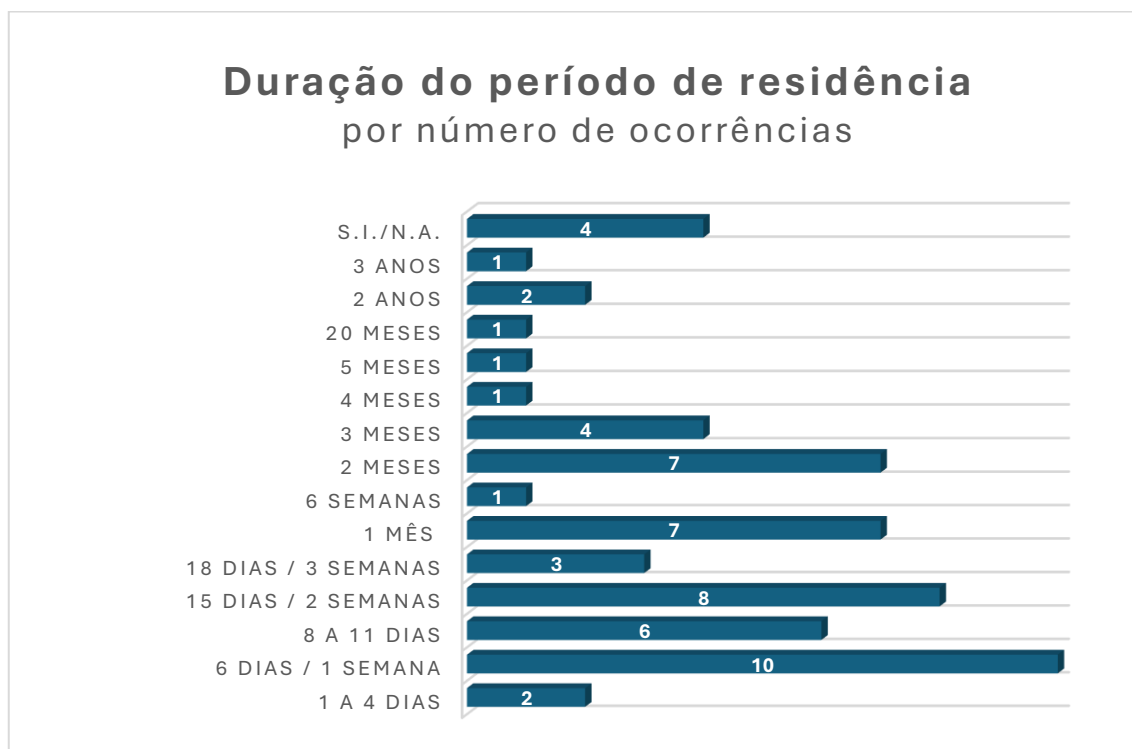


Figura 17 Duração das residências integrantes na amostra, por período temporal e frequência.

Assim, apesar do conjunto de residências identificado apresentar, na sua vasta maioria, uma forte componente presencial (figura 18), apenas 19% proporcionaram envolvimento comunitário na etapa de criação (figura 19). De salientar, neste aspeto, projetos no domínio das artes performativas, que, tendencialmente, apresentaram um perfil mais participativo ou comunitário. Este resultado, poderá relacionar-se, não só com a história (contemporânea) do próprio setor na experimentação com este tipo de práticas, com a tradição de grupos de teatro amador (ou comunitário), relacionada com a atividade associativa desenvolvida em várias regiões do país, mas também com a própria lógica de financiamento das estruturas de teatro e dança, que, como, uma vez mais, foi já sinalizado pelo relatório final do estudo de Santos & Moreira (2013), tem vindo a ser marcada por uma lógica de itinerância, encontrando no modelo de residência para criação de espetáculos, uma forma de garantia de acesso a espaço e condições de trabalho e apresentação¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Vários dos programas de residência identificados em pesquisa no portal Arquivo.pt, que se realizaram entre os anos de 2000 e 2010, correspondiam à lógica de itinerância, sobretudo, de companhias de teatro e dança, correspondendo, de um modo geral, contratos de cedência de espaço e apoio à criação, produção e apresentação

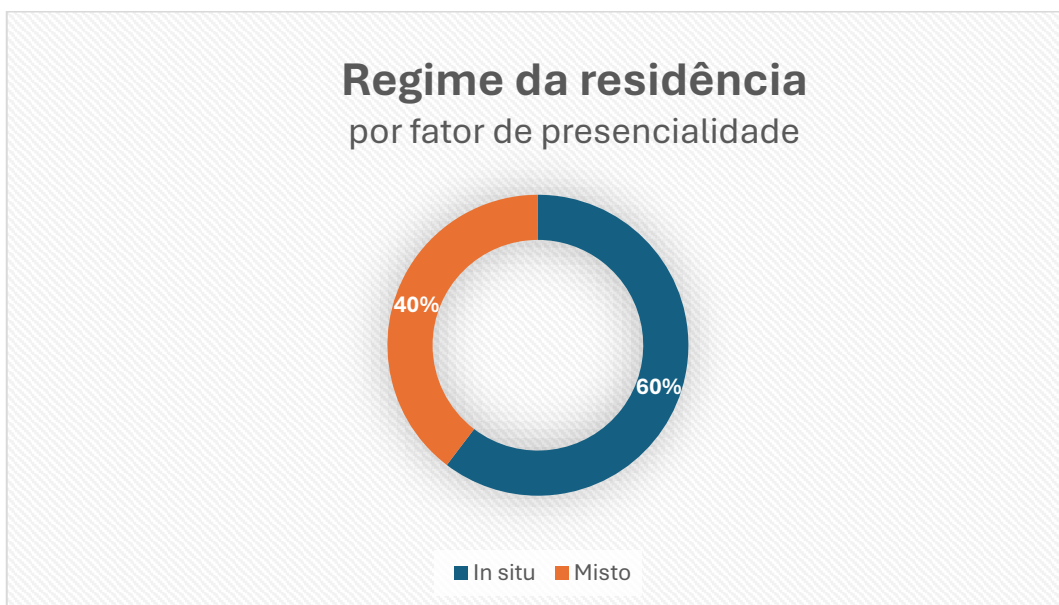


Figura 18 Percentagem de residências em regime presencial ou misto, integrantes na amostra identificada.

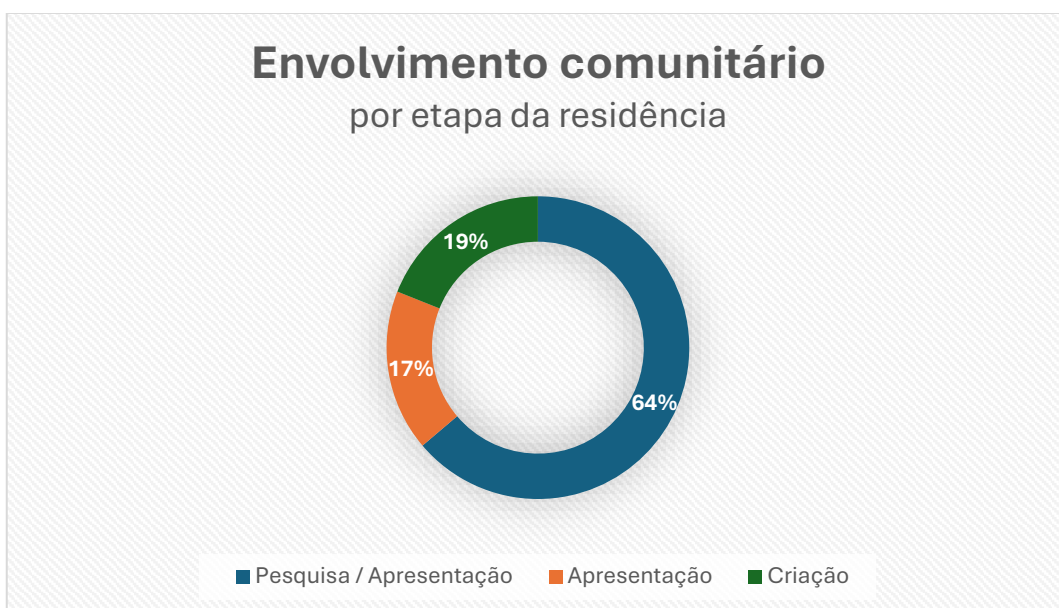


Figura 19 Representação de frequência de envolvimento de populações/comunidades locais, por etapa da residência e percentagem.

de espetáculos. Não tendo sido possível reunir os dados necessários ao tratamento tendencial (e estatístico) destes exemplos, optou-se por excluir a sua análise. Porém, os dados de apoios concedidos pela DGArtes parecem sustentar a manutenção desta dinâmica, em 2012: “Relativamente às residências artísticas, foram as áreas dos Cruzamentos Artísticos e da Dança que mais se destacaram no número de residências artísticas promovidas/acolhidas (146 e 101, respetivamente). Quanto ao número de residências artísticas realizadas, foram a Dança e o Teatro as áreas que mais se destacaram (64 e 45, respetivamente)” (Direção-Geral das Artes, 2012, p. 37).

Capítulo 5 – Casos Múltiplos

5.1. Metodologia

Como nos relembram Robert Bogdan e Sari Biklen: “Os dados carregam o peso de qualquer interpretação” (1994, p. 67). De modo semelhante, Robert E. Stake (1999) alerta para a problemática das perspectivas múltiplas, reforçando que a realidade não pode ser descoberta, mas sim interpretada e construída. Partilhando deste ponto de vista e reconhecendo, não só a importância do contexto socio-histórico da investigação como a subjetividade do investigador, procurou-se, nesta etapa, assumir uma maior flexibilidade ao nível das técnicas e métodos utilizados, combinando metodologias exploratórias e analíticas, parâmetros de análise (e medida) quantitativos e qualitativos. Nesse sentido, optou-se por adotar o método de estudo de caso, considerando-se a sua pertinência para o estudo de fenómenos ou problemas sociais e humanos, tendencialmente complexos, diversificados e imprevisíveis, em particular tratando-se de contextos contemporâneos, como é o do objeto de estudo (caracterizando-se pela latência das variáveis em jogo e pela ausência de estudos prévios).

Apesar de, à partida, esta metodologia não aparentar coadunar-se com a generalização estatística, privilegiando a compreensão e não a descrição dos fenómenos, vários autores têm vindo a demonstrar que o estudo de caso permite não só a generalização de resultados – ou a generalização analítica, defendida, a título de exemplo, por Robert K. Yin (2005) – como a formulação de hipóteses teóricas (ou, neste caso, de hipóteses tendenciais). Este objetivo será, naturalmente potenciado através combinação de técnicas e instrumentos de análise e considerando sempre a inclusão de mecanismos de medição, uma prática combinatória que é, aliás, defendida por vários outros autores, incluindo Marinús Pires de Lima:

No caso de domínios mal conhecidos, por exemplo, a observação qualitativa permite explorar pistas de pesquisa e revelar hipóteses, que poderão depois ser verificadas por meio de um inquérito quantitativo sobre amostra representativa ou mediante a experimentação (1995, s.p.).

Ademais, vários investigadores nas áreas de ciências sociais e humanas e/ou de estudos artísticos, têm vindo a “experimentalizar” esta metodologia com resultados bastante positivos.

Recentemente, Hugo Cruz, na sua análise sobre a *Participação e Política* [nas] *Práticas Artísticas* (2021), defende a adoção do estudo de caso, para a identificação de “significados complementares ou alternativos”, melhor respondendo à “complexidade da realidade em estudo” (2021, pp. 236-237). Cruz, apoiando-se em Natércio Afonso (2005) e em Anselm Strauss & Juliet Corbin (2008), apresenta então, num dos estudos reunidos nesta publicação, “três casos diferentes, que traduzem contextos, participantes e abordagens distintas, mas um objeto de estudo comum, procurando, assim, garantir uma maior abrangência e diversidade” (2021, p.236)¹⁴⁵. Ao nível dos instrumentos de análise, Cruz, – apoiando-se, desta feita, em Uwe Flick (1998) e em Rosaline Barbour & Jenny Kitzner (1999) – defende ainda a realização de entrevistas semi-estruturadas, a par de grupos de discussão focalizada, de forma, por um lado a incorporar “pontos de vista subjetivos”, e, por outro, identificar “pontos de concordância e de discordância” (Cruz, 2021, pp.236-237) entre as perspetivas de cada interveniente.

Indo ao encontro desta abordagem, nesta etapa do projeto, e após o levantamento e análise estatística de um primeiro conjunto de variáveis (ou categorias de análise), consideradas úteis para definir uma amostra generalista do objeto de estudo, avançou-se então para a definição de uma amostra secundária, para análise, em maior profundidade, de oito exemplos de programas de residência artística. Para a seleção dos mesmos, como será esclarecido no ponto seguinte, foi tido em consideração o seu potencial de representatividade de diferentes intervenientes, abordagens, perspetivas, práticas. Relativamente às técnicas ou instrumentos de pesquisa utilizados, a combinação da observação no terreno, com realização de entrevistas semi-estruturadas individuais e em grupo (grupos de discussão focalizada), a partir de um conjunto de guiões fixo, permitiu, deste modo, tratar questões de opinião e de atitude de forma diferenciada e, em última instância, tanto o levantamento e interpretação (qualitativa) de dados, como, numa fase posterior, a sua generalização (tendencial) por grupo de entrevistados. Permitiu igualmente a relação de variáveis e, adicionalmente, o despiste ou

¹⁴⁵ A abordagem de estudo de caso tem, aliás, vindo a ser adotada na investigação sobre este fenómeno particular; a programação de residências artísticas, em diferentes contextos. A título de exemplo, Vd. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148296317304022#preview-section-snippets>

identificação de novas variáveis, úteis para a realização de análise relacional, cujos resultados serão apresentados no capítulo seguinte.

Num aspeto final, e seguindo novamente o exemplo da *experiência* de Hugo Cruz, na recolha dos dados que em seguida serão analisados, procurou-se sempre “esclarecer a função e o propósito da presença do autor, bem como os eventuais benefícios mútuos advindos do projeto de investigação” (2021, p.216), junto dos entrevistados e outros intervenientes na pesquisa. Nesse sentido, procurou-se garantir a intersubjetividade e consistência dos dados recolhidos (Creswell, 2009), através da apresentação e discussão de resultados junto de outros investigadores (através da discussão com equipa de orientação, da publicação de artigos, da participação e coorganização de conferências e outros eventos na especialidade¹⁴⁶.

Descrição da amostra e critérios de seleção

Correspondendo à abordagem metodológica descrita, procurou-se que o conjunto de exemplos selecionados para integrar o estudo de caso fosse abrangente do ponto de vista territorial (local de implementação), assim como do enquadramento programático, tipologias de promotores, dinâmicas participativas, práticas artísticas e tipologias de património em análise. Seguindo esta premissa, foram selecionados oito exemplos de programas de residência artística, a partir da amostra identificada na etapa anterior deste projeto:

¹⁴⁶ São exemplos a organização de webinar “Património para Todos”, que integrou a programação das Jornadas Europeias do Património de 2021 (<http://www.yococuportugal.pt/patrimonioparatodos>), a organização de seminário “Ponto(s) de Situação: contextos, mapeamentos e estratégias” de programação de residências artísticas, em 2022 ([https://www.carpintariasdesaolazaro.pt/copy-of-itens-2/seminário-de-residências-artísticas%3A-ponto\(s\)-de-situação](https://www.carpintariasdesaolazaro.pt/copy-of-itens-2/seminário-de-residências-artísticas%3A-ponto(s)-de-situação)) ou a co-moderação do painel “Artists as Heritage Makers and Shapers”, no âmbito da VI CHAM International Conference: Heritage for a Common Future / Futures for a Common Heritage, em 2023 (<https://www.vichaminternationalconference2023.com>).

1. Programa anual de residências artísticas, do **Museu Júlio Dinis** (Câmara Municipal de Ovar);
2. Programa de residências artísticas, “**Deslocações**”, promovido pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e acolhido pelo Museu Municipal Abade Pedrosa / Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso;
3. Programa anual de residências artísticas da **Associação Binaural Nodar**, na comunidade intermunicipal Viseu-Dão-Lafões;
4. Dois programas de residência artística, promovidos e acolhidos pela **Associação Oficinas do Convento**, em Montemor-o-Novo;
5. Residências artísticas integradas na programação do festival de arte urbana, **ESTAU** (Câmara Municipal de Estarreja e Mistaker Maker);
6. Residências integradas no projeto de reabilitação urbana, “**Encosta – Desenho de Rua**” (Câmara Municipal de Torres Vedras);
7. Residências criativas do projeto **Loulé Design Lab** (Câmara Municipal de Loulé);
8. Residências de experimentação e criação artística acolhidas pela **Fábrica Viarco**, em São João da Madeira.

Apesar de partilharem algumas características, são representativos de abordagens distintas à programação de residências artísticas, ilustrando estratégias, objetivos e resultados diversos. Tratando frequentemente de objetos ou conjuntos não classificados, os exemplos selecionados revelam ainda várias possibilidades para o entendimento do próprio conceito de património, especialmente do património imaterial, por exemplo, na sua relação com objetivos de promoção dos territórios e/ou com o desenvolvimento local. Não obstante, ainda que apresentando pontos de vista muito particulares, concretizam alguns dos aspetos tendenciais identificados na seção anterior, no que diz respeito à associação da criação artística à salvaguarda, transmissão e usos vários do património.

O primeiro e segundo exemplos têm lugar em museus não artísticos e com tipologias bastante diferentes; uma Casa-Museu e um museu municipal de Arqueologia. No caso do

primeiro, o conjunto de iniciativas analisado faz parte de um programa anual de residências artísticas, promovido pela instituição, que contava já com oito edições. No segundo, são analisadas três edições de um programa de residências, acolhido pelo museu municipal, mas que parte de uma iniciativa externa, um projeto pedagógico, dinamizado em contexto académico.

O terceiro e quarto exemplos partem do setor associativo, uma das principais tipologias de promotores de residências artísticas, identificada na etapa anterior. O primeiro corresponde a um programa anual de residências, com um longo historial de edições, envolvendo mais de uma centena de artistas participantes, a nível internacional, nos domínios das artes sonoras e “*media arts*”. O segundo apresenta os resultados de dois programas de residência artística, analisados no contexto da extensa atividade do promotor, ao nível da programação cultural, artística e educativa, aliando a formação e apoio à criação artística nos domínios da Escultura, Música, Arte Sonora, Artes Visuais e Multimédia, a objetivos de salvaguarda e valorização do património local, com enfoque no património arquitetónico e no património imaterial que lhe está mais diretamente associado (ofícios, saberes, técnicas tradicionais de construção). Ambos se distinguem pelo facto de serem promovidos por associações, pela longevidade e extensão dos programas de residência, pelo enfoque no património imaterial, assim como pelo trabalho em proximidades com a comunidade escolar e parceiros locais. Adicionalmente, o primeiro exemplo destaca-se pela preocupação etnográfica e documental, enquanto que o segundo se caracteriza pela abordagem focada na experimentação e criação artística.

Os exemplos seguintes são ambos novamente promovidos por municípios (ainda que em coprodução com parceiros externos) e são representativos da associação da criação artística à promoção dos territórios, através da valorização do património local e, muito particularmente, da requalificação urbana. São também ambos desenvolvidos num contexto programático particular, assumindo uma natureza pontual ou estando delimitados a um horizonte temporal predefinido; o primeiro está enquadrado na programação de um festival, e o segundo, no âmbito de um projeto de reabilitação urbana e social. Não obstante, os dois exemplos apresentam naturezas, estratégias de programação e resultados bastante distintos.

O primeiro é representativo de outra tendência anteriormente identificada, e que corresponde à integração de residências artísticas no âmbito da programação de festivais de arte (neste caso de arte urbana). O segundo ilustra o uso do desenho ao ar livre enquanto ferramenta de registo patrimonial, e enquanto facilitador de ações de diagnóstico e intervenção social.

Partilhando algumas das características de exemplos anteriormente apresentados, nomeadamente o trabalho desenvolvido a partir do património imaterial local, e, muito particularmente, dos ofícios tradicionais, o sétimo exemplo, diferencia-se, desde logo, pela natureza orgânica, correspondendo a uma incubadora de projetos criativos e/ou de investigação aplicada, que é gerida por um município. Nesse aspeto, da multidisciplinaridade de práticas artísticas convocadas neste modelo, em aproximação, por um lado, às indústrias criativas e, por outro, à academia. É ainda representativo do peso crescente das autarquias, também enquanto promotores deste tipo de atividade.

O oitavo e último exemplo apresentado, apresenta características bastante diferenciadoras dos anteriores. Trata-se de um programa (informal) de residências, promovido por uma empresa privada, distinguindo-se, sobretudo, por representar um exemplo curioso de geração de valor patrimonial através da criação artística, em torno de um objeto que ocupa ainda as funções originais: uma fábrica integrada no roteiro de património industrial, dinamizado por uma autarquia. Este exemplo encontra, porém, eco em programas anteriores, nomeadamente pelo seu enfoque na experimentação e pela orientação para o desenvolvimento de produto, uma vez mais, em aproximação às indústrias criativas.

Grelha de análise

Tendo como objetivo desenvolver alguns dos aspetos analisados na etapa anterior, acrescentando-lhe outros que permitissem explorar as particularidades de cada caso, foi desenvolvida grelha, que serviu de base para a formulação de questões que viriam depois a integrar os guiões de entrevista, produzidos durante a etapa seguinte. Nesta grelha foram, deste modo, contempladas categorias adicionais de análise, orientadas, por exemplo, para a recolha e interpretação de aspetos de opinião, no que concerne desafios, impacto e fatores

de (in)sucesso das residências, ou o seu potencial na relação com a valorização e/ou (re) interpretação do património, que pudessem ser representativas das perspetivas (individuais e coletivas) dos diferentes grupos de entrevistados: promotores/curadores, promotores/financiadores (ou patrocinadores), artistas e participantes/público. Nesse sentido, a grelha coloca em relação potenciais questões e as seguintes focos de análise: Perfil socio-demográfico / Percurso profissional/artístico; Histórico / Contexto das residências; Relação com parceiros / financiadores; Motivação para colaboração / participação / apoio à residência; Objetivos / Metas; Enquadramento programático da residência; Dimensão patrimonial; Dimensão pedagógica; Estratégias participativas / Extensão da participação das comunidades; Multidisciplinaridade das Equipas; Estratégia de Comunicação; Funções complementares assumidas pelo artista; Regime da colaboração / apoios concedidos a artistas; Constrangimentos à criação; Constrangimentos à curadoria / produção; Impacto no território; Impacto na rede de parceiros / financiadores; Impacto na comunidade local; Impacto na prática artística; Impacto no participante; Fatores de insucesso; Fatores de sucesso; Continuidade a médio-longo prazo; Opinião: potencial da associação da criação artística à gestão / valorização / revitalização do património; Opinião: o que é "património"?; Importância da documentação; Sugestões (campo aberto).

Realização de entrevistas e grupos de discussão focalizada

A partir do trabalho de sistematização previamente realizado, foram então elaborados guiões, tendo em vista a realização de entrevistas semiestruturadas, ao conjunto de diferentes grupos, já identificado (Anexo 2). Os guiões foram testados, sendo que, uma das entrevistas resultantes acabou por ser integrada nesta análise.

Entre os meses de fevereiro de 2021, foi realizado um total de 35 entrevistas: dez no grupo de Promotores/Curadores, duas no de Promotores/Financiadores, e 23 no de Artistas. A quase totalidade das entrevistas foi realizada de forma remota (uma através de chamada

telefónica e 59 em videochamada¹⁴⁷. Foram ainda realizados dois grupos de discussão focalizada, não estruturados, um dos quais remotamente (em linha), e outro presencialmente. A duração das entrevistas e grupos de discussão focalizada variou aproximadamente entre 35 minutos e duas horas. Foram feitos registos áudio dos mesmos, através de equipamento pessoal (computador portátil, com microfone integrado), posteriormente transcritos com o apoio de software automático de transcrição¹⁴⁸. Para este efeito, foi elaborada a declaração de autorização para gravação, transcrição e utilização de parte dos registos resultantes no contexto da elaboração desta tese (Anexo 3). Assim, optou-se por não tornar pública a versão integral das transcrições efetuadas, tendo sido, neste capítulo, apenas selecionados e apresentados, excertos de citações individuais, relevantes para a análise de casa exemplo ou caso, procedendo-se, para este propósito, e de maneira não oficiosa, a nova confirmação de autorização de utilização das mesmas, junto dos seus autores.

Trabalho de campo

Para além da realização de entrevistas, a maioria, como referido, por via remota, sempre que possível, foi realizado trabalho de campo, através do acompanhamento presencial de algumas das residências, atividades e eventos relacionados.

Promotor / Contexto	Local	Datas
Museu Júlio Dinis	Ovar	20/09/2020
Deslocações	Remoto – em linha	02/10/2020
Viarco	São João da Madeira	25/06/2021 08/07/2021 18/05/2023
Oficinas do Convento	Montemor-o-Novo	06/09/2021 – 08/09/2021
Binaural Nodar	Castro Daire	30/09/2021 – 02/10/2021

Quadro 4 Cronograma - Trabalho de campo.

¹⁴⁷ Para este efeito, foi utilizado o software Zoom, versão em linha. O mesmo software foi utilizado para registo áudio das entrevistas. <https://zoom.us/pt>

¹⁴⁸ Software de transcrição automática em linha, Transkriptor, versão paga. <https://transkriptor.com/>

Alguns dos dados recolhidos no terreno, como registos fotográficos e textuais, observações pessoais e registos de impressões recolhidos, em diário de campo, foram incorporados na descrição de cada exemplo. Dada a natureza não oficiosa desta ação de recolha, em alguns casos, é, por isso, mantido o anonimato dos autores de testemunhos referenciados. O trabalho de campo foi pontualmente complementado com a realização de pesquisa documental e bibliográfica (folhetos, publicações retrospectivas e outros registos levados a cabo pelo pelos responsáveis das residências ou por a(u)tores externos às mesmas).

Análise textual

Para além dos excertos de citações de entrevistas individuais, são, para cada um dos exemplos, apresentadas outras formas de visualizações de dados recolhidos a partir das entrevistas, mais concretamente, de nuvens de palavras. Para este efeito, recorreu-se a software de análise qualitativa de dados¹⁴⁹, mais concretamente as funções de pesquisa de número de ocorrências de palavras e pesquisa em texto – de cada uma das entrevistas individuais (no caso dos grupos de promotores/curadores e promotores/financiadores), ou coletivas, no caso do grupo de artistas, por residência. Nesta pesquisa, foi utilizado um conjunto de palavras-chave ou variáveis fixas (valor; conhecimento; transmissão; educação; envolvimento; participação; património; arte; criação; artistas; produto; obra; comunidade; interpretação; experimentação; criatividade; participação; local), acrescentando-se-lhe, porém, outras, que foram identificadas a partir da pesquisa do número de ocorrências de palavras em cada umas das entrevistas/conjuntos de entrevistas¹⁵⁰.

¹⁴⁹ NVivo 14, para Windows 64bt, versão experimental. <https://lumivero.com/resources/free-trial/nvivo/>

¹⁵⁰ O uso combinado do software NVivo com outros métodos “tradicionais” de recolha, tratamento e análise (qualitativa) de dados, como entrevistas e grupos de foco, notas de campo, literatura científica e documentos oficiais, tem vindo a ser adotado na investigação em ciências sociais e humanas, por exemplo, no desenho de metodologias baseadas numa ideia de “grounded theory” (Glaser & Strauss, 1967; Charmaz, 2006). Isto é, promovendo a conciliação de abordagens pragmáticas com uma visão interpretativista, aberta à emergência de novas evidências, a partir da interação constante do investigador com os dados (e a sua codificação): “uma teoria fundamentada nas interpretações e ações dos participantes, na sua realidade diária”. Vd. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1609406918786362>

5.2. Limitações

À semelhança do trabalho de levantamento, apresentado no capítulo precedente, também o desenvolvimento deste estudo foi significativamente afetado pelos constrangimentos gerados pela pandemia COVID-19. Vários dos promotores dos programas de residência artística em análise optaram por cancelar ou adiar a realização de novas edições, durante este período, ou, avançando com as mesmas, por reduzir a componente presencial das residências, assim como as atividades com participação de público. Não obstante, conforme descrito no ponto anterior, foi possível acompanhar algumas das residências, ainda que resultando na extensão do plano de trabalhos além do esperado, considerando-se a relevância do trabalho de campo para a análise deste tipo de fenómenos.

Nos casos em que não se realizaram novas edições das residências, durante este período, optou-se por realizar entrevistas, de cariz retrospectivo, aos diversos intervenientes em edições anteriores. Em dois dos exemplos, foi ainda possível acompanhar remotamente alguns momentos da residência (incluindo momento de discussão conceptual e de mentoria, envolvendo artistas e/ou responsável/curador), tendo sido as próprias residências adaptadas a este formato, como consequência dos constrangimentos acima referidos.

Num outro aspeto impactante, não foi possível, contudo, possível entrevistar nenhum participante do público (informantes, comunidade local, visitantes, comunidade escolar, ...), mas apenas recolher, em diário de campo, algumas impressões pessoais sobre a perspetiva/experiência da mesma, no caso das residências que foram acompanhadas, ou junto dos outros intervenientes, nas restantes.

De um modo geral, a abrangência territorial da amostra foi novamente afetada pelo rescaldo da pandemia e o seu impacto, também no que concerne a realização de deslocações no terreno. Por outro lado, dada a limitação no contacto com outros intervenientes, a pesquisa acabou por ter de ser recentrada na perspetiva do promotor/curador, contrapondo-a (somente) com a dos artistas participantes nas residências.

Breve nota final para as eventuais limitações no que concerne a exatidão das transcrições automáticas realizadas em software acima referido, cujos impactos sobre a análise de

conteúdo posteriormente realizada se procurou contornar através da verificação de resultados e inserção manual de termos de pesquisa, assim como da edição dos excertos selecionados para integração na seção de estudo de caso.

5.3. Arte e Património no Museu

Museu Júlio Dinis

“I always wanted to be something else” – Notas Introdutórias

Como referido anteriormente, o primeiro e segundo exemplos de programas de residência artística que integram este estudo de caso têm lugar em museus, cuja natureza não é, à partida, a de museu de arte, ainda que apresentando tipologias bastante diferentes. No caso do primeiro, o conjunto de iniciativas analisado faz parte de um programa anual de residências artísticas promovido pelo Museu Júlio Dinis, que integra a rede de museus municipais da cidade de Ovar.

Para além de evocar uma função memorial sobre a vida, os cenários e os objetos da escrita de Júlio Dinis, a Direção do Museu tem procurado manter a memória da ocupação da Casa enquanto lugar de inspiração e de criação, através da programação de exposições temporárias e da dinamização de um programa de residências artísticas. Desta forma, o espólio gerido pela instituição, que, em termos práticos, corresponde ao edifício e recheio da casa, parte do espólio pessoal do escritor – incluindo material de escrita, biblioteca pessoal e uma relevante coleção de correspondência privada –, assim como a algum espólio fruto de doações e de aquisições municipais, é embebido de outras formas de valorização patrimonial. Contando com um total de oito edições, o programa apresenta-se, portanto, como um exemplo curioso em termos do entendimento do património – nomeadamente da sua dimensão imaterial – enquanto recurso para a promoção da criação artística contemporânea.

As residências distinguem-se pela preferência por artistas locais e pelo seu pendor pedagógico, sendo quase sempre acompanhadas por uma forte programação cultural e educativa direcionada a diferentes públicos. O programa afigura-se ainda representativo de tendências atuais, colocando o Património e a criação artística no centro das políticas

municipais para a promoção do território, através da interface da Casa (-Museu) Ovarense. Consegue-o assumindo, por um lado, um papel próximo do que seria porventura expetável por parte de uma instituição como um Centro Cultural, ao atuar como intermédio para o trabalho de vários agentes culturais com a comunidade e públicos locais, e, por outro, como Centro de Arte Contemporânea especialmente vocacionado para a capacitação do ecossistema artístico local e para a formação de públicos.

Este processo de contínua expansão funcional (e de funções) do Museu Júlio Dinis, encontra-se, aliás, na génese do próprio projeto de reabilitação e de musealização do espaço, concretizando-se, ao longo do tempo, em múltiplas camadas de valorização e de criação de valor, que, na nossa análise, se distinguem do habitual processo de refuncionalização inerente à criação desta tipologia de espaços museológicos, as Casas-Museu. Em primeira instância, como refere a investigadora Ana Silva, em artigo publicado na revista Turismo & Desenvolvimento, o Museu ocupa o espaço de “uma casa térrea, baixa e alva, de configuração alongada, com divisões pequenas, situadas ao longo de um corredor, que faz a ligação entre a rua e o quintal”. Tratando-se, contudo, a Casa dos Campos (como foi vulgarmente conhecida, por localizar-se no largo homónimo) de um edifício classificado como Imóvel de Interesse Público, evidencia-se, desde logo, o seu valor patrimonial, enquanto exemplo da arquitetura vareira, “com origens entre finais do século XVII e XVIII” (Silva, 2017, p.1109).



Figura 20 Fachada do Museu Júlio Dinis, durante filmagens do documentário "Projeto Literário – Crónicas de Júlio Dinis em Ovar", agosto de 2021. Arquivo do Museu Júlio Dinis - Câmara Municipal de Ovar.

A esta função representativa em termos arquitetónicos, acrescenta-se a função simbólica, enquanto residência de Rosa Zagalo Gomes Coelho, tia paterna de Joaquim Coelho, que lá habitou durante o Verão de 1863. A casa transforma-se, então, em Casa-Museu, procurando reconstituir os cenários que serviram de inspiração ao autor, durante a sua estadia em Ovar; o quarto onde dormia, a cozinha, o escritório e a secretária onde se terá sentado a escrever, de frente para o largo. Em última instância, o Museu apresenta-se, como espaço de memória e de investigação em torno das vivências e da obra de Júlio Dinis, potenciada, ademais, pela organização de uma biblioteca dinisiana *in situ*.

Não obstante, tendo em conta o cariz, em certa medida, simultaneamente biográfico e etnográfico da obra de Júlio Dinis – nomeadamente a conhecida relação de romances como *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867) ou *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) com a sua experiência do micro-universo owarensense de oitocentos – o enfoque na figura e obra de Júlio Dinis acaba por reforçar o papel do Museu enquanto agente privilegiado para a salvaguarda e divulgação de uma “herança cultural local de repercussão nacional, focalizada no séc. XIX”, conforme é apontado no manifesto de missão da instituição, disponível em linha. É

precisamente neste manifesto que surge a pista para o papel último assumido pelo Museu Júlio Dinis; o de conferir uma “leitura contemporânea”¹⁵¹ à obra de Júlio Dinis.

O programa anual de residências artísticas dinamizado pelo Museu Júlio Dinis assume-se como ferramenta para a concretização deste objetivo, alinhando-se com a abordagem etnográfica seguida por Júlio Dinis e por vários artistas-investigadores contemporâneos ou, em sentido convergente, práticas de investigação artística em domínios como os da etnografia visual ou etnografia de base artística. Em artigo publicado na revista *Dunas – Temas e Perspetivas*, Ana Maria Ferreira aponta como aspeto fundador da obra de Júlio Dinis uma procura de “conciliação” ou de “convívio saudável”; quer em termos conceptuais, entre “tradição e modernidade” (Ferreira, 2020, p. 74), quer em termos práticos, entre uma função literária e pedagógica. Porém, na análise da autora, os livros-instrumento – assim apelidados pelo próprio Júlio Dinis num dos textos de “Ideias que me Ocorrem”, publicado, já postumamente, na coletânea *Inéditos e Esparsos* (1910) – ainda que se demarquem dos “excessos declamatórios do Romantismo”, nomeadamente pela capacidade de “descrever, de modo realista, a complexidade da vida social do seu tempo”, fazem-no de uma “perspetiva otimista e idealista” (Ferreira, 2020, p. 74), que acaba por repetir estereótipos românticos¹⁵²

Durante a sua estadia em Ovar, Júlio Dinis terá encontrado uma oportunidade para estudar o que acreditava serem tipos mais genuínos e “semanticamente representativos” (Ferreira, 2020, p. 80) de facetas, em oposição à degeneração de carácter que julgava existir nos meios urbanos. Este ideal bucólico em relação à vida rural continuou e continua a influenciar, não só as práticas artísticas, como uma certa perceção sobre o próprio trabalho do artista em viagem, na colónia ou, mais recentemente, em residência num qualquer local “rural”, percecionado como espaço de refúgio ou como processo de regeneração criativa. No entanto, ao longo das consecutivas colaborações com artistas de diversas áreas e práticas, o Museu Júlio Dinis tem vindo a conseguir descolar-se de um propósito e de uma abordagem (exclusivamente) etnográfica, aproximando-se de outras tendências na arte contemporânea, e de outras formas de ativismo (como o ambiental).

¹⁵¹ Vd. <https://cultura.cm-ovar.pt/pt/menu/29/museu-julio-dinis.aspx>

¹⁵² A este respeito, Vd. Gago 2021.



Figura 21 Oficina de impressão com Mónica Araújo, Museu Júlio Dinis, 10 de maio de 2016. Arquivo Museu Júlio Dinis - Câmara Municipal de Ovar.

Através da programação de residências artísticas e de exposições temporárias, o Museu Júlio Dinis, tem vindo a explorar e colocado em diálogo diferentes facetas do autor, na ligação à investigação científica e suas possíveis relações, por exemplo, com práticas de registo documental, mas também à literatura, às artes plásticas, à fotografia, à música, ou ao cinema. Neste contexto, o património (cultural), sobretudo o património imaterial, é entendido na (inter)dependência de práticas e processos sociais, abrindo-se, à semelhança de um livro-instrumento, a diferentes usos e refuncionalizações, como matéria e como recurso, também, em resposta às problemáticas do mundo contemporâneo.

“I always wanted to be something else” – Notas de Campo

No dia 20 de setembro de 2020, às 22h15, formava-se fila, com as devidas distâncias de segurança motivadas pela pandemia COVID-19, para a segunda sessão, do dia extra de apresentações do espetáculo “Sempre quis ser outra coisa”, o terceiro momento de apresentação pública da residência artística do ator Pedro Damião, na Casa-Museu Júlio Dinis. Contrariando as expectativas de baixa adesão, a abertura de sessões adicionais de maneira a contornar a limitação de lotação da sala, não desmotivou a assistência, mesmo considerando o horário tardio e o receio motivados pela dura experiência de confinamento

em Ovar, único município em território continental português alvo de um cordão sanitário devido ao alastrar da pandemia.



Figura 22 Sempre quis ser outra coisa, ensaio e performance, Museu Júlio Dinis, 20 de setembro de 2020. Arquivo Museu Júlio Dinis – Câmara Municipal de Ovar.

A experiência de confinamento teve, contudo, um impacto significativo no desenvolvimento da residência artística, comprometendo a realização de algumas das atividades previstas no programa, particularmente das oficinas de expressão dramática, a grande maioria cancelada, não só pelo número reduzido de participantes inscritos mas também pela maior dificuldade de adaptação deste tipo de atividades à exigência de utilização de equipamentos de segurança, como a máscara, limitadoras da interação e da necessária expressividade dos participantes. Também o primeiro momento de apresentação da residência, a performance “Pedras na Boca”, teve de ser adaptado à total restrição de público presencial, então em vigor, com gravação prévia e transmissão através da página de Facebook do projeto (com um número surpreendente de 5059 visualizações). Esta adaptação estendeu-se, porém, além dos modelos de apresentação e de participação do público. O tema do confinamento e a experiência de crise sanitária foram inteiramente assumidos enquanto motivo e motivação artística, reorientando o texto desta primeira apresentação, e materializando-se na exposição final; um recorte autorreflexivo sobre o processo criativo do artista onde, entre fotografias das várias etapas da residência e rascunhos de textos vários escritos ao longo da mesma, figurou uma máscara de uso comum, disposta como parte dos instrumentos de trabalho e de mediação do artista, em tempos de pandemia.



Figura 23 *Resquícios*, exposição, Museu Júlio Dinis, 8 de outubro de 2021.
Arquivo Museu Júlio Dinis – Câmara Municipal de Ovar.

De resto, o tema de criação artística em período de confinamento motivado pela doença, encontra um paralelismo evidente com a experiência daquele que poderá ser considerado o primeiro artista em residência naquele espaço, Júlio Dinis, ou Joaquim Coelho (1839-1871), jovem médico, cuja passagem por um período de convalescência na casa da tia, em Ovar, motivou a autodescoberta como escritor e a musealização, pelo município de Ovar, desse espaço na atual Casa-Museu homónima. Apesar de, no caso de Júlio Dinis, ter-se tratado de um período de recolhimento forçado, motivado pela tuberculose – doença que o assolaria desde muito jovem viria e que a ditar o seu falecimento precoce – ambos os processos foram marcados pela exploração criativa e adaptação aos constrangimentos provocados pelo confinamento naquele mesmo espaço.

Durante o período de residência, e tal como fizera Joaquim Guilherme Gomes Coelho, ou Júlio Dinis, Tal em 1863, Pedro Damião observa a cidade pela janela da Casa-Museu, confrontando a perspetiva atual com a das suas memórias da infância e de adolescência, na cidade, da qual, ao contrário do primeiro, é natural. Ao mesmo tempo, tanto em “Pedras na boca” como “Sempre quis ser outra coisa”, o escritor-performer reflete sobre o próprio processo de escrever, ou de *auto-escrever-se*, no contexto de uma residência artística. Nesse sentido, é igualmente possível estabelecer um paralelismo com a primeira edição do programa de residências artísticas, promovida, em 2014, pela Casa-Museu Júlio Dinis. Nesse contexto, Xavier Almeida, artista plástico, documentou o *regresso a casa dos*

seus pais, tema do ciclo programático associado a uma exposição final com os resultados da residência, e que incluiu, por exemplo, a realização de oficinas de pintura para crianças, a organização de um concerto e a criação de uma *fanzine*. Adotando o mesmo ponto de vista de observação (não)participante sobre a cidade e sobre as próprias memórias, a exposição convoca a uma reflexão crítica sobre algumas das imagens de marca *ovarenses*, como os cortejos de Carnaval, que, anualmente, reúnem uma considerável afluência de participantes.



*Figura 24 Regresso a casa dos meus pais, exposição, Museu Júlio Dinis, 10 de setembro de 2014.
Arquivo Museu Júlio Dinis - Câmara Municipal de Ovar.*

Entre a primeira e a última edições do programa anual de residências artísticas, realizaram-se outras seis, todas com a duração de quatro meses – replicando a duração e calendarização da estadia de Júlio Dinis, entre os meses de maio e setembro de 1863 – e pautadas pela aposta na programação complementar, de cariz vincadamente educativo, em proximidade à comunidade escolar local. Das artes plásticas à música, o programa de residências proporcionou uma plataforma para a experimentação artística, mas também para a educação ambiental, para a educação artística e, sobretudo, para o registo visual e sonoro da cidade e do património local.

Num outro aspeto, o programa de residências permitiu a exploração, através de exposições temporárias, de aspetos temáticos que vão além do efetivo valor patrimonial, do espólio da

Casa-Museu, como a relação da vida de Júlio Dinis com a prática da medicina e práticas de registo documental, no seu século e além dele, ou a ilustração científica, nas suas possíveis aproximações à literatura, às artes plásticas, à fotografia ou ao vídeo.

Nas palavras de António França¹⁵³, atual Diretor do Museu, a criação do programa “prendeuse sobretudo com a necessidade de ligarmos ou recriarmos os ambientes do patrono, ou seja, [entendido] como o protagonista esteve no museu durante o verão, o contacto que teve com a comunidade e as vivências do dia-a-dia”, que terão estado na “origem de *As Pupilas do Senhor Reitor* ou *A Morgadinha dos Canaviais*”. Esta *recriação* não implicará, contudo, uma referência direta à obra do patrono, podendo incluir práticas artísticas e resultados de cariz “completamente autónomo”. Para além da condição de que a residência resulte uma exposição/espetáculo/intervenção *in situ*, para a Direção do Museu, é, contudo, “importantíssimo o protagonista ter sempre noção do espaço e a história da casa (...). Este “respeito pelo existente”, e a missão de “salvaguardada para as gerações vindouras”, não faz, do museu “um espaço sagrado”, pretendendo-se que, (também) através das residências, se afirme antes como “espaço de futuro”: “É trazer o próprio património para a atualidade, tornar o próprio património mais acessível. É fazer com que o suporte do património deixe de ser, entre aspas, uma vaca sagrada”.

Para França é claro o potencial da criação artística para a tomada de consciência ou fortalecimento da relação da comunidade “com o próprio património”, muitas das vezes através de oficinas ou outras atividades complementares. Assim, dependendo do “estado de espírito”, “da forma de estar e e da formação que o próprio artista tem”, este “obrigatoriamente tem que interagir com a realidade, nomeadamente ou a comunidade ou o território”:

Cada residente, tendo em conta os contactos que têm, as vontades que têm, as sinergias que criam, foram também criando laços com a comunidade. Uma boa parte deles conseguiu interagir com as escolas. Esse convívio e esta relação é uma mais-valia porque torna [o património] acessível e atual. Um dos grandes problemas da conservação do património, e

¹⁵³ As citações apresentadas ao longo da descrição de cada um dos exemplos de programas de residência, reportam-se às entrevistas, realizadas a cada um dos responsáveis pelos mesmos, conforme descrito no ponto introdutório deste capítulo.

não só da conservação, é o falso sentido de pertença por parte da população. E achar que o património não tem nada a ver com ela nessa situação. A arte contemporânea muitas vezes permite abrir, alargar, essa relação do património com a comunidade.

O estabelecimento desta conexão poderá, obviamente, ser facilitada pelo facto de a escolha sobre os artistas convidados a participar na residência (sendo este o modo de seleção adotado pelo promotor), sejam naturais do concelho de Ovar ou que aí residam. França reconhece as razões pragmáticas para a adoção desta estratégia: “por uma questão de fácil contacto nós conseguimos identificá-los e desafiar, não é?”. Porém, a opção por artistas “jovens”, “por coincidência quase da geração do patrono” aquando da sua estadia em Ovar, relaciona-se ainda com o objetivo de proporcionar espaço de criação a artistas em início de carreira, permitindo “que essas pessoas possam evoluir, ajudando a criar públicos e ajudando a câmara a manifestar alguma forma vontade em que dar continuidade a esse espaço”.

Ao nível dos apoios concedidos aos artistas, este é negociado caso a caso, sendo que, habitualmente, para além de apoio técnico, logístico e ao nível de cedência de materiais e equipamentos, é atribuída uma bolsa de criação, indo ao encontro de “um valor que é proposto pelos artistas, orçamentado pelos artistas, ou que é proposto pelo museu”, rondando num total “mil e quinhentos euros por mês”. Ainda que existindo uma proposta artística de partida, apresentada pelo artista, esta é adaptada ao longo do tempo, mediante os constrangimentos técnicos e logísticos que apresenta, outras condicionantes externas e internas, como sendo as que estão relacionadas com a salvaguarda do próprio espaço da Casa-Museu. Não obstante, foram várias as estratégias utilizadas pelos artistas, tirando partido dos próprios espaços expositivos e de outros espaços colocados à sua disposição, como o jardim, para a apresentação dos resultados da residência e/ou para a realização de atividades de pendor educativo.

Logo em 2015, para além da ocupação artística de diferentes espaços da Casa-Museu, levada a cabo por Bárbara Andrez, em dois momentos expositivos, a residência da artista, intitulada “Microscópio”, resultou na programação de oficinas de ilustração e de animação cinematográfica para o público infantojuvenil. No ano seguinte, a residência de Mónica

Araújo foi acompanhada pela programação de diversas atividades culturais, como concertos e conversas abertas à participação do público, destacando-se ainda pela programação de oficinas de técnicas (tradicionais) de impressão, cujos resultados foram integrados numa exposição retrospectiva do trabalho desenvolvido.

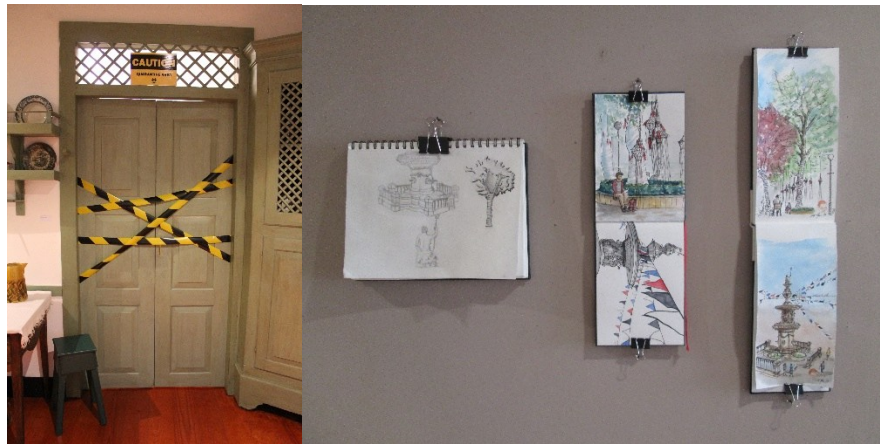
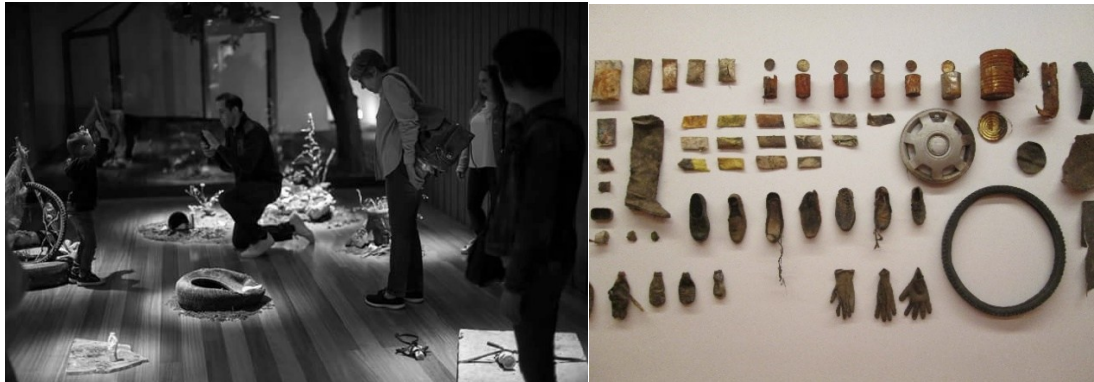


Figura 25 Microscópio, instalação, Museu Júlio Dinis, 24 de julho de 2015. Diário de Campo, exposição, 4 de setembro de 2017. Arquivo Museu Júlio Dinis - Câmara Municipal de Ovar.

De modo similar, a residência artística de Inês C. Martins, em 2017, com o tema “Diário de Campo”, caracterizou-se pela dinamização de oficinas de desenho, em espaços interiores e exteriores do Museu Júlio Dinis e na cidade de Ovar, cujos produtos finais foram apresentados numa exposição final, juntamente com o trabalho de campo desenvolvido pela própria. Já a residência de Inês Tartaruga Água, distinguiu-se pela orientação ambientalista, concretizando-se na dinamização, junto da população local, de uma série de ações de sensibilização para as questões da obsolescência de bens e produtos de largo consumo e para a gestão de resíduos. Os resultados do trabalho de campo da artista, nomeadamente o conjunto de resíduos recolhidos no rio Cáster, que se localiza nas proximidades da cidade de Ovar, originou a realização de duas instalações com o tema “Méthêr: Matéria-Forma-Transformação”, através das quais a artista expôs, de forma simbólica, a coleção de pneus, restos de cerâmica e outro material resgatado.



*Figura 26 Méthêr, exposição, 25 de maio e 24 de julho de 2018.
Arquivo Museu Júlio Dinis - Câmara Municipal de Ovar.*

Regressando a um registo mais documental e pessoal sobre a cidade, durante a edição de 2019 do programa de residências artísticas da Casa-Museu Júlio Dinis, o músico João Martins dedicou-se ao registo de diferentes ambientes sonoros, em diferentes tipologias de espaços na cidade de Ovar, que serviram de cenário para a gravação de composições improvisadas para bateria; desde a nave de uma igreja a um arvoredo junto à orla da cidade, ou ao interior de uma oficina de tanoaria. Os registos foram apresentados sob a forma de uma instalação sonora e fotográfica (estendendo-se, à semelhança do "Microscópio" de Bárbara Andrez, ao espaço de exposição permanente do Museu Júlio Dinis), acompanhada da organização de um concerto e de várias atividades educativas, como oficinas de música, uma vez mais, dirigidas ao público infantojuvenil.



*Figura 27 Ação de recolha por João Martins, 19 de julho de 2019.
Arquivo Museu Júlio Dinis – Câmara Municipal de Ovar.*

Numa análise retrospectiva ao impacto do programa de residências para o Museu Júlio Dinis, António França, atribui-lhe o mérito de “ter uma marca diferenciadora em relação à programação da Câmara”, acolhendo um “tipo de atividade que por norma não seriam acolhidas noutra tipo de equipamentos”:

E nós assumimos essa função, que é uma situação que nós sabemos que não é para massas, mas que tem uma marca, identidade. Isto, de alguma forma, a Câmara aposta neste projeto tendo consciência que é algo diferenciador (...) porque não tinha, até à data, algo que viesse dar correspondência a essa necessidade na área das artes plásticas, muitas vezes de correntes mais contemporâneas em que (...) estamos a falar de situações de nicho. É uma forma de a Câmara permitir que sejam proporcionadas situações em que a comunidade possa ver que existe outras realidades para além daquilo que é mais conhecido em termos da realidade local, não é? Portanto há aqui este objetivo de se formar públicos.

Para França, o programa de residências “abriu o horizonte à programação e ao papel do próprio equipamento”, conferindo-lhe “valor acrescentado”, mesmo que não configure um “produto fácil” de justificar, ao nível financeiro e de captação de novos visitantes, pela sua natureza “intimista”. Nesse sentido, o crescimento gradual do interesse e afluência da população local, a par da aposta na diversificação de práticas artísticas convocadas, têm sido determinantes para a manutenção do projeto:

Tenho verificado este reconhecimento. Há um processo de um ano para o outro, uma expectativa, como quem vai ao cinema. Qual é o filme que vou ver agora? E esta questão, por ser intimista, também acrescenta, porque permite-nos de alguma forma ter uma linguagem, ter uma atividade em que as pessoas sabem: isto não é para muitas pessoas. É sempre para poucas pessoas. (...) Outra coisa que também verifiquei ao longo dos tempos, é [a relevância para as pessoas] desta questão de trazer uma área diferente para cada residência. Recentemente, algumas pessoas vêm perguntar: mas qual é a próxima? Qual é a área que vocês vão explorar? E isso é interessante por parte do público. É esta questão de: o que é que vai sair para o Natal?

Em 2021, ano em que se assinalaram 150 anos do falecimento de Júlio Dinis, assim como o 25.º aniversário do Museu, o programa de residências artísticas assumiu uma função marcadamente evocativa. Tratou-se de uma residência divergente das anteriores, desde logo, pela duração, estendendo-se por um período de cerca dois anos (novembro de 2021 – novembro de 2023), mas, especialmente, pelo enfoque na figura do autor-patrono. A residência, encabeçada pelo cineasta Rui Pedro Lamy, teve como objetivo, definido à

partida, a produção de um documentário, que inclui uma recriação, ficcionada, da estadia de Joaquim Coelho em Ovar, a integrar a exposição permanente do Museu. O projeto, que contou ainda com a participação de grupo etnográfico local e do Agrupamento de Escolas Ovar Sul / Escola Secundária Júlio Dinis, foi apresentado na data exata em que se assinalou esta efeméride (12 de setembro de 2021), voltando a reunir as expectativas e o interesse dos ovaenses. Para além do documentário, as comemorações desta efeméride foram acompanhadas por várias atividades, entre as quais o lançamento do Concurso Literário e de Ilustração “Júlio Dinis em Ovar”, dirigido ao público escolar (Ensino Secundário), ou a adaptação da obra “O Canto da Sereia”, pela Associação de Teatro e Sonoscopia – Sol d’Alma, que resultou num espetáculo de rua, envolvendo a participação de mais 70 pessoas¹⁵⁴.



*Figura 28 Imagem de divulgação do documentário ficcionado "O Projeto Literário".
Arquivo Museu Júlio Dinis - Câmara Municipal de Ovar.*

Em novembro de 2023, será exibido, pela primeira vez, o documentário, em sessão lotada, no Centro de Artes de Ovar. Intitulado “Projeto Literário - Crónicas de Júlio Dinis em Ovar”, a produção escolhe para dar corpo à personagem Júlio Dinis, não outro que o ator Pedro Damião, marcando, também, o seu regresso à casa e à obra do autor.¹⁵⁵ No ano seguinte, em

¹⁵⁴ Vd. <https://etcetaljornal.pt/j/2021/09/150-anos-da-morte-de-julio-dinis-evocados-em-ovar/>

¹⁵⁵ Vd. <https://www.ovarnews.pt/cronicas-de-julio-dinis-em-ovar-estreia-no-cao-com-lotacao-esgotada/>

que se assinala agora o 185.º aniversário do nascimento de Joaquim Coelho, é novamente exibido¹⁵⁶, a par de uma vasta programação, que reforça a aposta do município (e do Museu), na promoção do seu património, tomando a forma da literatura, das artes performativas, da música ou do cinema. A título de exemplo, mais uma edição do Concurso Literário e de Ilustração e a organização das primeiras Jornadas Dinisianas¹⁵⁷, subordinadas ao tema “Universo Feminino Dinisiano: (Com)textos”, procurando refletir sobre o papel da mulher no século XIX, para a contemporaneidade. Mas, ainda, uma nova edição do Festival Literário de Ovar (a décima), a quinta edição do festival de artes “Ovar Expande” (dedicada à “ligação da música e da palavra (escrita e cantada), à sua dimensão cinematográfica”¹⁵⁸), ou a comissão de espetáculo performativo “desen’Canto”, tendo como pano de fundo o painel de azulejo “Cantigas do Mar” para celebrar a “identidade vareira”, no Dia do Município.



Figura 29 Espetáculo “desen’Canto”, 27 de julho de 2024. Câmara Municipal de Ovar.

¹⁵⁶ Vd. <https://www.facebook.com/watch/?v=1151975973342151> (Publicação acedida a 16 de novembro de 2024).

¹⁵⁷ Ciclo formativo, direcionado para Professores do Ensino Básico, acreditada pelo CCPFC, na modalidade de Curso de Formação, em regime presencial, com a duração de 15 horas, para efeitos de progressão em carreira dos docentes dos grupos 200, 300 e 400 (CCPFC/ACC-131041/24).

¹⁵⁸ Vd. <https://cultura.cm-ovar.pt/pt/menu/3016/ovar-expande.aspx>

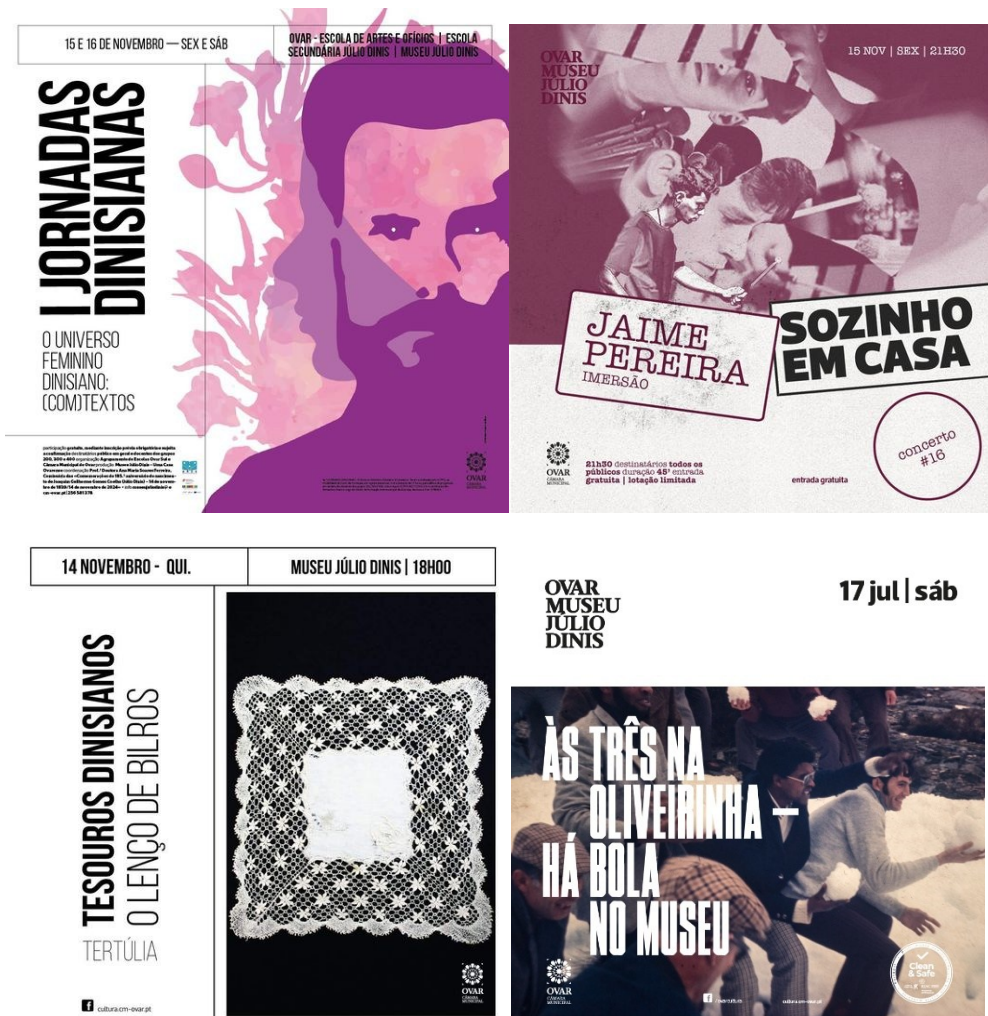


Figura 30 Cartazes de diversas iniciativas promovidas ou acolhidas pelo Museu Júlio Dinis. Câmara Municipal de Ovar.

O Museu Júlio Dinis é o (co)produtor e, a par do Centro de Artes e Ofícios de Ovar, recetor de algumas destas iniciativas, como a visita guiada especial e a conversa, “A Mulher - Uma Viagem Pelos Caminhos Da Independência - De Júlio Dinis À Atualidade”, organizadas no âmbito das Jornadas Dinisianas. Paralelamente, mantém, porém, uma programação própria, igualmente extensa e algo dispersa, onde se inclui nova residência, desta feita, de dois músicos e entusiastas da obra de J. S. Bach¹⁵⁹, a par de um ciclo de música (experimental),

¹⁵⁹ Vd. <https://www.ovarnews.pt/bach-esta-numa-residencia-artistica-no-museu-julio-dinis/>

“Sozinho em Casa”, que conta já com 17 concertos¹⁶⁰, e da exposição temporária, “Minha Senhora de Mim (de quê)?”, no âmbito do Projeto Cultural ESPAÇOS DE PENSAR – TEIAS DE SENTIR, da autoria de Rosa Bela Cruz, homenageando a poesia escrita no feminino, a partir da obra de Florbela Espanca (1894-1930), Sophia de Mello Breyner Andersen (1919-2004), Maria Teresa Horta (1937), Ana Luísa Amaral (1956-2022) e Adília Lopes (1960). No fundo, assumindo diferentes papéis e espelhando as diversas possibilidades de intervenção a partir do património e/ou da criação artística (culturais, formadoras, interventivas).

Museu Municipal Abade Pedrosa **“Deslocações” – Notas Introdutórias**

Abrangendo o leque de possibilidades, através do programa de residências artísticas “Deslocações”, fica, não obstante, uma vez mais demonstrado o potencial da abertura de um museu à comunidade artística, tratando-se, neste caso, do Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP). À semelhança do exemplo anterior, o museu é gerido pelo município, dedicando-se especificamente à salvaguarda e divulgação do acervo, que é maioritariamente constituído por objetos arqueológicos representativos da ocupação do território, desde o Paleolítico Médio até à Contemporaneidade. Para além do espólio recolhido, em finais do século XIX, pelo então pároco de Santo Tirso e arqueólogo amador, Joaquim Augusto da Fonseca Pedrosa (1848-1920) e expostos, pela primeira vez, em 1915, a coleção do Museu integra outros objetos recolhidos em diferentes locais, no concelho de Santo Tirso e na sua envolvência (Trofa, Famalicão ou Guimarães), organizados ao longo de seis marcos cronológicos e espaços expositivos correspondentes: Pré-história; Proto-história; Romanização; Idade Média e Moderna e Época Contemporânea. Neste último núcleo expositivo é dado especial destaque ao papel da indústria têxtil na região, fazendo-se representar por espólio recolhido na Fábrica de Fiações e Têxteis de Santo Tirso. Para além dos espaços ocupados pela

¹⁶⁰ Vd. <https://cultura.cm-ovar.pt/pt/agenda/74601/sozinho-em-casa-17--joao-martins---instantes-eternos.aspx>

exposição permanente, o museu possui uma sala /auditório polivalente, adaptável ao acolhimento de exposições ou de outros eventos de cariz temporário.

Inaugurado a 10 de março de 1989¹⁶¹, e após extensas reestruturações e remodelações, acompanhadas em 1997, pela implementação dos Serviços Educativos e de uma Biblioteca especializada em Arqueologia, ou, no ano 2000, do auditório, o museu encontra-se instalado na antiga hospedaria do Mosteiro de Santo Tirso, fundado (por Dona Unisco Godiniz) em 978¹⁶², e classificado como Monumento Nacional, desde 1910¹⁶³.



Figura 31 Corpus do Mosteiro de Santo Tirso, MMAP e MIECST. Câmara Municipal de Santo Tirso

¹⁶¹ A 13 de maio de 2002, o Museu Municipal integrou a Rede Portuguesa de Museus, passando, a partir dessa data, e, em 20 setembro de 2006 foi aprovado o Regulamento Interno e de Política de Incorporações (ata n.º 18, ponto 2, fl. 8-26), instrumentos que definem as linhas orientadoras e o seu âmbito de ação.

¹⁶² Tendo o Mosteiro passado a estar filiado à Ordem Beneditina, em 1092.

¹⁶³ Dec. 16/06/1910, DG 136 de 23 de junho de 1910; Dec. n.º 38 491, DG 230 de 6 de novembro de 1951 e Dec. n.º 28/82, DR 47 de 26 de fevereiro de 1982.



Figura 32 Espaço expositivo interior do MMAP. Câmara Municipal de Santo Tirso.

A composição da hospedaria, onde se localiza atualmente o museu e cuja construção terá sido iniciada no ano de 1737, resulta, em grande medida, de influências do Barroco Romano, do Rococó Francês e Alemão. Entre 1841 e início de 1842, o edifício terá passado por obras de adaptação com vista ao acolhimento do Tribunal e Paços do Concelho, cujas alterações foram parcialmente respondidas na última grande empreitada de requalificação, realizada em 2016. Com projeto dos arquitetos Álvaro Siza Viera e Eduardo Souto de Moura, a intervenção ganhou destaque na imprensa internacional, integrando um programa mais amplo, onde se incluiu a construção da Sede do Museu de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIECST), com o qual passou a partilhar diversas valências: Uma nova área de acolhimento e receção; Área Administrativa; Loja; Cafetaria; Auditório e Reservas.

A requalificação do MMAP, com arranque a 21 de maio de 2016, acompanhará a própria génese do museu vizinho, na sua ligação intrínseca à escultura em espaço público e em estreita conexão com o território e com o património local, como é, aliás, salientado pelo seu Diretor, Álvaro Moreira:

O projeto do Museu e este projeto da Arte Pública têm esta particularidade. O facto de o local de exposição, do acervo, se definir pelo perímetro urbano da cidade, permite que haja uma ligação muito próxima com o restante património nomeadamente o arquitetónico e histórico, digamos, não é? É uma interligação muito profunda. São áreas que também trabalhamos em e que se intercetam.

Com origem na proposta do escultor Alberto Carneiro (1937-2017), em 1990, para a realização de para a realização de um primeiro simpósio de escultura, o atual MIECST é

definido pelo perímetro urbano da cidade de Santo Tirso, onde, ao longo de dez edições do simpósio, foram instaladas mais de 50 esculturas¹⁶⁴, consistindo no seu principal acervo.



Figura 33 Escultura da autoria de Peter Klasen, 2004, parte do circuito MIECST, instalada na proximidade da Praça 25 de abril. Câmara Municipal de Santo Tirso.

À missão de salvaguardar e divulgar este acervo, acrescenta-se a organização e acolhimento de exposições temporárias, eventos culturais, científicos e artísticos¹⁶⁵, assim como a edição de publicações, sendo o museu membro da Rede Portuguesa de Arte Contemporânea (RPAC)¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Após a realização de quatro simpósios de escultura, a 20 de novembro de 1996, foi aprovada em reunião de Câmara a constituição do MIECST, formalmente inaugurado no ano seguinte. O museu organiza-se em seis núcleos principais, no que diz respeito ao acervo em espaço público: Parque D. Maria II e jardins adjacentes; Praça do Município; Parque dos Carvalhais; Praça Camilo Castelo Branco; Parque Urbano de Rabada; Parque Urbano de Gião. Vd. <http://miec.cm-stirso.pt/colecao/>

¹⁶⁵ Vd. <http://miec.cm-stirso.pt/programa/>

¹⁶⁶ <https://rpac.pt/>

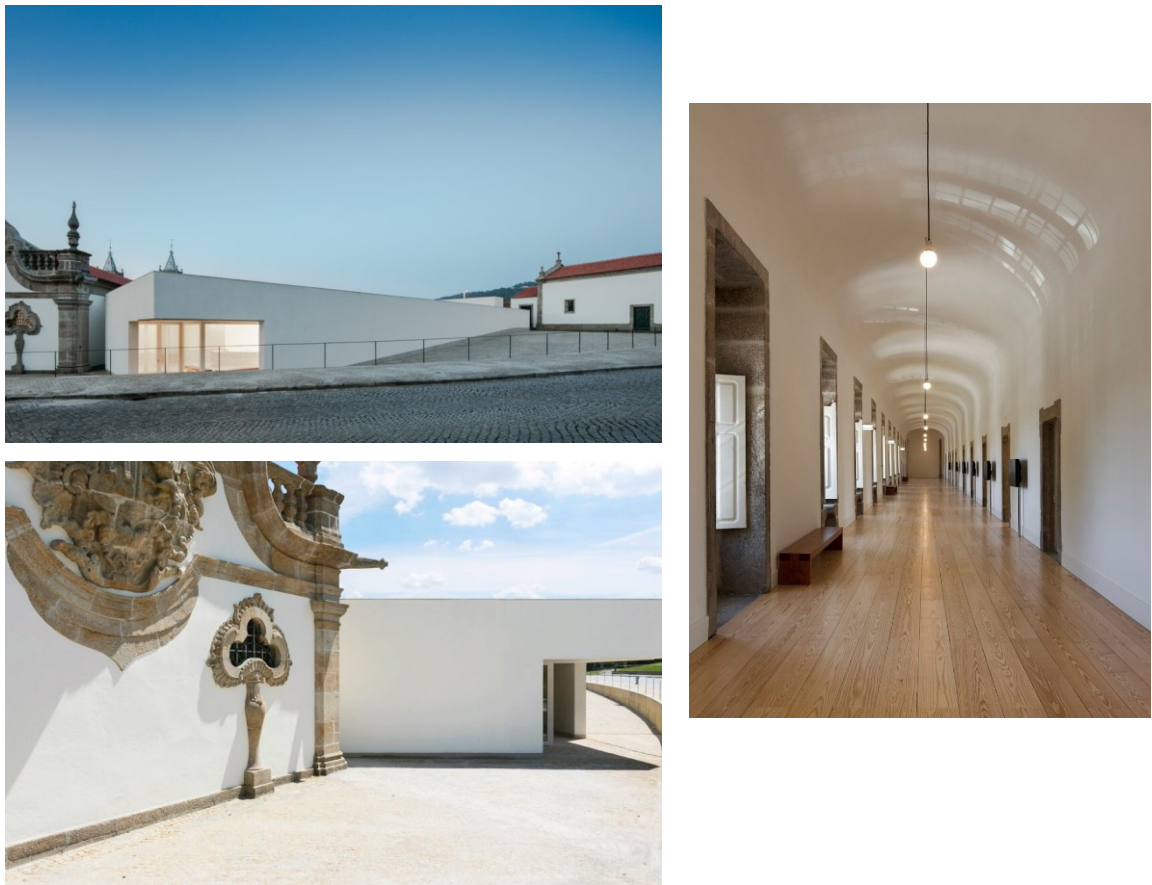


Figura 34 Corte lateral do edifício partilhado MMAP/MIECST, pormenor de fachada e espaço interior. Câmara Municipal de Santo Tirso.

A escolha de estabelecer uma parceria com o MMAP, para o desenvolvimento do programa de residências “Deslocações” não foi, portanto, fortuita. Não obstante, o programa teve origem num outro contexto, o académico, mais concretamente, nas Unidades Curriculares de Atelier II de Multimédia e Atelier II de Escultura, lecionadas por Samuel Silva, Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Nas palavras do próprio, este programa surge, sobretudo, como resultado de “uma vontade enorme de a faculdade se abrir à cidade” (e fora dela), e como parte fundamental da estratégia pedagógica de Silva:

Devia colocar os estudantes a participar na vida cultural da cidade, a fazer exposições etecetera. (...) Eu quis ir um pouco para uma relação de compromisso com o lugar e com o contexto maior, com o património local, pôr os alunos em relação com esse contexto. E esse contexto de algum modo vai provocar uma um movimento criativo qualquer, não é? Ou seja, não é uma coisa que vem só da subjetividade do próprio aluno, é o próprio lugar, o espaço,

o tema, que foi sempre o território, o património, como provocação exógena para conflitar com aquilo que eram os [seus] interesses pessoais.

Esta vontade encontrou eco no interesse do MMAP em desenvolver “uma componente educativa específica das artes plásticas” e performativas, inscrita, desde logo, na sua lista de vocações, e manifestando-se na programação de exposições temporárias, conferências, seminários, oficinas e publicações. A este interesse programático, colocando a ênfase “na pessoa e não nos objetos arqueológicos”, na “visão do contexto” e “na forma como reflete em nós e naquilo que atualmente somos”¹⁶⁷, acrescentou-se, no caso do museu, um outro objetivo, de alargar e diversificar os seus públicos e tipologia de visitantes, como é salientado pelo seu Diretor:

Do ponto de vista do museu, importava-nos sempre que os projetos de cada residência artística tivessem visibilidade e a forma mais imediata era poder fazê-lo no museu. Porque essa dimensão pública, no fundo, é a derradeira missão do museu. Não é só a conservação e a valorização do acervo, não é só o desenvolvimento de investigação e produção de conhecimento, é, fundamentalmente, dar-lhe uma dimensão pública e devolvê-lo à sociedade.

Porém, a realização de uma exposição final dos trabalhos, nunca se constituiu como obrigatória. Para Samuel Silva, a residência tratar-se-ia- sobretudo de uma oportunidade para experimentar formalmente e conceptualmente, a partir de um contexto específico, e abraçando a natureza processual, ou focada no processo. Nesse sentido, o MMAP, e o património arqueológico, apresentou-se como laboratório ideal para explorar as “formas do mundo”, nas suas diferentes emanações, do passado para o tempo presente:

Não é só na escultura, era também a relação com a arqueologia e aquele entendimento de dois museus no mesmo chão, não é? São objetos resultantes da presença humana no mundo, não é? E são objetos injetados de simbolismo, de metáfora, de valor, apesar de vir de áreas diferentes (...) Não foi residir no Museu de Escultura Contemporânea, foi residir num espaço museológico que olha para a questão das formas do mundo, resultantes das diferentes culturas, [que] atravessam a história, não é? E, portanto, essa oportunidade de se de escapar às luzes do presente e poder relacionar-nos com as formas arcaicas e perceber que na origem, ou no arcaísmo, podemos encontrar formas atuantes ou que continuam a atuar em nós.

¹⁶⁷ Vd. <http://mmap.cm-stirso.pt/apresentacao/>

De forma recíproca, na visão de Samuel Silva, também os estudantes, ao trazer a sua “subjetividade” ao encontro do património, no museu, vêm contribuir para a sua disseminação e valorização. Como parte do programa de cada uma das três edições realizadas no museu, ou com a sua colaboração, incluía-se uma visita guiada coletiva, aberta ao público, e apoiada pela realização de folha de sala interpretativa.

“Deslocações”, contou, no conjunto das três edições iniciais, com a participação de um total de cerca de 70 alunos. Para além de uma deslocação forçada para o formato de publicação, em 2021, devido aos constrangimentos provocados pela pandemia COVID-19, o programa iniciou, entretanto, uma série de outras “deslocações”. A primeira, coincidente com a obtenção de um prémio de inovação pedagógica, atribuído pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, assim como com a passagem de pasta na lecionação da UC de Atelier de Multimédia, em 2019, veio alargar o âmbito de intervenção a outros lugares e espaços, fora de Santo Tirso, nomeadamente, para o Arquivo Histórico e jardins da Casa da Prelada (Santa Casa da Misericórdia), no Porto, onde se realizaram duas edições da residência, coordenadas pela Professora Carla Cruz.

A ligação a Santo Tirso, será, no entanto, retomada, em 2023, ainda que fora do âmbito circunscrito do MMAP. A edição #6 ocupar-se-á n/da relação com as operações estéticas do artista Alberto Carneiro, no eixo-tríade “Arte-Vida-Natureza”, deslocando-se para o Centro de Arte Alberto Carneiro. Já em 2024, no âmbito das comemorações dos 50 anos da Revolução de 25 de Abril de 1974, os estudantes da UC de Atelier de Escultura, desta feita em diálogo com o escultor convidado, Carlos Barreira, partirão da poesia de Sophia de Mello Breyner, para, na Fábrica Santo Thyrsó (novo espaço de memória e incubadora criativa do concelho¹⁶⁸), experimentar a ideia de liberdade e de democracia, “Tão frágil como o Mundo”. Assim, apesar de saírem do edifício do museu, continuam o seu movimento de expansão, na relação com figuras-chave nesse ecossistema, como Carneiro, ou ocupando outros espaços de “fabricação” cultural (formal e identitária) do município.

¹⁶⁸ Vd. <https://www.cm-stirso.pt/viver/cultura/fabrica-santo-thyrso>

“Deslocações” – Notas de campo

Às 14H30 do dia 2 de outubro de 2020, teve início a reunião interna de preparação da terceira edição do programa “Deslocações”, onde participaram Samuel Silva e grande parte do conjunto de alunos, “sobrevivente” à pandemia, e interessado em dar corpo à componente prática da Unidade Curricular Atelier II de Escultura. Discutiui-se a disposição das obras, os preparativos para o seu transporte, agendado para o dia 10 de novembro, boleias para as montagens, nos dias 12 e 13. No centro do ecrã partilhado por Silva, encontrava-se um documento partilhado; o esboço coletivo para o texto curatorial da exposição, com data de inauguração prevista para 28 de novembro, pela primeira vez, fora do espaço de exposições do MMAP, ainda que na sua imediata proximidade, mais concretamente, na Capela do Senhor dos Passos.

O programa desta edição foi dedicado à memória e obra de Daniel Faria (1971-1999), escritor e, à altura do seu falecimento, noviço no Mosteiro Beneditino de Singeverga, que constituiu a realidade patrimonial de base. Porém, à semelhança do exemplo anterior, também este teve de adaptar-se aos constrangimentos vários provocados pela crise sanitária motivada pela COVID-19. Após adiamentos consecutivos das visitas ao terreno, e apesar deste conjunto de nove alunos ter avançado com a produção dos trabalhos para esse efeito, a exposição acabou por não vir a realizar-se, pelo menos em formato presencial.

Em 2022, foi lançada uma publicação, que, para além de acolher os trabalhos (ou protótipos) criados durante esta edição, entretanto (re)adaptados para este formato, faz uma retrospectiva das edições anteriores, preparando a deslocação do programa para outros lugares de residência. Nos trabalhos dos nove alunos participantes na residência, entretanto intitulada “Sei Que Estou Em Viagem Na Palavra Que Se Move”, podemos perscrutar a influência da obra de Daniel Faria, nas temáticas e nos formatos privilegiados, aproximando-se do livro ou do diário (áudio)visual. Contudo, torna-se, sobretudo, visível o impacto da pandemia, na exploração da auto-performatividade, com recurso a ferramentas digitais e impregnados da sua estética¹⁶⁹, trazendo novos significados a um isolamento, partilhado (ainda que de forma

¹⁶⁹ Nesse sentido, aproximando-se da estética e recursos utilizados por outros projetos artísticos, durante este período. A esse respeito, Vd. Marques & Gago, 2022b.

voluntária, com outras motivações e implicações), por Daniel Faria, na sua jornada espiritual aquando da sua passagem pelo Mosteiro.

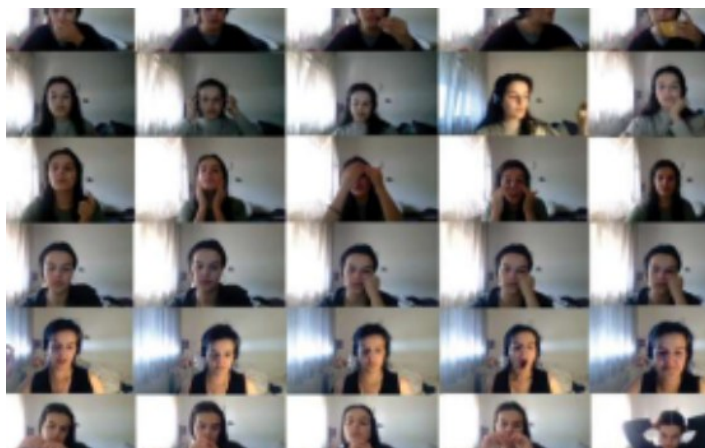


Figura 35 DIÁRIO VIDEOGRÁFICO I, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Raquel Maria.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf



Figura 36 O MECANISMO SECRETO DO AMOR, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Rosinda Casais.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf



Entendi o poder das palavras nas palavras que Daniel Faria escolheu e escreveu.

O poder de refletir:
De comunicar:
De resolver:

Ao ler a sua poesia perguntei-me porque ele escrevia.
Qual a função da palavra e da escrita? Será meramente o propósito de ser lida?

Daniel Faria disse um dia que lia e escrevia para explicar o inexplicável.
Que as palavras permitam clarificar o mundo.

E porque escrevemos nós?

Por várias razões.

Daniel Faria escrevia para os outros.
Sabia o eco que as palavras faziam em quem lê, em quem ouve.
Contaram-me no Mosteiro de Singaveira, onde viveu, que ele dizia que as palavras
eram como pedras arremessadas aos outros.

As palavras como pedras arremessadas aos outros.

Ao ouvir esta frase pensei na enorme sensibilidade de Daniel Faria e na verdadeira
potência da palavra e da palavra escrita.
E na sua importância.
E no que significa escrever para alguém.
Esse impacto de algo que bate em nós e nos marca.

Decidi então escrever para os meus.
Num ato de atenção e amor.

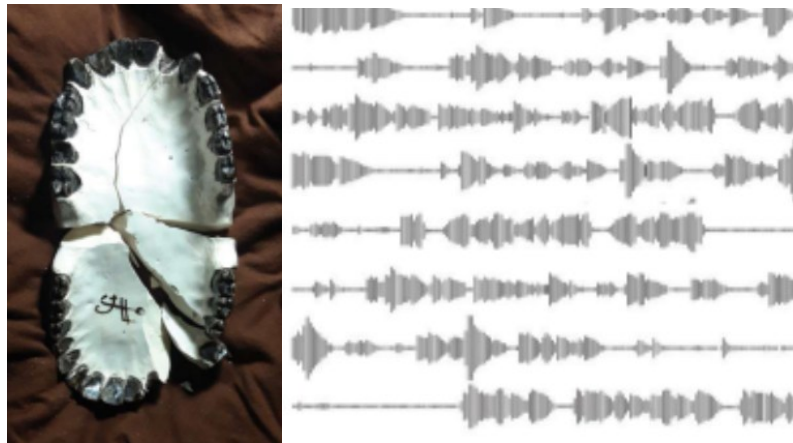
Figura 37 CEIFADO e AO DANIEL FARIA, AS PALAVRAS SÃO COMO PEDRAS ARREMESSADAS AOS OUTROS, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso, António Gonçalves e Francisca Patrocínio.



Figura 38 “SOPRO-O-CÉU”, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Inês Tinoco.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf



*Figura 39 ROTAÇÃO DIFUSA e CLAUSURA, 2020.
Câmara Municipal de Santo Tirso, Carolina Monteiro e Rudolfo Lopes.*



*Figura 40 ENTI REJEI N°2, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Álvaro Jesus.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf*



Figura 41 “A MEIO CAMINHO”, 2020. Câmara Municipal de Santo Tirso e Inês Flório.

Não obstante, os espaços físicos do Mosteiro e da Capela, escolhidos para inspirar e acolher a exposição dos trabalhos, não deixam de se revelar, de forma subtil, por exemplo, no projeto instalativo de António Gonçalves, ou no ensaio escultural de Inês Flório. Esta janela deslocada para outro lugar, permite-nos, deste modo, traçar pontos de contacto e de diferença para com a edição inaugural do programa de residências, realizada em 2018. Esta primeira “deslocação”, envolvendo a turma de Atelier II – Multimédia (Licenciatura de Artes Plásticas – Multimédia), teve como ponto de partida o sítio arqueológico do Monte do Padrão, datado do período do Neolítico, para estudar “teórica e plasticamente conceitos relacionados com a paisagem, o espaço, a arquitetura e a cultura material das sucessivas ocupações” do território, conforme descrito por Samuel Silva.

Localizado a poucos quilómetros a sudeste da sede do concelho, e classificado, desde 1910, como Monumento Nacional¹⁷⁰, este “sítio de particular relevância histórica, simbólica e patrimonial”, encontra especial importância para o desenvolvimento da coleção do MMAP

¹⁷⁰ O sítio arqueológico foi inicialmente classificado com a designação de Castro de Monte Córdova, localidade no concelho de Santo Tirso onde está situado (Decreto-Lei de 16 de junho de 1910). Em 1951, a sua denominação foi retificada para a atual, de Castro do Monte do Padrão, em 1951 (6 de novembro de 1951, Decreto-Lei n.º 38491, artigo 3).

(sendo-lhe dedicado um Centro Interpretativo próprio), assim como para o planeamento das atividades dos serviços educativos, dentro da parceria do museu com a Rede dos Castros do Noroeste.

Ao longo de sensivelmente dois meses (9 de fevereiro a 22 de abril de 2018), os alunos foram acompanhados em visitas ao terreno e aprofundaram conhecimentos sobre a coleção de arqueologia do Museu Municipal, com a qual as suas obras foram depois colocadas em diálogo, na exposição final da residência,



Figura 42 Reunião de discussão e planeamento, 2018.
FBAUP.



Figura 43 MONTE AO VALE, 2018.
Câmara Municipal de Santo Tirso e Francisco Oliveira.

Assumindo-se como uma instalação multimédia *in situ*, a exposição reuniu os trabalhos de 14 participantes, explorando diferentes formatos, materiais e relações com a coleção do museu, com o ato de “coleccionar” e a ideia de “coleção” em si. Livros de artista, ações sonoras e fotográficas, composições vídeo, esculturas, desenhos, ocuparam janelas, paredes e vitrines do museu, criando outras, por exemplo, para uma coleção de roupa, expondo uma cartografia própria (formal e emocional) da experiência em Santo Tirso.

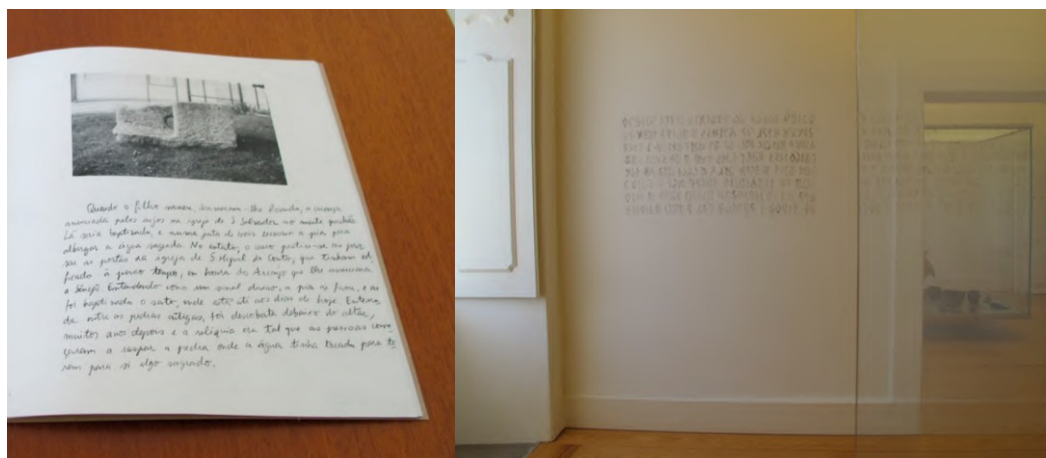


Figura 44 “PADRÃO” e SÍMBOLOS COMO PALAVRAS, 2018.
 Câmara Municipal de Santo Tirso, Diana Lucena e Marta Bernardes.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf

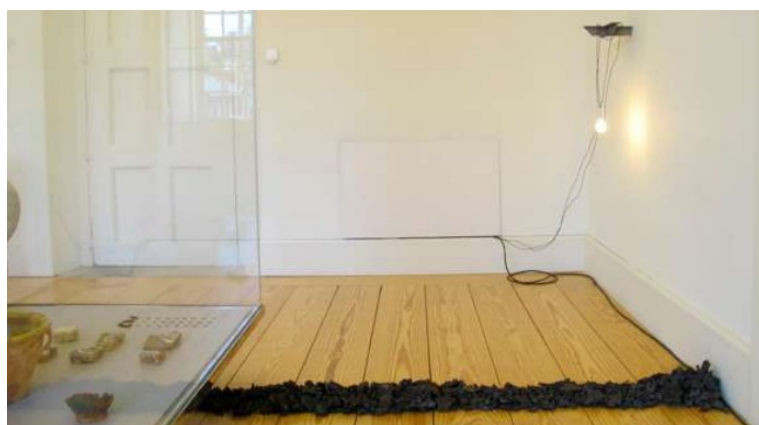


Figura 45 0,5GR, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso e Francisco Oliveira.

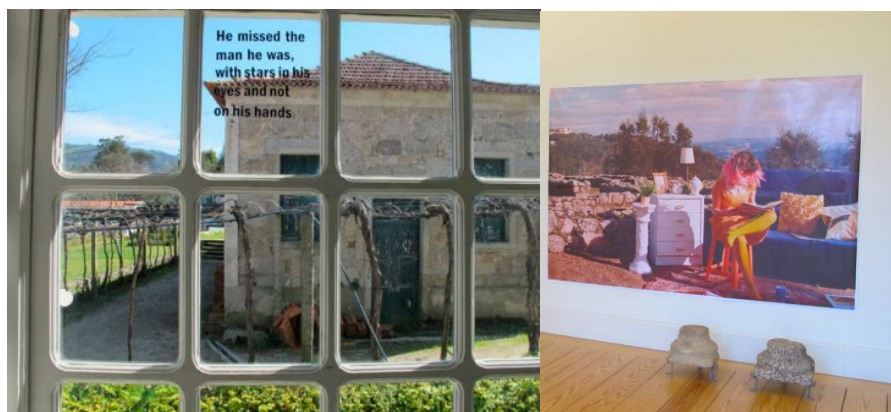


Figura 46 LOOSE CHAPTERS e 2018 D.C., 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Ana Martins e Joana Sá Dias.

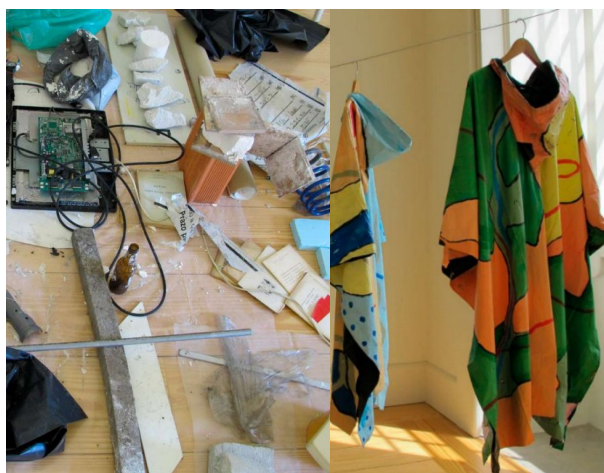


Figura 47 CUC - CODEX URBANO CONTEMPORÂNEO e "SIMONE", 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Xavier Paes e Maria Andrade.



Figura 48 ILÍACO e DISSIMULADA, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Castelhana e Alexandra Pais.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf



Figura 49 *THREAD PATH e KEEPING TRACK OF*, 2018. Câmara Municipal de Santo Tirso, Kalina Gotseva e Eszter Kovács. http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf

Do mesmo modo como, na terceira edição da residência, e antes da decisão de não avançar efetivamente com a exposição, foi proporcionado a possibilidade de visitar, nesse caso, o Mosteiro, entrar em contacto com o espólio artístico no local, com objetos pertencentes a Daniel Faria, e com outros estudiosos da sua vida e obra, nesta primeira “deslocação” a Santo Tirso, os alunos participantes foram acompanhados em visitas introdutórias ao Museu e ao sítio arqueológico do Monte Padrão. Mediante os interesses de cada um, seguiram-se outras visitas, organizadas a título individual e/ou com o apoio da autarquia. Para além do apoio para a produção dos trabalhos realizados *in loco*, os alunos contaram com o acompanhamento da equipa técnica do Museu no transporte e montagem da exposição. Adicionalmente, a autarquia suportou alguns dos custos de materiais, permitiu o acesso a equipamentos (equipamento de som e de projeção, suportes) e à rede de oficinas municipais (carpintaria, gráfica, etc.).

No que diz respeito à produção e exposição dos trabalhos, a única condicionante apontada foi a “de fazer o projeto encaixar a nível expositivo no metro cúbico um por um por um”, por questões logísticas, mas também de forma a “facilitar a relação” entre a coleção de

arqueologia e os trabalhos dos alunos, permitindo que uma não “ofuscasse” a outra. Para Álvaro Moreira, o formato das residências implicava dois aspetos fundamentais:

Primeiro que os alunos se debruçassem sobre uma realidade patrimonial local, o que implicava que fossem às instituições, se fosse o caso, ou que fossem aos sítios estudar as realidades com as quais iam trabalhar, e que contactassem com a população local para se fosse o caso, poderem desenvolver os seus trabalhos e os seus projetos criativos.

Avançando para a segunda edição do programa de residências, que teve lugar em 2019, um conjunto de vinte cinco alunos, agora pertencentes à Unidade Curricular de Práticas da Escultura, foram desafiados a eleger, da coleção arqueológica do museu municipal, um artefacto com carácter e vocação espiritual para sustentar a realização de um projeto escultórico que dialogasse com as suas propriedades formais, simbólicas e contextuais. A residência, foi organizada a partir de visitas ao terreno e de encontros semanais, realizados, uma vez mais, durante um período de cerca de dois meses (entre meados de fevereiro e 4 de maio de 2019), tendo como resultado a criação de nova instalação *in situ* com as obras produzidas pelos alunos participantes.



Figura 50 Imagem de divulgação - Exposição "Religar". Câmara Municipal de Santo Tirso e Universidade do Porto.

A exposição/instalação, intitulada “Religar”, representou, fazendo jus ao texto curatorial, o exercício de “aproximação ao horizonte mental das diferentes culturas sinalizadas na região

alargando o conhecimento dos alunos, consolidando e ampliando perspectivas de análise e de abordagem do lastro cultural na longa diacronia histórica”. Num trabalho profícuo, os alunos de Atelier (onde se incluíam pessoas com origens distintas, incluindo alunos de Design), (re)apropriaram-se dos espaços, mas também da própria linguagem museográfica, dos suportes expositivos e informativos, explorando diversas escalas, formatos, matérias e materiais (terra, elementos vegetais, fotografia, cerâmica, carvão, papel, material comestível, plástico, vidro, algodão,...), na relação com os objetos da coleção arqueológica do museu. Além da forma, os objetos são imbuídos de uma função simbólica e de uma capacidade performativa, colocando em evidência a operação ritualística realizada pelo museu, através do dispositivo expositivo, já presente, portanto, na criação da coleção. Uma operação dialética, resignificadora, porém tensional, aproximando o arqueólogo do artista, o curador do xamã, e refletindo-se na dualidade entre opacidade e transparência, branco e negro, muito presente nos novos objetos produzidos e curados pelos alunos.



*Figura 51 ANTECÂMARA, instalação colaborativa, e UM DEUS, 2019.
Câmara Municipal de Santo Tirso, Alexandra Pais e autores.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf*



*Figura 54 SUSTENTO e SOUL MACHINE, 2019.
Câmara Municipal de Santo Tirso, Cátia Ferreira e Aleksandra Nenko.*



*Figura 53 MEMÓRIA DE MIM e SEM PAVIO, 2019.
Câmara Municipal de Santo Tirso, Sofia Oliveira e Catarina Soeiro.*



*Figura 52 EXISTÊNCIA, NULA e DEPÓSITO DE FRAGMENTOS E PULSEIRAS, 2019.
Câmara Municipal de Santo Tirso, Joana Araújo e José Andrade.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf*

Figura 55 NEMESISM, HÚMUS E ÉTER, RESSURGIR e CONT, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Catarina Berger, Juliana Jesus Birrento, Marta Areosa e Maçãlda Russel. http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf



Figura 56 CUNHO e INDIRECTLY ENGAGED WITH NATURE, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Álvaro Oliveira e Ângela Silva.



Figura 58 PAIRAR e INDIVÍDUO, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Marquesa Giraud e Joana Oliveira.



Figura 57 RUÍNA, S/ TÍTULO, A MERENDA COMO UM PROCESSO DE RITUALIZAÇÃO e INCENSÓRIO, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Aurora Peixoto, António Gonçalves, Leticia Costelha e José Andrade.
http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes



Figura 59 GESTO e JUDAS, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Gonçalo Vieira e Diana Sapudo.



Figura 60 DERME, ARTEFACTO: O GESTO MÍNIMO E SEUS PROCESSOS, CRENÇA e S/TÍTULO, 2019. Câmara Municipal de Santo Tirso, Leonor Ferreira, Miguel Teodoro, Ana Paiva e Mancini Ginerva. http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo_deslocacoes.pdf

media”, a nível internacional. Dedicando-se ao registo e a dinamização criativa do património natural e imaterial de comunidades rurais na região de Viseu, Dão e Lafões, o programa compreende o acolhimento e curadoria de residências, com a duração de um mês, vocacionadas para a criação e apresentação artística *in situ*, em aldeias de vários concelhos na região.



Figura 63 Concerto de Nacho Muñoz, na inauguração do Lafões Cult Lab, 24 de setembro de 2016. Binaural Nodar.



Figura 64 Inauguração da exposição "O Tempo das Coisas", no Lafões Cult Lab, 24 de março de 2023. Binaural Nodar.

Este exemplo destaca-se pelo seu cariz etnográfico e documental, com enfoque no registo artístico como forma de (re)pensar a paisagem rural – natural e humana, visual e sonora. Procurando, afastar-se de um “certo pendor antropológico (ainda muito presente) em que a comunidade é pensada como uma mera portadora de histórias, de conhecimentos ou de vivências”, o programa abre-se a projetos artísticos de cariz eminentemente experimental e exploratório. Desenvolvido a par de projetos como o Arquivo Digital¹⁷¹, orientados para o

¹⁷¹ Projeto de recolha, digitalização, organização e publicação de documentos sonoros, videográficos e fotográficos de territórios situados na Região de Viseu Dão Lafões (<https://www.archive.binauralmedia.org/>), desenvolvido como parte da Rede Tramontana de arquivos da memória de zonas rurais e de montanha,

registro e salvaguarda patrimonial, em particular nas suas manifestações imateriais, memoriais e orais, o programa de residências artísticas convoca novas leituras e novos usos, a partir da dinamização desse mesmo património. A história da Associação teve, aliás, início com uma espécie de residência artística, na aldeia de Nodar, onde dois dos quatro artistas participantes (Luís e Rui Costa, André Gonçalves e Paulo Raposo), têm raízes e onde um dos quais viria a fixar-se, avançando com a formalização de um projeto de intervenção a longo prazo, naquele/a partir daquele lugar:

Em dois mil e seis, efetuamos a primeira residência na aldeia de Nodar, que é uma aldeia onde eu e o meu irmão temos raízes, e a partir daí o projeto de alguma forma passou a ter uma componente essencialmente rural. Nesse caso, já sem o André e o Paulo, portanto, na prática, coincidindo com a altura em que eu próprio me mudei para a aldeia e, no fundo, começámos a construir uma equipa local. Aí, a Binaural assumiu essa condição de associação, de alguma forma, simultaneamente, atuante no domínio das artes experimentais e artes media, mas assente numa vivência quotidiana no próprio contexto.

Esta primeira residência, integrada na organização do simpósio internacional, “Pushing the Medium”, serviu como “protótipo” para a programação de uma extensa e consolidada atividade neste território, progressivamente mais alargado. 2007 trouxe a possibilidade de dar continuidade à parceria desenvolvida na organização do simpósio, através de uma residência artística na Estónia, acolhida pela associação parceira, Moks, como parte de uma ação de intercâmbio de artistas entre os dois países, envolvendo, no total, cerca de vinte participantes de diferentes nacionalidades¹⁷².

premiada, em 2020, na categoria de investigação dos [Prémios Europeus do Património Cultural](#) / Prémios Europa Nostra 2020.

¹⁷² Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/21>

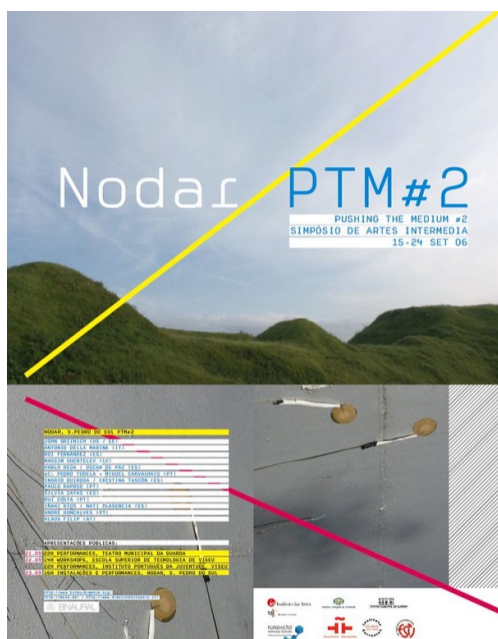


Figura 65 Imagem de divulgação do segundo encontro “Pushing the Medium”, setembro de 2006. Binaural Nodar.

O financiamento da DGArtes permitiu delinear uma ação mais continuidade, procurando escapar “a um certo lado efêmero de algumas intervenções artísticas, que se desenvolvem, por exemplo, na época do verão”. Gradualmente estabelecendo redes de articulação no território, “à medida que os anos foram passando”, o projeto “foi ganhando escala e reconhecimento” assim como o apoio de vários municípios, em particular ao desenvolvimento do programa de residências artísticas. “Em função da temática, em função da relação mais próxima ou mais distante com determinados municípios”, a Binaural tem vindo a variar o seu “território de intervenção”, onde se incluem atualmente os concelhos de São Pedro do Sul, Vouzela, Oliveira de Frades, Castro Daire e Viseu.

Surgindo da necessidade de sair da casa de família, que acolheu as residências nos seus primeiros cinco anos de fundação, a rede de parceiros locais e regionais da Associação Binaural foi-se expandindo, de forma orgânica, incluindo juntas de freguesia, associações, grupos folclóricos e outras coletividades, bibliotecas, escolas e outros equipamentos municipais, mas também, restaurantes, casas de alojamento local ou empresas de transporte. Uma “relação muito estreita” com o território, que, na perspetiva de Luís Costa, acaba por contribuir para o desenvolvimento local, mas à qual se acrescenta um igualmente próximo contacto com a comunidade artística internacional. Contando com parceiros em vários

continentes, a Binaural tem, sobretudo, apostado no estabelecimento de parcerias a nível europeu, participando em projetos coletivos de financiamento, por exemplo, no âmbito do programa Europa Criativa. Neste contexto, participou em projeto reunindo cinco outros parceiros, que “se juntaram para criar um programa de dois anos, em que toda a escolha dos artistas, a escolha das temáticas a articulação, por exemplo, com universidades, com jovens artistas, motivou uma série de residências artísticas”, compreendendo duas tipologias: uma residência artística para “artistas consagrados” e uma “micro-residência” de curta duração (uma semana), para artistas emergentes. Para Luís Costa este contrapeso entre a realidade local e internacional é interessante, na medida em que também nos ajuda a aprofundar alguns temas conceptuais do que significa, hoje em dia, uma residência artística”, nomeadamente “qual é a relação com o território do artista enquanto viajante versus territórios que têm a sua própria cultura local”, ou a questão da “relação entre o rural e o urbano, entre os eixos da Europa, norte, sul, este a oeste”.

Preferindo a pequena escala, em detrimento dos grandes eventos, a Associação é profícua na programação de diversas atividades, ocorrendo, muitas vezes em simultâneo, e de forma continuada, em diferentes contextos, conforme descrito por Luís Costa:

[A Associação] tem, ao longo do ano, muitas atividades, podemos dizer, dezenas de atividades, à volta de cinquenta por ano, em termos de momentos públicos de apresentações de residências, de ateliers, de momentos de trabalho de campo, de espetáculos. E, portanto, sentimos que a nossa própria intervenção vai gerando um percurso profissional e uma densidade conceptual bastante aprofundada. (...) O nosso projeto não é um projeto para centenas de pessoas. Aliás, para mim, não faz muito sentido que, de repente, uma aldeia de vinte pessoas, tenha mil. Quer a intervenção dos artistas, quer os momentos públicos de apresentação, devem estar adequados à própria dimensão das aldeias e dos territórios, é o nosso modelo. Muitas vezes eu digo que nós preferimos fazer muitas pequenas atividades, do que poucas e imensas. Portanto, a nossa intervenção tem mais a ver com essa ideia de nos aproximarmos o mais possível do quotidiano dos locais.

Uma estratégia de programação (e de disseminação), aprofundada em estreita colaboração com a comunidade escolar e outras associações, que concilia o trabalho sobre a memória, com a exploração artística enquanto forma de registo, mas também de performance, da paisagem. A par do Arquivo, alimentado, também, pelo trabalho de investigação-criação levado a cabo pela mesma e artistas convidados, a Associação estende a missão de refletir

(sobre) o quotidiano rural a diversos grupos nas populações locais, em particular os mais jovens, através de projetos de formação artística, e de projetos expositivos, ora incentivando processos de co-curadoria, ora ocupando espaços comunitários. O projeto “Memória Sobre Rodas”¹⁷³, lançado no ano de 2018, em parceria com o Município de Castro Daire, mais concretamente, com a Biblioteca Municipal, e integrando a rede de organizações e eventos Europa Nostra, apresenta um enfoque patrimonial mais evidente. No seu Arquivo Digital é possível aceder a uma série de entrevistas, de cariz etnográfico, relacionadas com (coleções) temáticas como as Artes e Ofícios, as Culturas de Água, ou o Cancioneiro popular regional, e realizadas através do recurso ao “bibliomóvel” da Biblioteca Municipal, veículo-estúdio de registo (áudio)visual. Além deste(s) registo(s), o projeto tem vindo a ser ampliado através da programação de oficinas, exposições, da organização de publicações, entre outras ações de capacitação e de disseminação junto de diversos públicos/participantes¹⁷⁴.

Entendida como um “ótimo complemento” ao trabalho desenvolvido pela Associação ao longo do ano, a programação de residências artísticas “é uma ferramenta de pensamento e ação”, forçando o “questionamento sobre o próprio território” e sobre “os futuros desse mesmo território”. Para Costa, o ouvir e acolher o outro, “na sua improbabilidade” e curiosidade, proporcionar a oportunidade de desafiar pré-conceitos e perspetivas desenvolvidas de dentro para fora: “O acolher o outro, sobretudo que é um curioso, muitas vezes há perguntas e respostas e há opiniões e há pensamentos que são verdadeiramente desafiantes, mesmo em relação a pensamentos públicos”. Explorando temáticas, ou “inquietações”, anuais, que oscilam entre aspetos muito concretos da vida rural, como a ligação homem-animal, e recortes mais abrangentes, as residências são “reguladas numa proposta”, tendo por base “elementos culturais e com elementos materiais que fazem parte do próprio contexto territorial”. Uma “base etnográfica”, utilizada para estimular “infinitas possibilidades criativas”, a partir da imersão em determinado quotidiano:

¹⁷³ <https://www.memoria-sobre-rodas.org/>

¹⁷⁴ No âmbito deste projeto, salienta-se a ação dinamizada em parceria com o Plano Nacional das Artes, em 2020, “36 variações com 3 matérias rurais”, envolvendo a realização de várias oficinas com alunos do Agrupamento de Escolas de Castro Daire e tendo como resultado a apresentação de uma exposição coletiva, da produção de um *podcast* e de um vídeo.

Vd. <https://www.facebook.com/CastroDaireMemoriaSobreRodas/posts/722032676595485/>

O mais normal de uma residência, por muito experimental que seja, é perguntar o que é que acontece aqui, que coisas acontecem, como é que se vive a passagem do tempo, como é que se vive o alimentar, como é que se vive a mobilidade. Portanto, estamos a falar das questões fundamentais da vida humana, de alguma forma, não é? E elas têm conhecimento associado, não é? Portanto, tem matéria necessária, eu diria, para um processo associado a um território.



*Figura 66 Trabalho de campo durante residência artística “Homo et Bestia”, São João da Serra, 20 julho de 2019.
Binaural Nodar*

A título ilustrativo, em 2019, o ciclo temático de residências Binaural debruçou-se sobre o tema “Homo et Bestia”. Já em 2021, no rescaldo da pandemia COVID-19, na convocatória para a residência intitulada “Mental Rural”, propôs-se desconstruir uma visão utilitária, de promoção do bem-estar físico e psicológico, sobre as paisagens naturais, evidenciando aspetos experienciais, sociais e culturais (incluindo aspetos desviantes). Mais recentemente, entre 2022 e 2023, a aldeia de Nogueira de Côta, em Viseu, acolheu a residência dedicada aos “Ecos da Ida e do Retorno”¹⁷⁵, histórias de (e)migração na região, e, em 2024, Carvalhal de Vermilhas e Várzea de Caldas, o ciclo de residências em torno das culturas da água, “O Cantar das Nascentes”, em parceria com os Município de Vouzela e Viseu, União de Freguesias de Cambra e Carvalhal de Vermilhas e Junta de Freguesia de Calde, Associação

¹⁷⁵ <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/19794>

Recreativa e Cultural de Carvalhal de Vermilhas e Museu do Linho de Várzea de Calde¹⁷⁶. Neste entretanto, a Binaural acolheu ainda duas residências em formato remoto (ou virtual), a partir do projeto do Arquivo Digital¹⁷⁷, uma residência para a criação em espaço público, no município de Castro Daire (e com o apoio do programa Erasmus +)¹⁷⁸, várias residências de criação promovidas em co-produção com parceiros locais e entidades externas¹⁷⁹, no âmbito de compromissos habituais, como o protocolo desenvolvido com o Mestrado de Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro¹⁸⁰, ou da participação em projetos internacionais¹⁸¹.

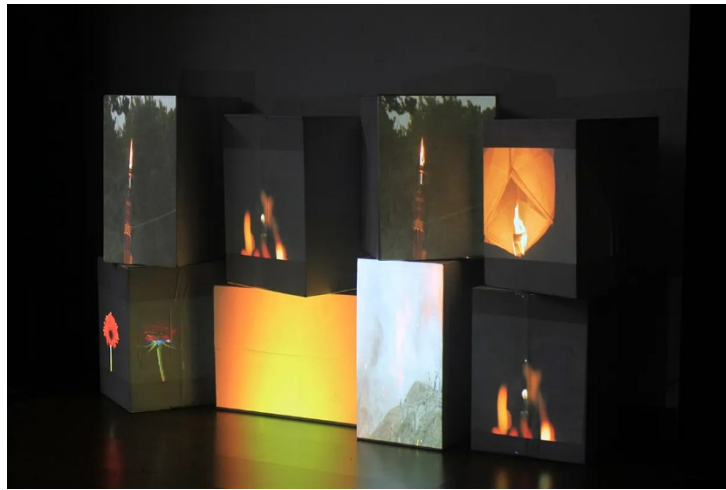


Figura 67 Instalação parte da exposição coletiva resultante da residência "A Arte do Encontro Caramulano", maio de 2022. Binaural Nodar.

¹⁷⁶ Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/21496> e <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/21900>

¹⁷⁷ Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/16598> e <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/20303>

¹⁷⁸ Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/12304>

¹⁷⁹ Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/16177>, <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/22462>, <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/22007> ou <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/20224>

¹⁸⁰ A título de exemplo, Vd. últimas edições (de um conjunto que ultrapassa já uma dezena), da residência e projeto expositivo associado, intitulado “A Arte Do Encontro Caramulano”, <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/15777>, <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/16805>. Ao longo de quatro dias, a vila de Vouzela, recebeu, só em 2022, cerca de professores/as e alunos/as do MCAC/UA, no âmbito desta colaboração.

¹⁸¹ Uma vez mais a título ilustrativo, Vd. informação sobre o ciclo de duas residências artísticas “Água Doce Água Salgada”, dando sequência ao projeto “Ecos Antípodas”, desenvolvido em colaboração com o “Mapa sonoro de Uruguay”, a Associazione Villa Santa Lucia e a Comune di Santa Marina Salina, <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/20113>.

Para Luís Costa, a “qualidade potencial” ou a eloquência da proposta não é um aspeto determinante para a escolha dos participantes na residência, mas sim a sua adequação ao território, assim como aspetos relacionados com o perfil do artista, a sua “capacidade de sociabilidade ou de compreensão de matizes mais subtis, questões que estejam dentro das linhas da proposta”:

A escolha, de facto, é multifatorial. É uma frase, às vezes é uma palavra, que nós tentamos captar e que transforma a nossa perceção de um artista ou de uma artista. Também é algo menos robótico e pessoal, mais com a capacidade para lidar com o imprevisto, de dar a volta, e de lidar com questões menos óbvias.

No fundo, a capacidade de escutar e de perscrutar os ritmos do quotidiano, na paisagem (rural).

“Mental Rural” – Notas de campo

Na noite de 30 de setembro de 2021, o nervosismo é palpável, entre os artistas residentes em Castro Daire. Afinal, a apresentação do trabalho, realizado ao longo de três semanas, está agendada para o sábado seguinte, dia 2 de outubro, na sede do Rancho Folclórico Morenitas de Alva, junto das pessoas e dos lugares que inspiraram a investigação artística. Várias peças de material eletrónico encontram-se espalhadas pelas mesas e chão da sala, acompanhando algumas esculturas e outros objetos de natureza estética, da autoria ou parte da coleção do proprietário da casa, o próprio, artista e anterior residente naquele local. Ouve-se o som de cantigas e de instrumentos de corda por detrás de portas, olhares de concentração, fechados no ecrã. Ainda assim, todos se reúnem ao jantar, confeccionado pela equipa da Binaural, em particular pela estagiária, finalista do curso de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência que, juntamente com Mar Roca Macián, entres os meses de maio e outubro de 2021, desenvolveu intervenções em espaços públicos de aldeias no concelho de Castro Daire¹⁸². Alba Boscà conta com o apoio do companheiro, Felipe Gutiérrez, estudante de mestrado em Arquitetura, assim como com alguns dos restantes artistas, interessados em partilhar as

¹⁸² Vd. <https://noticiasdevouzela.pt/noticia/actualidade/artistas-espanholas-retratam-memorias-colectivas-rurais-em-castro-daيرة/>

receitas, experiências de vida, e de trabalho, nos diferentes países de origem: Argentina, Chile, Inglaterra e Portugal.



Figura 68 Cartazes da instalação "Há Chocalhos, Campainhas e Guizos" e momento de apresentação da residência "Rural Mental", setembro – outubro 2021. Binaural Nodar.

O dia seguinte começa com uma visita à Biblioteca Municipal de Castro Daire, parceira em vários projetos da Associação Binaural Nodar (incluindo na organização desta residência), e que, naquele momento, acolhe duas exposições temporárias. Uma das quais, recebendo os visitantes, no átrio de entrada, a instalação intitulada “Há Chocalhos, Campainha & Guizos”, que para além de uma coleção destes artefactos sonoros da Serra de Montemuro, apresenta alguns dos registos (áudio)visuais efetuados no âmbito de outro projeto colaborativo, o projeto "Memória Sobre Rodas". Após novo momento de convívio, deste feita ao almoço, entre os residentes e equipa Binaural, começam os preparativos para a montagem dos espetáculos, instalações e projetos artísticos desenvolvidos em Alva.

Cada residente ocupará agora um espaço distinto, nos dois pisos da sede do Rancho Folclórico, que se faz representar por Sandra Silva, membro da coletividade e ponto de contacto no terreno. Sandra, tal como Luís Costa, Nely Ferreira e outros membros da equipa Binaural, acompanharão as montagens, acorrendo a pedidos de material e promovendo soluções expositivas de última hora. Os suportes são criados e instalados no momento, tirando partido da arquitetura e da envolvente oferecidas pelos espaços. No piso inferior, definem-se dois cenários, que servirão de fundo às performances de dois dos artistas participantes, ocupados em testes de som, de forma a evitar sobreposições sonoras e estéticas. No piso de cima, o átrio é preparado para acolher a apresentação e exposição dos resultados das investigações artísticas desenvolvidas por um dos artistas residentes, enquanto a sala/museu, onde se apresentam vários objetos de natureza etnográfica, é transformada para receber uma instalação audiovisual. A equipa Binaural põe mãos à obra, enquanto vai documentando o processo e assegurando as boleias de regresso a Castro Daire, para os artistas que, entretanto, concluíram as montagens.



Figura 69 Montagem de apresentação da residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar, Josefina Fuentes e Sol Rezza

Esta é segunda residência artística parte do ciclo “Mental Rural”. A primeira teve lugar em junho do mesmo ano, 2021, trazendo a diferentes aldeias do concelho de Vouzela, um conjunto de quatro artistas, entre as artes sonoras, o audiovisual, a música e teatro: Angie Saiz (Chile), Alma Sauret-Small (França), Miguel Tavares (Portugal) e Rui Catalão

(Portugal), este último em parceria com Madiu Furtado (Guiné-Bissau)¹⁸³. Durante o mês de setembro (13 setembro a 2 de outubro de 2021), a Binaural recebeu então novo conjunto de cinco artistas, selecionados no decorrer de candidatura à chamada aberta para propostas, lançada pela Associação no ano anterior. O anúncio, para além de assegurar o cumprimento das medidas de segurança sanitária em vigor no momento das residências artísticas, evidencia a cobertura de custos com alojamento, alimentação, gastos de produção e um cachê por projeto artístico no valor de 500 euros líquidos ¹⁸⁴.



Figura 70 *Visitas de campo, com Luís Costa, durante a residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar.*

Respondendo à chamada, Simon Whetham foi um dos primeiros artistas a chegar a Castro Daire. Interessado em desenvolver trabalho de investigação-criação na criação de instrumentos (frequentemente com recurso a *found devices*, para o registo físico do som, cedo se cativou pelo som de água (re)corrente, pelo cariz social e pela relevância comunitária de espaços, como fontes ou tanques, na aldeia de Alva. Durante a primeira semana de residência, entre os dias 13 e 19 de setembro de 2021, foi introduzido ao lugar, acompanhando outros dois artistas, Sol Rezza e Franco Falistoco, nas visitas de campo e no contacto com algumas pessoas em particular, na comunidade.

As duas semanas seguintes foram ocupadas a experimentar com material encontrado numa oficina, situada perto da residência, em Castro Daire: um motor, dois leitores de cassetes,

¹⁸³ Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/12345>

¹⁸⁴ Vd. <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/12141>

um microfone antigo, colado a uma pedra, que serviram para construir um hidrofone e uma espécie de “caneta motorizada”. As “telas” para o registo, feito a partir da captura, amplificação e condução dos movimentos associados ao som de água corrente, em cinco pontos diferentes da aldeia, serão feitas em barro negro de Ribolhos, doado pelo ceramista Jorge Ferreira.

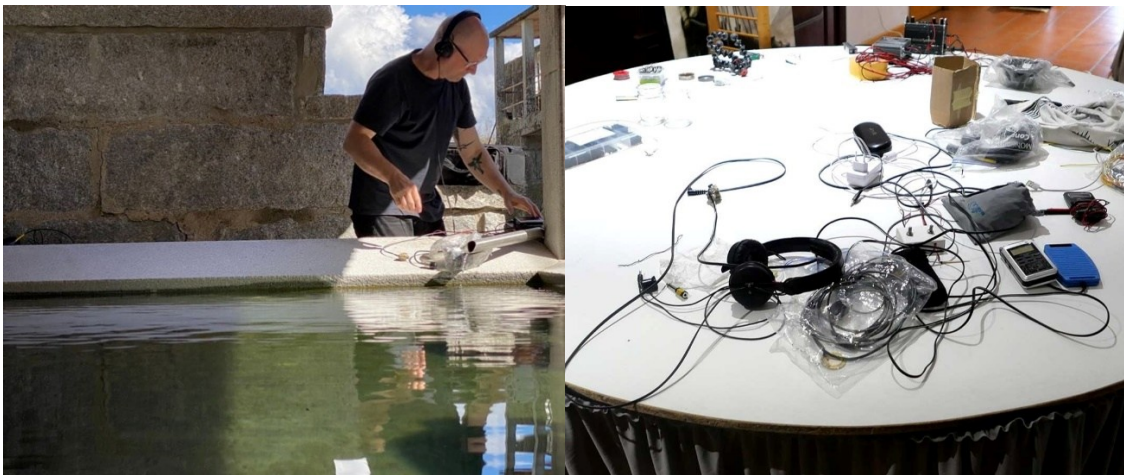


Figura 71 Trabalho de campo, durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Simon Whetham.

Luís Costa e Nely Ferreira acompanharam-no no processo de experimentação e produção das peças, assim como ao trabalho de campo realizado por Franco Falistoco e Sol Rezza. Franco, rádio-artista, autor de música e (de outros) formatos experimentais, levou a cabo uma série de entrevistas, com a mediação de Nely e de Sandra Silva, com especial enfoque sobre histórias de mulheres residentes na aldeia. Este interesse relaciona-se com o projeto que tem vindo a desenvolver no âmbito do programa de rádio/*podcast* de que é co-produtor, “El ruido es el mensaje”¹⁸⁵, tendo como objetivo tornar visível o trabalho de artistas em experimentação sonora, especialmente de mulheres. Neste sentido, procurou ir além do trabalho artístico, para explorar o papel da mulher no quotidiano da aldeia, isto é, em contexto rural. Para além de vários registos sonoros, Franco realizou um conjunto de sete entrevistas a mulheres, residentes em Alva, incluindo Sandra.

¹⁸⁵ Vd. <https://www.elruidoeselmensaje.com/>



Figura 72 Trabalho de campo, durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Franco Falistoco.

Sol Rezza acompanhou-o neste registo, acrescentando-lhe uma componente vídeo e fotográfica. Partilhando, com Franco, o trabalho em radio-arte, Sol desenvolve igualmente a sua prática em torno de processos de espacialização de áudio, através da criação de instalações audiovisuais, onde, por um lado, explora dinâmicas de *storytelling*, e, por outro, modelos poético-ensaísticos. Procurando responder à chamada para esta residência, e no rescaldo da experiência de pandemia, em que (se) assistiu a um aparente processo de digitalização do quotidiano, a par da expansão de tecnologias com base no uso de redes neurais, de “inteligência” artificial, Sol procurou em Alva uma alternativa de vivência humana, que, na sua perspetiva, urge salvaguardar (e transmitir, informando as bases de dados (ou de conteúdos) que “ensinam” modelos de linguagem, como *chatbots*, entre outros.

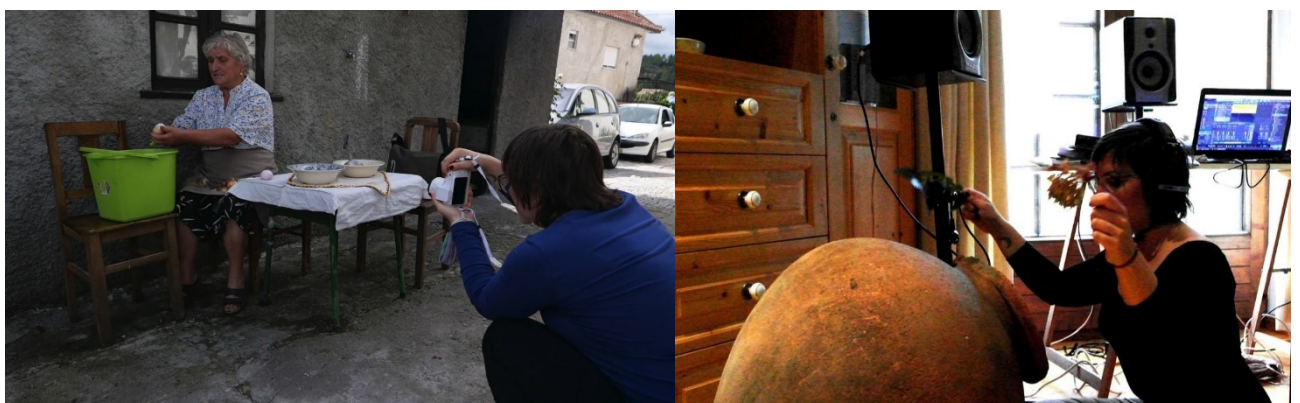


Figura 73 Trabalho de campo durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Sol Rezza.

Na segunda semana de residência, juntaram-se-lhes Josefina Fuentes e Daniel V. Melim. Josefina, formada em teatro (dança e música), então aluna de mestrado em Criação Contemporânea, na Universidade de Aveiro, procura uma oportunidade para experimentar com o formato performativo, juntando a música, o canto, a representação, a animação em vídeo, e a manipulação sonora. Em Alva, interessa-se pela tradição das “Alminhas”, ensaiando um espetáculo de curta duração, durante o qual encarna uma destas personagens (perdidas entre “o céu e a terra”). Para tal, apropria-se da métrica de uma canção popular regional, acrescentando-lhe ritmos chilenos, e uma letra que conduz a narrativa alusiva à experiência da “Alminha”.



Figura 74 Trabalho de campo durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar, Josefina Fuentes e Daniel V. Melim.

De modo semelhante, Daniel Melim, conhecido pelo trabalho em artes plásticas, em particular a pintura, procura, nesta residência, espaço para aprofundar experiências performáticas, combinando diferentes interesses e práticas; da pintura, à *spoken word* e à música. No seu percurso entre Castro Daire e Alva, interessou-se, sobretudo, pela flora local, pela hibridez do repertório de música popular regional e, uma vez mais, pelo som da água, sempre presente, ligando a vila à aldeia. No desconforto de uma paisagem desconhecida, procurou abrir-se à componente antropológica e interpessoal do trabalho artístico, anteriormente explorada através da formação específica aplicada ao trabalho com a comunidade, em Londres.

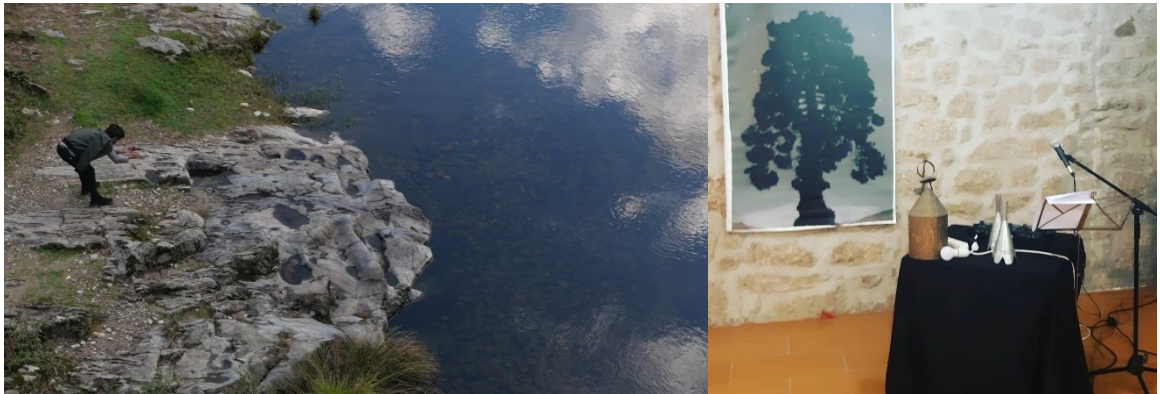


Figura 75 Trabalho de campo durante residência "Rural Mental", 2021. Binaural Nodar e Daniel V. Melim.

No dia da apresentação, o nervosismo intensifica-se, alimentando a azáfama dos últimos preparativos, antes de receber os membros do Rancho Folclórico, restantes convidados e curiosos. Sandra e dois jovens pertencentes à coletividade ajudam a cobrir as janelas e instalam cadeiras, para a projeção de vídeo, no piso superior. Os próprios estão expectantes, porém animados, com a perspectiva de voltar a reunir-se e atuar, depois da paragem, forçada pela pandemia. Aos poucos, os convidados vão chegando, formando um grupo, que é depois encaminhado para a primeira apresentação. Trata-se da apresentação do trabalho desenvolvido por Simon Whetham. É projetado um vídeo-resumo do trabalho de campo e uma voluntária é chamada para colaborar numa demonstração do mecanismo produzido por Whetham. O público presente reage espantado com a possibilidade de captar “a escrita das fontes”, designação que será depois adotada para a série de registos feitos em placas de barro, expostos no local.



Figura 76 Apresentação do trabalho desenvolvido por Simon Whetham, durante a residência em Alva, 2021. Binaural Nodar.

Dividindo-se em grupos mais pequenos, o público segue para a apresentação seguinte; a instalação sonora que acompanha a exibição do vídeo criado por Sol Rezza, durante a residência. Na sala-museu, os visitantes podem ainda escutar na íntegra o conjunto de entrevistas e de registos sonoros, realizados por Franco Falistoco, e que serviram de matéria-prima para a peça. São, por fim, convidados a criar as suas próprias imagens caleidoscópicas, a partir dos puzzles de peças desenvolvidos para o efeito, contendo fragmentos de *still images* retirados do vídeo. O ambiente é de boa disposição: “Afinal, também se pode fazer arte com as ovelhas!”.

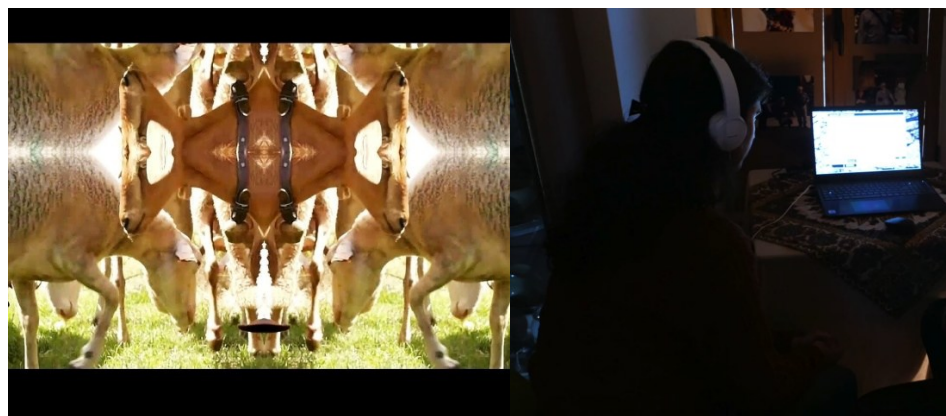


Figura 77 Apresentação do trabalho desenvolvido por Sol Rezza e Franco Falistoco, durante a residência em Alva, 2021.

No piso inferior, os visitantes são novamente convidados a sentar-se, frente a dois cenários, vazios de ação. Ouvem-se passos e o que parecem ser lamentos, numa voz feminina. Passado uns momentos, uma figura vestida de negro surge na sala e aproxima-se do recorte de luz, que, entretanto, surge projetado sobre a tela no fundo de um dos cenários. A performance de Josefina Fuentes tem início; começa com uma espécie de marcha fúnebre, de tambor e

trompete, criando o ritmo melódico, que se mantém em *loop*, durante a performance. O tom lúgubre vai dando lugar a um movimento mais alegre, enquanto a “Alminha” vai experimentado os pedais de controlo eletrónico, fazendo levantar as folhas secas no chão, e arriscando, até, uns passos de dança, que levam o público, bastante interventivo, a convidá-la a juntar-se ao rancho folclórico.



Figura 78 Apresentação do trabalho desenvolvido por Josefina Fuentes, durante a residência em Alva, 2021. Binaural Nodar.

À performance de Josefina, segue-se a de Daniel Melim, no cenário ao lado. Novamente o ritmo do tambor, repetido em fundo, e a palavra; uma composição poética, em prosa, interpretada de forma expressiva e melodiosa. A narrativa faz referência e uso de sítios, expressões e outros elementos locais, enquadrados nesta performance que termina com o desvendar da pintura produzida por Melim, durante a residência; uma homenagem às grandes árvores da serra, que (se) fazem neste tempo e vivência particular entre homem e bestas.



Figura 79 Apresentação do trabalho desenvolvido por Daniel V. Melim, durante a residência em Alva, 2021. Binaural Nodar.

Aproveitando o ritmo do tambor, é feita a chamada para a última apresentação da tarde, a cargo do “Morenitas de Alva”. O Rancho, junta-se para uma composta atuação, da qual fazem parte alguns apontamentos etnográficos. Feitos os agradecimentos e a troca de lembranças, as cadeiras são afastadas e é servido um lanche, para sustento do serão de convívio. Alguns curiosos aproveitam para visitar, com mais calma, as instalações no piso superior, incluindo parte dos artistas, antes de partir em viagem, nessa mesma noite.



Figura 80 Apresentação do grupo folclórico "Morenitas de Alva", 2021. Binaural Nodar.

tempo temos tido outras experiências”, que lhes permite aproximar a linguagem artística, da “linguagem local”.

Uma lógica que Luís Costa estende ao trabalho etnográfico, enquanto exercício de mediação entre o sujeito e o outro, colocando o foco sobre os “processos culturais e sociais que estão associados a determinado património”, e, desta forma, “abrir o caminho para a subjetividade”. Um “diálogo permanente” e permanentemente em tensão, “que não pode ser demasiado invasivo, nem demasiado ausente”, nem infantilizar ou retirar a agência ao outro:

Às vezes o problema na etnografia e no património é que a tentar aqui a trabalhar com ideais de autenticidade e não é bem assim. É sempre uma relação, lá está, é sempre uma mediação entre realidades e contextos, representações cruzadas, não é? Representação do local, pelas pessoas locais, representação de quem vem de fora, a representação da representação do outro, ou seja, como é que nós pensamos que o outro está a pensar e, portanto, há um jogo de espelhos nestas interações.

Nesse sentido, Costa opõe-se a uma idealização ou mitificação do potencial da intervenção artística sobre determinado território, população ou comunidade, enquadrando-o num equilíbrio de forças, sempre presente, entre diferentes motivações e interesses:

Não podemos mitificar. Um projeto artístico, um projeto cultural é motivado por decisões que, na maior parte dos casos, não são beneméritas. De motivações, de urgências pessoais, com uma intenção de nos ligarmos à população, às comunidades e ao circo económico e cultural local. Portanto, um projeto de residência artística é sempre um projeto de encontro. E, como tal, não deve estar desequilibrado em termos das relações de forças que se estabelecem entre as várias pessoas e entidades que estão em causa.

Para o diretor da Binaural Nodar, o património encontra-se, várias vezes no centro do “fogo cruzado”, enfatizando a necessidade de, através do trabalho artístico “tentar evidenciar outros lados que, de alguma forma, vão para além do [próprio] património”, aproximando-se do quotidiano experienciado pelos residentes-outros em determinado “contexto específico”:

O património muitas vezes tem uma componente simbólica, mas um valor relativo. Simbólico, que está alta, mas um valor real na vida das comunidades relativamente baixo, em termos do que é a complexidade da própria vida. E da própria memória das comunidades, não é? Portanto, às vezes são mais as interpretações exteriores sobre o que é esse património

que lhe dão valor. Muitas, aqui na nossa região, muitas vezes há essa fase dissonante, em que há um entusiasmo que vem de fora e que é incorporado pelos municípios.

Outras formas de procurar garantir o compromisso da Associação com os contextos de intervenção, são, na perspectiva do seu fundador, por um lado, cultivar a flexibilidade e, por outro, manter um acompanhamento de proximidade dos projetos que desenvolve:

Eu acho que é um elemento distintivo do nosso programa de residências um acompanhamento permanente. Desde logo, discutindo a viabilidade do projeto de cada artista no território. Digo viabilidade em termos de adequar o conceito de partida que é preposto às especificidades e às possibilidades do território (...) No fundo, é preciso ser flexível e é preciso adequar horários, momentos e lugares.

Uma perspectiva que vai ao encontro da experiência relatada pelos artistas participantes na residência “Mental Rural”, ao salientar a proximidade do trabalho da Associação no terreno, no enquadramento e acompanhamento da residência, fornecendo bibliografia e estabelecendo pontes para “questões de léxico” e de cultura local. Para Costa, o “sucesso” de um programa de residência artística, revela-se não só na capacidade de estabelecer-se na “na agenda local”, mas também de manter-se aberto a evoluir, através do (auto)questionamento. Procurando escapar a uma certa “performatividade” das próprias comunidades, junto das quais desenvolve os seus projetos, ainda que veiculada a um território – a zona de Viseu, Dão e Lafões – a intervenção da Binaural vai-se desmultiplicando, experimentando e reinventando em diferentes contextos (aldeias, vilas, cidades, grupos ou comunidades), reforçando dinâmicas socioculturais locais e regionais.

Luís Costa coloca a ênfase na mobilização de jovens, que “mais tarde ou se tornaram colaboradores, ou participam com entusiasmo em ateliers que organizamos”, ou ainda que buscam colaborar com a associação no desenvolvimento dos seus próprios projetos artísticos, musicais ou literários. Reconhecendo a necessidade de “escutar a juventude rural”, este é, precisamente, o mote escolhido para a edição de 2025¹⁸⁸ do programa de residências Binaural. Talvez esta seja uma forma de manter a flexibilidade e o cariz experimental que o caracterizam. Uma abertura às práticas, parceiros e públicos, aos meios, dispositivos

¹⁸⁸ <https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/21610>

expositivos e espaços de apresentação, que, ao mesmo tempo obriga a um exercício de mediação e de adaptação constante, mas também garante a sua implementação na vivência local, na macro e microescala. Não obstante, este exemplo é representativo da relevância da integração programática deste tipo de iniciativas, quando enquadradas num projeto de continuidade, construído com tempo e presença, e complementando a predisposição individual (do curador e do artista) com o trabalho em coletividade. Através da sua extensa atividade e, em particular, das residências artísticas que acolhe e promove, a Associação ensaia várias funções partir da (re)criação da memória e do “património” locais: etnográfica, formativa, conciliadora e questionadora. Talvez mais do que (re)criar património, a Binaural represente uma forma possível de criar comunidade(s).

Oficinas do Convento

“Tradição >< Contemporâneo” – Notas Introdutórias

Num segundo exemplo que parte do setor associativo, debruçamo-nos sobre o caso das Oficinas do Convento, Associação Cultural de Arte e Comunicação e, a partir de 2010, também, Centro UNESCO. Fundada em 1996, como projeto de requalificação e dinamização do Convento de São Francisco, em Montemor-o-Novo, tem vindo a desenvolver uma extensa atividade ao nível da programação cultural, artística e educativa. Aliando a formação e apoio à criação artística nos domínios da Escultura, Música, Arte Sonora, Artes Visuais e Multimédia, a objetivos de salvaguarda e valorização do património local, com enfoque no património arquitetónico e no património imaterial que lhe está mais diretamente associado (ofícios, saberes, técnicas tradicionais de construção).



Figura 82 Oficinas do Convento - Entrada no Convento de São Francisco, Espaço expositivo, Sala de música e Oficina de metais. Oficinas do Convento

Complementariamente ao Convento de São Francisco, onde se localizam vários dos espaços de trabalho, espaços expositivos/de apresentação, assim como de alojamento e alimentação, a Associação tem sob a sua alçada outros dois núcleos interventivos: o Centro de Investigação Cerâmica, e o Telheiro da Encosta do Castelo (onde se inclui o Laboratório de Terra, constituindo as Oficinas da Cerâmica e da Terra). Refuncionalizando as antigas instalações de uma escola primária, o Centro é, sobretudo, um espaço de formação e de experimentação, nas áreas da cerâmica, escultura e design, aberto à comunidade e aos artistas residentes. Já o Telheiro, que surgiu de outro projeto de reabilitação paralelo ao do Convento, nomeadamente de uma unidade produção de tijolo burro e tijoleira, tendo sido reconstruída e adaptada, também, para a produção de cerâmica. Neste espaço, localiza-se, por fim, o

Laboratório da Terra, dedicado à investigação contínua das técnicas de construção tradicional e à formação no campo da arquitetura em terra crua.



Figura 83 Centro de Investigação Cerâmica, Telheiro da Encosta do Castelo e Laboratório da Terra. Oficinas do Convento.

Para além das incontáveis residências autopropostas que tem vindo a acolher, em espaço próprio, desde 2004, a programação de residências artísticas tem feito parte de vários projetos culturais desenvolvidos pela Associação, sendo exemplificativas as chamadas de artistas que decorreram no âmbito do projeto quadrienal (2018-2021) “TAL-Técnicas, Artes e Lugares”: “Tijolo” e “Tradição >< Contemporaneidade”. No primeiro caso, o tijolo serve de mote à criação, quer ao nível formal, quer simbólico, tratando-se de uma chamada alargada à participação de artistas de várias disciplinas, mas também de arquitetos e de designers. A segunda chamada, corresponde a um objetivo específico de acolher propostas por parte de jovens criadores da região, nas áreas das artes plásticas e novos media.



Figura 84 “Wearing Bricks - a body landscape”, parte de instalação, da autoria de Cristina Gallizioli e Marco Ferrari, resultante de participação na residência de “Tijolo” (2018), Casa Branca, 2019. Oficinas do Convento.

O programa “Tijolo” é particularmente representativo daquele que tem sido o percurso das Oficinas do Convento, na sua aproximação e reflexão crítica sobre o território, a partir de uma ideia de Lugar. Começando pela intervenção sobre o edifício-sede, avançando depois para outros projetos de requalificação, por exemplo, da infraestrutura do Telheiro da Encosta do Castelo, com a criação das Oficinas da Cerâmica e da Terra, e, por fim, para projetos de intervenção cultural e artística em diálogo com a cidade de Montemor-o-Novo e outras localidades na sua abrangência. Cruzando objetivos de salvaguarda e dinamização do património, apoio à investigação e criação artísticas, e intervenção cultural num sentido mais alargado, como forma de mobilização das populações locais e de valorização do território, no programa da residência artística “Tijolo” é dada prioridade, não só a propostas escultóricas, mas também a propostas de índole colaborativa e de carácter processual, direcionadas para a resolução de problemáticas da cidade.



Figura 85 ReToma 2020 - Produção e Iniciativa de Alma d'Arame e Oficinas do Convento, setembro de 2020.
Oficinas do Convento e Tiago Fróis.

Tal como no exemplo anterior, as residências funcionam de forma complementar a uma forte atividade de programação cultural, e educativa, desenvolvida em continuidade, há quase três décadas, naquele território. Destacam-se ainda pela componente formativa, através de apoio técnico e mentoria aos artistas participantes, assim como pela ação mediadora, funcionando como uma *interface* para o património para diferentes grupos e comunidades locais:

Por mais experimental que seja, há sempre uma amostra de resultados e os resultados às vezes podem ser uma oficina aberta. São coisas que levantam questões e isso é quanto basta para haver essa devolução e essa reflexão acerca daquele processo que pode ou não estar terminado, não é? Mas tentamos sempre que exista essa partilha, tanto com o público externo, como com a comunidade de criadores.

Partilhando, na sua génese, uma postura de abertura “à participação e ao acolhimento de outros criadores”, de partilha de recursos, face ao “vazio grande” de espaços (e de públicos) para a criação, Tiago Fróis, atual diretor das Oficinas, distingue, contudo, duas tipologias de residências, dependendo:

Para o que nos interessa fomentar, nós promovemos bolsas, mas depois estamos abertos a outros tipos de propostas mais independentes ou menos dependentes da nossa linha. Para o programa de bolsas, nós lançamos um concurso e as pessoas concorrem internacionalmente, submetem propostas, há um júri e, de acordo com aquilo que é o regulamento e o propósito do programa, são selecionados. As auto-propostas, são propostas de pessoas que têm projetos para desenvolver, alguns relacionados com Montemor, mas não necessariamente com este lugar. Às vezes projetos independentes totalmente, que precisam é de ser executados, como a construção de uma escultura ou alguém que precisa de acabar uma exposição e, nesse caso, existe uma negociação e as pessoas podem alugar-nos o espaço diretamente.

Dentro daquilo que interessa à Associação desenvolver, no âmbito dos programas de residência que financia, o património, tanto material como imaterial, ocupa um lugar de destaque como objeto a intervir, mas também como plataforma para a “promoção da autoestima”, desconstruindo estigmas muitas vezes existentes em torno, por exemplo, dos ofícios tradicionais:

Porque a partir daí também se dá a auto-valorização dos patrimónios que, muitas vezes, estão acostados por estigmas, como é o caso da construção tradicional, mas de quase tudo o que é tradicional, está estigmatizado com a pobreza. Romper isso e trazer para a contemporaneidade, normalmente é complexo, mas os processos criativos podem ajudar neste nestes casos e, realmente, junta-se o a necessidade de fazer um projeto com a necessidade educativa de uma população, não é? (...) Espaço para criar e por outro lado a vertente pedagógica, que é o contacto dos processos criativos com a comunidade, aproximar a comunidade desse tipo de processos.

Outro ponto-chave relevante para a seleção dos residentes nos programas diretamente dinamizados pelas Oficinas, relaciona-se com a promoção da sustentabilidade, seja através de um trabalho de natureza “poético-conceptual” ou utilitária, incluindo o desenvolvimento de produto e/ou ideia de negócio.

Aos residentes é atribuído “um apoio de honorários” e uma bolsa para aquisição de materiais, rondando o valor de 750€. É também disponibilizado alojamento em camarata, no Convento, alimentação e, sempre que possível, transporte. Em troca, todos os visitantes acolhidos pelas Oficinas prestam serviços de voluntariado, tomando a forma, por exemplo, da realização de oficinas, abertas ao público. A duração definida para as residências é de um mês, que poderá, contudo, “ser programável com muita flexibilidade”. Todos os espaços das Oficinas estão abertos aos residentes, sendo a aquisição de novas valências, a par do contacto com outros artistas, um dos principais motivos para a elevada procura do Convento, a nível internacional:

Muitas vezes as pessoas vêm com um propósito e descobrem outro depois de cá estarem, porque temos uma oficina de fabricação digital, que tem, sei lá, uma máquina de desenhar que pode trabalhar com qualquer ferramenta de cerâmica, temos estamos a acabar de montar uma fresa também, um torno mecânico, que são coisas mais antigas, temos a oficina de serigrafia... As pessoas, se calhar, encontram novos caminhos também nesse contacto com outras pessoas que estão aqui a fazer outras coisas e eu acho que isso é uma coisa que é muito procurada. Às vezes, as pessoas gostam de ir para um sítio onde exista já algum movimento

e onde existe também algum tipo de programação extra que, de vez em quando acontece. E isso enriquece.

Ao nível das abordagens e dos resultados, “existem coisas muito diferentes”, “projetos altamente cometidos com as pessoas, com as memórias, muito relacionais”, e “outros processos que se calhar são com aspetos do património menos imaterial e mais material”. “Anatomia Regional”, projeto expositivo desenvolvido por Eduardo Freitas, no âmbito da edição de 2018 do programa de residências artísticas “Tradição >< Contemporâneo”, encaixa na primeira tipologia apontada por Tiago Fróis. Explorando a ideia de corpo (cultural, social e humano), na sua própria relação com o Alentejo, durante a estadia em Montemor-o-Novo, o artista brasileiro colaborou com o Grupo Coral Fora D’Ora (cante alentejano), para a realização de registos sonoros, incorporados na instalação final. O projeto expositivo reuniu uma série de “sono-esculturas” em cerâmica, produzidas como recurso a modelação 3D e produção manual, e colocando em diálogo os instrumentos do corpo (físico) com os do *corpus* da paisagem alentejana¹⁸⁹.



Figura 86 Processo criativo e trabalho de campo de Eduardo Freitas, durante residência “Tradição >< Contemporâneo”, 2028. Oficinas do Convento

¹⁸⁹ Vd. <https://oficinasdoconvento.com/residencia-artistica-anatomia-regional/>

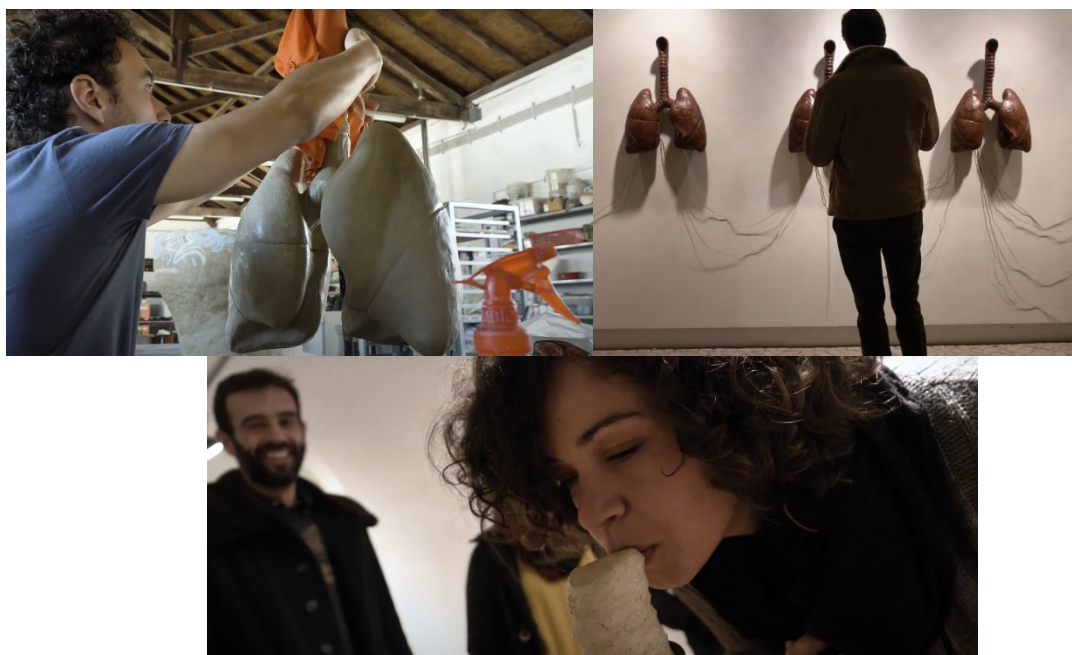
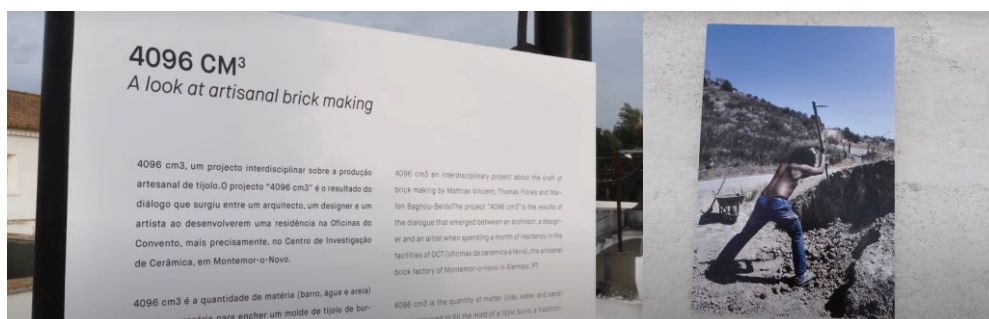


Figura 87 Processo e resultado final, instalação "Anatomia Regional", de Eduardo Freitas, 2018. Oficinas do Convento.

Numa abordagem algo distinta, no ano seguinte, durante a sua residência artística nas Oficinas, o coletivo francês composto por Mathias Vincent, Thomas Flores e Marlon Bagnou Beido, dedicou-se a uma exploração de cariz conceptual (e matérico), a partir da medida de cubicagem (a quantidade de matéria necessária para encher um molde) do tijolo-burro. O projeto expositivo resultante, intitulado “4096 cm³”, reuniu uma série de esculturas/objetos (num lugar ambíguo entre mobília, material de construção ou escultura), desafiando os limites dos materiais, e refletindo as diferentes perspetivas do grupo (interdisciplinar), composto por um artista, um arquiteto e um designer¹⁹⁰.



¹⁹⁰ Vd. <https://www.youtube.com/watch?v=Q3b7MA6Ki4I>



Figura 88 Instalação “4096 CM3”, de Mathias Vincent, Thomas Flores e Marlon Bagnou Beido, 2019. Oficinas do Convento.

Independentemente da abordagem e dos resultados das residências, existe, por parte das Oficinas, uma preocupação em introduzir os artistas residentes na (sua) comunidade, através da abertura do processo criativo, a um nível conceptual ou técnico:

No que de nós depende, as apresentações são todas abertas ao público. O que acontece é que existem processos que são mais entrópicos e outros que são mais dados à mostra. Tentamos sempre que haja uma troca. Quanto mais não seja, um seminário e um *workshop*, mesmo que não seja em torno do conceito, pode ser em torno de uma técnica que está a ser usada nesse projeto. Muitas vezes pedimos ou sugerimos que os criadores façam uma apresentação daquilo que foram trabalhos prévios, para contextualizar e para ajudar, no fundo, a mergulhar naquilo que é um processo criativo, aberto, sempre que possível.

O envolvimento dos artistas visitantes na vida local, é feito, tal como no caso da Associação Binaural Nodar, através de uma mediação de proximidade, em estreita colaboração com outros parceiros no terreno, incluindo outras organizações, que compõem o ecossistema sociocultural e artístico de Montemor-o-Novo:

Algumas associações locais servem para contactarmos com esses grupos focais vá que alguns artistas possam querer contactar, por exemplo, um grupo de cantares alentejanos, e depois há personagens-chave, não é? Que nós conhecemos na comunidade. Outros são agentes que também são programadores, também têm equipamentos, então existe uma comunhão bastante grande aqui dentro de Montemor, entre as entidades que, apesar das diferenças, se tentam complementar, evitam sobrepor-se e tentam, sempre que possível, partilhar recursos.

Uma colaboração interinstitucional que se traduz na troca de serviços especializados, ou no envolvimento em projetos de co-curadoria e co-produção artística e cultural, permitindo

mitigar as limitações orçamentais, frequentemente determinadas pelos ciclos de financiamento e de execução fiscal, e em contracorrente com o tempo de criação.

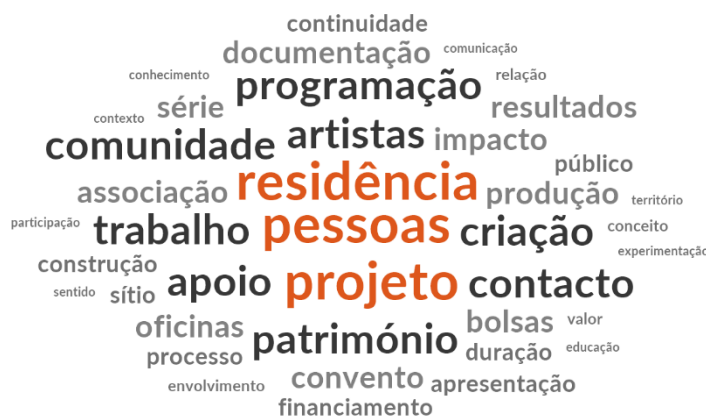


Figura 89 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência na entrevista a Tiago Fróis.

No momento de refletir sobre o legado da Associação, Tiago Fróis tem dificuldade em apresentar medidas e formas de medição em concreto:

Se calhar é mais fácil pensar se isto não existisse nunca, onde é que estaríamos, se calhar faço essa essa reflexão. Porque os projetos culturais depois atraem pessoas e mais tardiamente, se calhar uma geração ou duas depois, é que começa a ter realmente *feedback* nos filhos. E eu acho que é difícil de medir, mas ao nível da tolerância, da aceitação, pelo menos de linguagens estranhas, e de entender os processos poéticos e plásticos, acho que se enriquece as pessoas, e isto torna-as melhores seres humanos, no geral, mais felizes, mais tolerantes, sem serem indiferentes, e acho que é o mais importante, essa mudança. Embora é se calhar não há inquérito nenhum que vá conseguir tirar isso como leitura. É incomensurável.

Em relação ao impacto da programação de residências artísticas para o cumprimento dos objetivos de revitalização do património local, expressos pela Associação, Fróis também não deixa de ressaltar a importância de uma visão de intervenção numa escala temporal mais alargada:

Não dá para medir isso, é complicado, porque as coisas acontecem em cadeia. As oficinas já fizeram um trabalho prático muito nesse sentido, com a com a reabilitação concreta de espaços de produção e com a utilização desses materiais e dessas técnicas para outros para outros contextos, mas as residências em si têm de facto conseguido valorizar essas técnicas

de construção na população local, há uma autovalorização desse património local. É uma coisa que conseguimos que não morresse e que vai sendo alimentada também por novos produtos e novos tipos de consumidores, e isso é sinal que está a ser muito estimada, a produção tradicional, o manual.

Para o diretor das Oficinas, existem outros sinais, que o fazem sentir no “caminho certo”, como a chegada de novos residentes à cidade de Montemor, nacionais e estrangeiros. Com os olhos postos no futuro, durante o atual ciclo de atividade (2023-2026), intitulado “Tenacidade”, as Oficinas propõem-se não só a sedimentar a sua intervenção no território, como a integrar novas gerações nos projetos e na própria estrutura da Associação. No âmbito deste ciclo, manter-se-á a dinamização de iniciativas com uma grande implementação, como o festival PreOcupada¹⁹¹, agora alargados à aldeia de Casa Branca, em particular à antiga Estação Ferroviária, novo polo de intervenção, em fase de ativação¹⁹².

Paralelamente, as Oficinas retomarão atividades e projetos entretanto suspensos, como o projeto editorial¹⁹³ “Mesa Posta”, dedicado à publicação de números temáticos com foco em lugares esquecidos do concelho¹⁹⁴, além de manter a aposta na programação de residências artísticas. Em 2023, foram já encetados dois projetos colaborativos, que incluem a programação de residências, nomeadamente: o projeto “Seeds - Means for a Sustainable Art Practice”, financiado pelo programa Europa criativa, com a coordenação da Associação Quinta das Relvas e participação das Oficinas, CHORUS e Associação Rural-C¹⁹⁵; e o projeto “Planta de Emergência”, em colaboração com diferentes estruturas culturais em vários pontos do país, Osso Coletivo (Caldas da Rainha), Associação Cultural Saco Azul (Porto e Vila Real) e Pó de Vir a Ser (Évora), este último, marcando o regresso de Eduardo

¹⁹¹ Festival de artes, criado em 2009, “ocupando” diversos espaços com uma variada programação artística, cultural e formativa. Vd. <https://oficinasdoconvento.com/projecto/preocupada/>

¹⁹² Vd. informação sobre projeto expositivo e formativo, desenvolvido no âmbito desta ação de ativação, “Terras de Ferro”: <https://oficinasdoconvento.com/projecto/terras-de-ferro-2/>

¹⁹³ A par do lançamento de outras publicações, como a série “Dica D’Obra” dirigida, especialmente, a construtores, empreiteiros e mestres de obras, no sentido de melhorar as intervenções no património construído. Vd. <https://oficinasdoconvento.com/projecto/dica-dobra/>

¹⁹⁴ Vd. <https://oficinasdoconvento.com/projecto/ Mesa-posta/>

¹⁹⁵ Projeto orientado para o apoio a jovens artistas emergentes, com foco na partilha de conhecimentos, a par da conscientização sobre os desafios ambientais inerentes às alterações climáticas. O projeto resultou no acolhimento de 12 residentes e apresentação de exposição coletiva, “Sol de Pouca Dura”, em outubro de 2023. Vd. <https://oficinasdoconvento.com/projecto/seeds/>

Freitas a Montemor¹⁹⁶. Ademais, As Oficinas voltam a promover programas próprios de apoio à criação artística: um programa de bolsas para o desenvolvimento de projetos em design de produto e/ou em criação artística (Escultura/Arquitetura), com enfoque na utilização do tijolo tradicional; um programa de residências de criação, especificamente dedicado ao acolhimento de propostas de Sonoescultura.

Trata-se de um plano ambicioso, que, como Fróis reconhece, implica um investimento de fundo, a nível organizativo, mas também no que concerne a capacitação de espaços e de equipamentos, especialmente tendo em vista o aumento de capacidade de alojamento para novos residentes. No contexto de um projeto de voluntariado, acolhido através do programa Erasmus +, foram construídas duas células de residência, ou ninhos, em espaço associado às Oficinas, os “Lavadouros”. Se é certo que o “caminho se faz caminhando”, ou experimentando, a programação de residências parece ser uma forma de manter o ritmo, tornando o percurso, ao mesmo tempo, mais imprevisível e mais confiável.

Tradição >< Contemporaneidade – Notas de campo

Entrar no espaço das Oficinas no convento de São Francisco, em Montemor-o-Novo é, de facto, entrar num espaço oficial; em constante laboração, de projetos, pessoas e infraestruturas. Cada visita poderá tornar-se numa redescoberta deste espaço, com a criação de uma nova oficina, com o acolhimento de um novo projeto expositivo, performativo, formativo, ou mesmo empresarial, partilhando um cariz intrinsecamente mutável e experimental, desde a impressão de qualquer tipo de produto escultórico, até ao fabrico de uma nova marca de cerveja artesanal. As necessidades criativas acrescentam-se imperativos logísticos, como o de aumentar a capacidade de alojamento de residentes, ou o de realizar pequenas obras de manutenção, ambos obrigando à alteração da lógica de ocupação do espaço. Um (aparente) caos, que é, contudo, funcional e, portanto, natural(izado). Entre os incontáveis visitantes, colaboradores ou residentes no Convento, procuram-se dois em particular; Pedro Queirós e Nuno Vasconcelos.

¹⁹⁶ Projeto de residência de criação e de itinerância expositiva, com curadoria partilhada, durante os anos de 2023 e 2024. Vd. <https://oficinasdoconvento.com/projecto/planta-emergencia/>

De passagem pelo Convento, Pedro aproveita para mostrar algumas das peças cerâmicas que, entretanto, já saíram a cozedura, produzidas no âmbito da sua residência nas Oficinas, no verão de 2021. Pedro foi o vencedor do Concurso de Residências Artísticas “Tradição><Contemporâneo”, nesse ano, e mostra-se entusiasmado com a possibilidade despor as suas peças, em diálogo com os artefactos arqueológicos em exposição no museu municipal, localizado, curiosamente, num outro convento desabitado, o Convento de São Domingos. Artista plástico, veio para as Oficinas para aprofundar conhecimentos na área da cerâmica, dentro de um projeto artístico bastante definido: imaginar uma coleção de artefactos arqueológicos Queer, e, deste modo, revelar interpretações alternativas do passado desta região, que se caracteriza pela abundância de vestígios do Paleolítico, Neolítico e o Calcolítico¹⁹⁷.

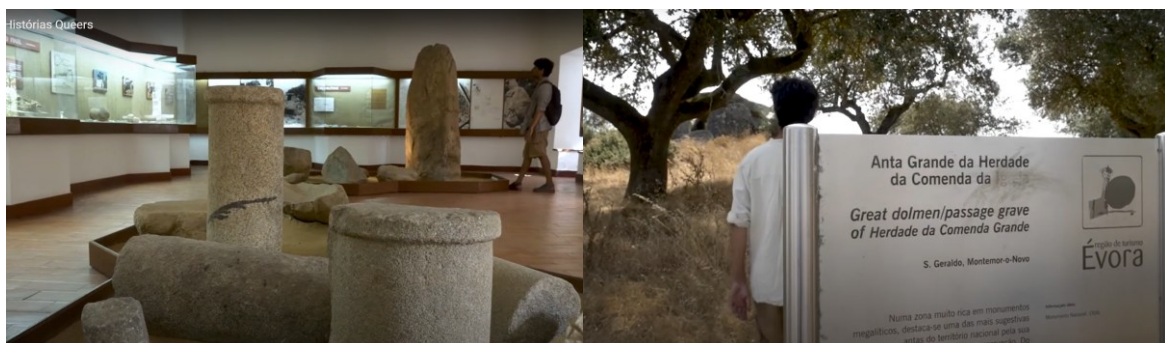


Figura 90 Trabalho de campo, durante a residência de Pedro Queirós, 2021. Oficinas do Convento.

Procura especular sobre um património tornado invisível, inspirando-nos aspetos formais e matérias dos monumentos e artefactos pré-históricos: as estelas funerárias e objetos votivos são o modelo para experimentar técnicas de moldagem cerâmica tal; os menires e cromeleques inspiram a utilização diferentes técnicas de acabamento, em particular o vidrado. Durante a sua pesquisa no terreno, os vasos cerâmicos com saliências, encontrados na Anta Grande da Comenda da Igreja, em Montemor-o-Novo, e o báculo de formas serrilhadas, encontrado na Herdade das Antas, suscitaram-lhe particular interesse, pelas

¹⁹⁷ Vd. <https://oficinasdoconvento.com/residencia-artistica-pre-historias-queers/>

características formais, definidas por saliências e contornos fálicos, ou pelos motivos geométricos e formais, traçados através da extração de material.



Figura 91 Processo criativo de Pedro Queirós, durante a residência "Tradição >< Contemporaneidade", 2021. Oficinas do Convento.

Nuno não se encontra no Convento, mas sim na Escola, isto é, no Centro de Investigação Cerâmica. Tem estado a trabalhar praticamente em permanência no Laboratório da Terra. O seu período de residência, no âmbito da edição de 2021, do programa “Tijolo”, tem vindo a ser progressivamente alargado. Assim, encontra-se temporariamente alojado na carrinha/caravana, que estacionou junto ao Telheiro. Não obstante, mantém uma relação próxima com outros residentes e visitantes das Oficinas, incluindo um conjunto de voluntários que se encontra a trabalhar na construção de um novo espaço de acolhimento, junto à Escola, aos quais se vai juntando, quando possível. No Laboratório, experimenta diferentes misturas de Terra, às quais adiciona, em diferentes proporções e conteúdo, resíduos de pedra, argamassa e tijolo, recolhidos em diferentes sítios de construção, escavação ou demolição. Avalia a validade da utilização destes “desperdícios”, sem estabilizantes, como matéria-prima não só para tijolo ou BTC, como para taipa, rebocos, ou outra técnica construtiva em terra crua. Após um levantamento de potenciais sítios de “mineração” e da visita ao Centro de Tratamento de resíduos em Montemor, Nuno pretende construir uma cadeia logística viável, para o fornecimento e tratamentos destes materiais.



Figura 92 Trabalho de campo de Nuno Vasconcelos, durante a residência "Tijolo", 2021. Oficinas do Convento.

Num outro aspeto definidor do trabalho que pretende desenvolver nas Oficinas: a sensibilização para a importância da preservação da biodiversidade, em particular dos insetos, que tem vindo diminuir significativamente. Deste modo, um dos resultados da passagem por Montemor, será a produção e instalação de uma escultura (efémera) em terra e tijolo, que funcione, também, como abrigo para insetos, e, sobretudo, que possibilite a ocupação de (potenciais) espaços comunitários, na cidade¹⁹⁸.



Figura 93 Ação de limpeza de espaço a intervir por Nuno Vasconcelos, Montemor-o-Novo, 2021. Oficinas do Convento.

¹⁹⁸ Vd. <https://oficinasdoconvento.com/residencia-artistica-ocupar/>



Figura 94 Processo criativo de Nuno Vasconcelos, durante a residência "Tijolo", 2021. Oficinas do Convento.

Após uma visita ao Castelo, ao começar a descer a encosta, no lado oposto ao Telheiro, é possível avistar, logo na entrada (periférica) da cidade, o local escolhido por Nuno, para intervencionar. Trata-se do que parece ser a ruína de uma capela, cuja história (ou proprietário) se desconhece, mas que é hoje a residência de uma imponente árvore, estendendo-se muito além do telhado. É no “adro” do edifício que Nuno pretende instalar a escultura/abrigo. O espaço foi, entretanto, limpo, com o apoio de voluntários, e vêm-se alguns vasos de flores, que terão sido deixados pelos moradores. Nuno está satisfeito com esta ocupação espontânea, indo encontro da utilização que já está a ser feita de um espaço baldio, mesmo ao lado, que foi transformado em horta de bairro.



Figura 95 Ensaio para performance de New Maker Ensemble, 7 de setembro de 2021. Oficinas do Convento.

A noite é de convívio. Todos os residentes foram convidados para jantar e assistir a um “concerto”; produção itinerante que será acolhida no Convento. À volta da mesa com bancos de correr, os residentes apresentam-se, trocam impressões sobre os projetos que estão a desenvolver e sobre a estadia em Montemor.

O concerto revela-se, afinal, uma surpreendente performance poética do grupo New Maker Ensemble¹⁹⁹, atraindo alguns curiosos, além dos residentes (os que conseguiram deslindar o evento no meio da extensa agenda em linha da Associação). Agendam-se novos encontros, no dia seguinte, antes de começar a preparar a partida. Para Pedro e Nuno será uma oportunidade (inesperada) de refletirem em conjunto sobre os processos artísticos e a experiência, de cada um, nas Oficinas.

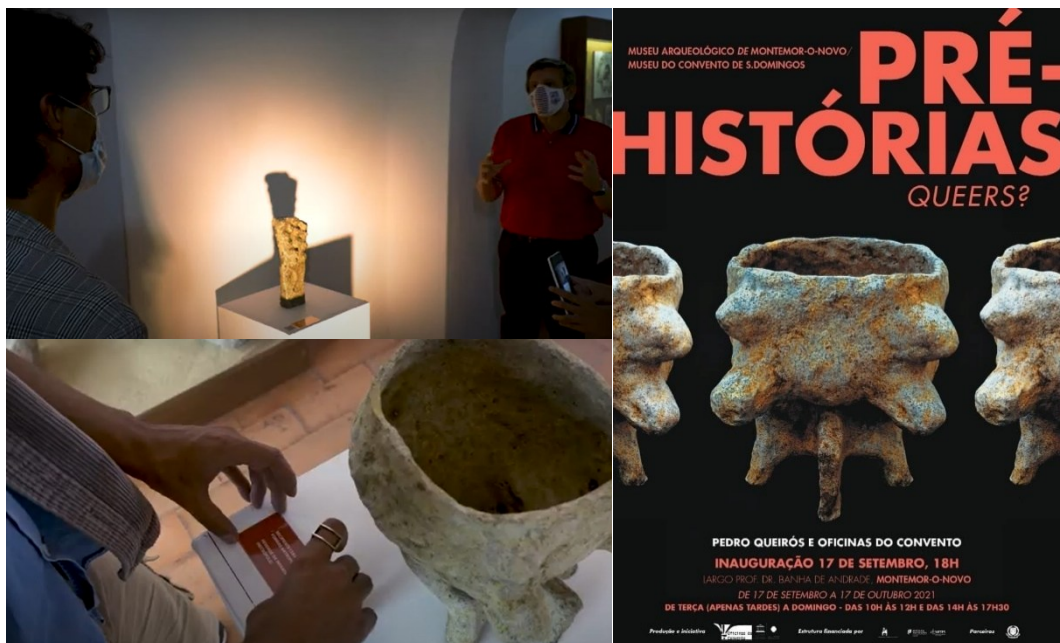


Figura 96 Montagem, inauguração e imagem de divulgação da exposição "Pré-Histórias Queers?", de Pedro Queirós, setembro de 2021. Oficinas do Convento.

Pedro passará menos tempo nas Oficinas, iniciando-se nos preparativos para ocupar o museu de Arqueologia, com as suas “Pré-Histórias Queers?”. A inauguração da exposição teve lugar no dia 17 de setembro, contando com a presença de Pedro e do diretor do museu, guiando os visitantes por entre a coleção de artefactos artísticos e arqueológicos. As obras de Pedro, tal como os objetos parte da coleção do museu, são expostos e legendados, usando a mesma linguagem e os mesmos suportes²⁰⁰, numa aproximação propositada e questionadora. Já Nuno apenas verá o seu “hotel para insetos” inaugurado no ano seguinte, como parte da

¹⁹⁹Vd. <https://oficinasdoconvento.com/17165-2/>

²⁰⁰ Vd. <https://www.youtube.com/watch?v=m18BmZZrdLQ>

ocupação oficial do espaço intervencionado, integrada na programação do festival “Verde Bairro”, promovido pela MARCA - Associação de desenvolvimento local²⁰¹.



Figura 97 Imagens de divulgação e inauguração de "ocupação" por Nuno Vasconcelos, Montemor-o-Novo, fevereiro de 2022. Oficinas do Convento e Verdes Bairros.

²⁰¹ Vd. <https://www.youtube.com/watch?v=cmpJUn34kVE>

artistas em simultâneo, e sendo inteiramente vocacionadas para a criação de instalações ou intervenções na cidade e outras localidades no concelho de Estarreja. Em várias das edições do festival, as residências têm vindo a abordar objetos e temáticas relacionados com a história e património local.

A título de exemplo, o trabalho desenvolvido pela artista visual e designer Célia Esteves, fundadora do projeto e marca GUR, no âmbito da primeira edição do festival, partiu da investigação em torno de técnicas tradicionais de tecelagem, na Casa do Tear, espaço museológico associado à única unidade de manufatura que se mantém em atividade, na freguesia de Pardilhó. A residência resultou na produção de peças em tapeçaria com materiais locais, e em colaboração com o artista visual SAMINA, igualmente em residência durante a primeira edição do Festival, expostas na Biblioteca Municipal de Estarreja. Esta residência, resultou ainda numa série de benefícios práticos, para a reabilitação de uma “tradição local” que, nas palavras de Lara Seixo Rodrigues, curadora do festival, já se encontrava “meio perdida”. Por um lado, Célia teve acesso a materiais e mão de obra, difíceis de encontrar na cidade do Porto, onde reside. Por outro, a colaboração “ajudou a [Casa do Tear a] desenvolver uma série de visões e de projetos mais contemporâneos”.



Figura 99 Processo criativo de GUR, durante residência na Casa do Tear, ESTAU, 2016. ESTAU e MISTAKER MAKER.

Num outro exemplo, a residência da fotógrafa e artista visual Camilla Watson, resultou na criação de um mural, a partir da recolha de testemunhos orais e fotografias de doze antigos trabalhadores da Hidro-Elétrica de Estarreja - fábrica de descasque de arroz, fundada em 1922, tendo encerrado portas na década de 1980. Este exemplo é particularmente relevante,

pelos factos de ter contribuído para a musealização deste espaço, inaugurado, como Museu Fábrika da História – Arroz²⁰², em setembro de 2024²⁰³:

O trabalho da Camilla Watson sobre a memória da fábrica de arroz foi um trabalho muito mais alargado. Tivemos uma primeira fase de entrevistas em que nós identificámos pessoas de várias funções ligadas a esta parte do cultivo e da transformação do arroz, desde a senhora que cultivava o arroz nos campos da boria. (...) Também nos trouxeram muita coisa, livros, cadernos de registos, fotografias, instrumentos relacionados com esta com esta transformação, com esta fábrica. Todo este material serve sempre, obviamente, de arquivo para outras coisas e, neste caso em específico, grande parte foi usado e vai ser usado para o museu da fábrica.



Figura 100 Processo criativo e instalação de Camilla Watson, durante residência na edição ESTAU de 2017, “Memória” ESTAU e MISTAKER MAKER.



Figura 101 Museu Fábrika da História - Arroz, espaços interiores, 2024. Câmara Municipal de Estarreja.

²⁰² Vd. <https://fabricadahistoriaarroz.pt/museu-fabrica-historia>

²⁰³ Vd. <https://www.pportodosmuseus.pt/2024/09/10/inauguracao-do-museu-fabrica-da-historia-arroz-em-estareja/>

Outra possível herança desta colaboração, consiste no interesse do Museu em continuar a promover a atividade criativa, de forma autónoma, através do Laboratório de Aprendizagem Criativa (LAC), estrutura de programação intermunicipal, assente nos princípios de educação pela arte e dedicada às áreas educativa, cultural, científica e criativa²⁰⁴.

Apesar de muitas das residências não promoverem a participação das populações e comunidades locais, de forma direta, durante a etapa de criação, fazem-no de forma indireta, acompanhando a criação dos murais que acontece, *in situ*, no espaço público. performance de longa duração, em que as populações locais acabam por participar, acompanhando o artista, partilhando informação e a sua apreciação do trabalho que está a ser desenvolvido:

A verdade é que cada uma tem uma reação diferente àquilo que nós estamos a fazer no território e também tem a ver com o tipo de estética ou de linguagem que estamos a usar. Mas eu diria que aquilo que é transversal a todas elas, é um orgulho imenso no território onde estão. Saberem que aquilo é deles e que há pessoas que vieram de fora, a grande maior parte das vezes, e que de repente os relembra de coisas únicas que eles têm. Ou seja, há aqui uma revalorização deles próprios.

A receptividade das populações locais prende-se, também, pela escolha dos temas e objetos de intervenção. Como exemplo da importância deste trabalho de curadoria, Lara Seixo Rodrigues aponta a colaboração com uma artesã local, Maria de Nazaré, ou Maria dos Tamancos, durante a segunda edição do festival, em 2017, e que resultou numa adesão inesperada de públicos para a exposição final:

A exposição, basicamente, foi o desafio a dez artistas de customizarem tamanhos [de sapatos]. A comunicação foi toda da Maria, que nós entrevistámos, na oficina dela, que agora é quase um mini-museu. E foi impressionante o impacto que aquilo teve na comunidade. Teve uma inauguração cheia de gente, teve um encerramento, em que ela esteve presente, onde, num espacinho que devia ter uns quatro por seis metros, nós tivemos mais de duzentas pessoas a passar por lá, porque de repente toda a gente queria ir e prestar uma homenagem a esta personagem quase anónima, mas que, na verdade, representava também muito.

²⁰⁴ Vd. <https://fabricadahistoriaarroz.pt/laboratorio-aprendizagem-criativa>



Figura 102 Imagem retirada de entrevista em formato vídeo realizada a "Maria dos Tamancos", 2017.
MISTAKER MAKER. <https://www.youtube.com/watch?v=uchuTSTiKo>

Adicionalmente, nas várias edições do festival tem sido contemplada a programação de múltiplas atividades de acesso público, como oficinas, visitas guiadas ou percursos sonoros. Algumas destas atividades são desenvolvidas em parceria com outras organizações culturais, como foi o caso de uma oficina co-promovida com o projeto “Lata 65”²⁰⁵, mas também com a colaboração dos artistas em residência:

Temos coisas bastante diferentes, temos os *workshops* que estão abertos a toda a comunidade e para todas as idades... E aí tentamos que seja mais criação da própria comunidade do que do artista. O artista está sempre mais como orientador.

²⁰⁵ Vd. <https://mistakermaker.org/lata-65>



Figura 103 Visita guiada a instalação da autoria de Vhils, Oficina "Lata 65", Passeio em embarcação tradicional e performance em espaço público, durante festival ESTAU (múltiplas edições). ESTAU, MISTAKER MAKER e Câmara Municipal de Estarreja

Para esta abordagem curatorial, contribui, ainda, a própria experiência pessoal e institucional de Lara Seixo Rodrigues. Para além deste festival, a produtora por si liderada, Mistaker Maker, é responsável por outro evento de arte urbana com um grau de implementação e de reconhecimento significativos, a nível nacional; o Festival WOOL, na Covilhã, criado em 2011²⁰⁶. Arquiteta de formação, Lara encontra na arte contemporânea uma outra forma de “transformar o espaço público que é a comunidade”, “enquanto palco de democrático de atuação e de transformação”. O ESTAU nasce, portanto, depois da experiência do WOOL, e, muito particularmente do sucesso de uma primeira colaboração com o município de Estarreja, no âmbito do evento bienal de observação de aves, Observa Ria. Esta colaboração resultou numa intervenção do artista Bordallo II, sendo na sequência do impacto positivo

²⁰⁶ Vd. <https://mistakermaker.org/book>

alcançado pela mesma junto da opinião pública, que o município decidiu então avançar para um evento de maior amplitude.



Figura 104 "Guarda-rios" por Bordallo II, Multiusos – Parque do Antuã, Estarreja. Câmara Municipal de Estarreja.

Tendo como principal objetivo “colocar a dita arte urbana em diálogo com coisas que à partida as pessoas achariam que seria impossível dialogar”, nomeadamente, “com o património, seja ele natural, social, histórico”, o festival de Arte Urbana de Estarreja, foi pensado como um evento plural, no que concerne a práticas artísticas, locais de intervenção e públicos-alvo. É um evento que tem procurado multiplicar-se e a reinventar-se a cada edição, indo ao encontro de novas linguagens artísticas e de novas temáticas de interesse:

Se, na primeira edição, nós deixamos um bocadinho em aberto aquilo que os artistas podem fazer dentro desse leque de temáticas, no avançar das edições há coisas que nós queremos trabalhar, ou seja, estéticas diferentes, como temáticas específicas que nos parecem interessantes trabalhar e que ainda não foram trabalhadas. (...) A própria comunidade vai-nos falando de coisas que existem e que nós ainda não tínhamos detetado, e que depois nós, quando fazemos um convite específico, definimos.

Num processo “bastante orgânico e fluído”, em cada edição, os artistas são convidados a participar, ou selecionados a partir de uma chamada para propostas. Para além da técnica, o perfil do artista, nomeadamente a sua “disponibilidade para trabalhar em espaço público e dialogar com as pessoas”, é um aspeto determinante no processo de seleção:

Há um circuito muito grande de arte urbana e de artistas que fazem tudo exatamente igual, seja em Estarreja, Espanha ou na Indonésia. Aquilo que nós tentamos é identificar o está por detrás do trabalho do artista e lançar desafios que às vezes provoca ligeiras modificações, às vezes mais no discurso, mas que encaixa neste território. (...) Seja numa pintura mural, numa

instalação, numa residência de tecelagem, fotografia ou vídeo, todos têm realmente de ter esta consciência de que de que aquilo que estão a fazer vai ter um impacto sobre, ou pretende ter um impacto, sobre o território e sobre a comunidade e também refletir o próprio território, porque só dessa maneira é que nós conseguimos criar aqui uma empatia entre estas duas dimensões, entre o transmissor e o recetor. E às vezes o artista também é o recetor.

Para Lara Seixo Rodrigues, porém, o sucesso do festival, não passa somente pela “criação do conceito e da escolha dos artistas”, mas também por “uma mediação permanente” no território, feita em conjunto com os parceiros de terreno, Juntas de Freguesia, párocos locais, mas também pequenas empresas, como, por exemplo, parceiros que oferecem o transporte dos andaimes e dos materiais necessários à execução dos murais. Colocando o enfoque no processo, registando e valorizando não só o resultado final das residências, mas “aquilo que se está a passar durante a semana”, como contrapartida do apoio recebido, aos artistas é somente solicitada “a realização de uma conversa”, que revele “o seu caminho, as suas inspirações e depois que nos explica um bocadinho à comunidade aquilo que está ali a fazer em específico”.

As intervenções artísticas em espaço público, resultantes das residências artísticas ESTAU, para além de, em alguns casos, contribuírem para a requalificação do edificado, exploram, de forma mais ou menos implícita, traços identitários definidores da história do concelho de Estarreja e dos seus habitantes, contribuindo para a sua valorização. Em última instância, gerando mais-valias para a promoção do território, no âmbito do turismo cultural e, concretamente, no circuito internacional de arte urbana. Ademais, e num aspeto porventura mais relevante, contribuem para o reforço e auto-valorização de diferentes grupos e comunidades, nos locais de intervenção, estendendo-se, neste momento, muito além da cidade, ou mesmo da malha urbana de Estarreja.

“Muralismo identitário” - Notas de campo

A caminhada começa junto ao Parque do Antuã. O guarda-rios feito de peças de automóvel e outros detritos coloridos, dá ordem de partida, para o percurso circular, junto à bioria; um de vários, onde é possível apreciar vários exemplares de arte urbana em estado natural. Já na

cidade, é impossível ficar indiferente aos vários murais que vão pontuando edifícios mais ou menos desfuncionalizados. Um destes murais, que chama a atenção, pelo contraste com a tarde cinzenta, é a obra interativa de Mariana Rio.



Figura 105 Processo criativo e instalação produzida por Mariana Rio, durante residência na edição ESTAU de 2020. ESTAU e MISTAKER MAKER. <https://www.youtube.com/watch?v=H8C2Yz1JjMw>

Produzido ao longo da sua residência, no festival ESTAU, em 2020, este mural tem uma particularidade. Ao aceder ao código QR disponibilizado no local, é possível animar o conjunto de personagens que habitam a ria, re-imaginada pela autora. As árvores ganham dimensão, saltando do espaço do muro para a realidade aumentada do ecrã, numa reação de força, perante o cenário tenso e estático, naquele momento de pandemia. Mariana Rio é ilustradora, e, perante a indefinição daquele momento, aproveitou o convite para explorar novas linguagens e novos meios de desenhar realidades alternativas, de forma segura e acompanhada.

Saindo da cidade, chegamos à pequena localidade de Pardilhó, onde nos esperam “4 Ofícios” tradicionais da região – tecelagem, sapataria, construção naval, fabrico de esteiras e cestaria – representados nas tonalidades fortes de Tiago Galo. O mural, que se localiza no adro

central, em frente à igreja, é resultante da participação do ilustrador e artista visual, na edição de 2018, do festival. Esta foi a primeira intervenção realizada em espaço público, nesta localidade.



Figura 106 Pintura de mural durante residência artística de Tiago Galo, Pardilhó, 2018. ESTAU, MISTAKER MAKER e Tiago Galo. <https://www.facebook.com/estarrejaarturbana> | <https://tiagogalo.com/estau-2018>

Além do mural, aquando da residência de Tiago Galo foram criadas impressões de cada uma das representações dos quatro ofícios, espalhadas pela vila, em cafés e outros locais de convívio, suscitando o interesse da população local. Estas ilustrações viriam, no ano seguinte, a ser publicadas na forma de livro; um outro registo da experiência de Pardilhó, pelo artista. Tanto Tiago, como Mariana, viriam a colaborar novamente com a Mistaker Maker, com novos projetos ou na direção de oficinas criativas.



Figura 107 Publicação de Tiago Galo. *Tiago Galo e MISTAKER MAKER*.
<https://www.facebook.com/photo?fbid=1919966188126784&set=t.100064641798137>

Em 2017, Avanca será também local de intervenção do festival, mais concretamente, do pintor e muralista Tiago Francez, The Empty Belly, Ou ainda, a intervenção do, em 2017, abrindo caminho para a expansão do festival além-cidade, dos seus edifícios e paredes. Francez aproveitará a ocasião para homenagear uma das suas mais relevantes personalidades, Egas Moniz, onde se localiza a Casa-Museu que lhe é dedicada²⁰⁷.



Figura 108 Pintura de mural por The Empty Belly, Tiago Francez, durante residência artística na edição ESTAU de 2017, Casa-Museu Egas Moniz, Avanca. ESTAU e MISTAKER MAKER.

²⁰⁷ Vd. <https://casamuseuegasmoniz.com/>

O contraste a preto e branco das angiografias produzidas pelo artista, evidenciam o Museu na restante paisagem, eminentemente rural. Ao aproximar-nos conseguimos perceber o nome dos “pacientes” retratados: são os nomes da Diretora e funcionários do museu. Para Francez, mais do que uma personalidade conhecida do público, interessou-lhe prestar homenagem às pessoas que cuidam desse legado e que o apoiaram durante a sua passagem por Congosta, Avanca. Francez afirma-se como muralista e não como *street artist*, reforçando o cariz, por um lado, conceptual e, por outro, contextual, do seu trabalho, necessariamente empático e interventivo.

Durante o período de residência, para além de asseguradas as necessidades logísticas (alojamento, alimentação e transporte) e técnicas (materiais de trabalho, andaimas, etc.), Mariana, Tiago Galo e Tiago Francez contaram com a orientação e com a mediação, no terreno, de Lara, restante equipa Mistaker Maker e município (por vezes, de voluntários). De forma a “colmatar a falta de tempo”, é-lhes proporcionado, à partida, um “pacote de informação”, sobre o território e as temáticas que pretendem trabalhar. São ainda acompanhados em visitas a outros locais no terreno, por vezes em grupo, momentos que, a par das refeições, são aproveitados para “promover a partilha de ideias” e de contactos, apoiando a “internacionalização dos artistas” em residência. Outro aspeto assegurado pela produção, é o da documentação e comunicação, através da dinamização de uma residência de fotografia e vídeo, para esse efeito. Esta residência permite a produção de conteúdos fundamentais para a estratégia de divulgação do evento, além-públicos locais, trazendo um olhar externo (e especializado) ao processo criativo de cada artista residente:

Todos os anos temos uma pessoa a fazer a residência de fotografia e residência de vídeo. Porque é a visão do realizador sobre tudo aquilo que está a acontecer no território, durante aquele momento, que nos interessa. No último ano, para além deste vídeo final fizemos vídeos específicos para cada um dos artistas onde cada um conta aquilo que está a desenvolver, e tínhamos pequenos *teasers* diários de andamento do trabalho. E depois temos as fotografias que, diariamente, são colocadas *online*. Ou seja, para nós também é muito importante mostrar o que está a ser feito, não só para as pessoas do território e que têm acesso, obviamente, às redes sociais, mas também para quem está fora do nosso território.

Este é um aspeto bastante valorizado pelos artistas residentes, libertos desta função, e podendo, deste modo, usufruir de mais tempo e espaço mental para a criação. Pelo impacto

mediático que o festival tem conseguido alcançar a nível internacional, percebe-se que este seja um dos atrativos à participação de novos artistas. Lara Seixo Rodrigues, aponta, contudo, a uma mudança no que concerne a imagem do município, a nível nacional:

Um dos objetivos do ESTAU era alterar a imagem que existia, muito relacionada só com o Carnaval ou a coisas menos interessantes. (...) A comunicação da Câmara [Municipal] é uma comunicação muito mais institucional do que a nossa, que é muito mais emotiva, comunica-se de uma forma completamente diferente.

Em 2021, a responsabilidade sobre a produção, criação de identidade e comunicação do festival passarão para a autarquia, ficando a Mistaker Maker “apenas” responsável pela “curadoria das intervenções”. Não obstante, avançando para a sexta edição, em 2024, o ESTAU parece manter a essência da sua missão e objetivos²⁰⁸, sintetizados, desta forma, por Lara Seixo Rodrigues: provocar impacto no território, através da ligação dos artistas às comunidades.



Figura 109 Nuvem de palavras representando a frequência de ocorrência, durante entrevista a Lara Seixo Rodrigues.

Resultando num circuito de intervenções dentro e fora da cidade de Estarreja, por artistas de renome internacional, o festival mantém a ligação aos aspetos identitários que caracterizam o município.

²⁰⁸ Vd. <https://www.cm-estareja.pt/estau>



Figura 110 Mural de André da Loba, Observa Ria 2017, Mural "Carnaval" d a autoria de Sojo, ESTAU 2024, Oficina de ilustração por Mariana Rio, Biblioteca Municipal de Estarreja. Câmara Municipal de Estarreja.

Mais do que fomentar o reconhecimento externo do território, este exemplo salienta-se pela sua capacidade de promover o autorreconhecimento do património e cultura locais, uma vez mais, formando comunidades, através da criação artística.

Encosta - Desenho de Rua

“Sensibilização patrimonial” – Notas Introdutórias

O segundo exemplo desta seção ou subtítulo, refere-se, como mencionado anteriormente, a um programa de residências, desenvolvido no âmbito de um projeto com um horizonte temporal (e territorial) delimitado. Trata-se do programa de residências, “Encosta – Desenho de Rua”, promovido pela Câmara Municipal de Torres Vedras, como parte do Plano de Regeneração Urbana e Social da Encosta de São Vicente, por sua vez, integrado no PARU (Plano de Ação de Reabilitação Urbana) e do PEDU (Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano) do município. O Plano arrancou em 2015, com a reabilitação do Parque Urbano do Choupal²⁰⁹. Em 2018, na sequência do arranque das obras de requalificação e de ligação entre os diferentes bairros que constituem esta zona – Floresta, Reis e Barreto – André Baptista, coordenador operacional do PEDU, avança com a sugestão de dinamizar um programa que permitisse o registo artístico do processo e que acrescentasse às metodologias participativas de diagnóstico social e de comunicação do projeto, junto dos moradores da zona. Arquiteto de formação, tinha já desenvolvido o seu projeto de mestrado em torno do património habitacional e vernacular da cidade, apercebendo-se das potencialidades da utilização do desenho de observação como ferramenta de trabalho de campo:

Uma das ferramentas que eu encontrei para fazer trabalho de campo foi o desenho de observação. Foi esse que me permitiu também um maior contacto com as pessoas, à semelhança daquilo que aconteceu agora na Encosta, de poder ter uma melhor comunicação com as pessoas que viviam no centro histórico, poder entrar na casa das pessoas, poder ir a locais que, habitualmente, através da máquina fotográfica ou de filmar, não conseguia, porque as pessoas sentiam que havia uma maior invasão da privacidade. E, tendo em conta também a situação em que algumas destas pessoas vivem, esta questão pesa bastante. Por outro lado, [o desenho] obriga a uma maior relação com o espaço. Eu posso tirar duzentas fotografias em dez minutos, mas demoro tempo a desenhar. E pensei que era importante termos a visão de outras pessoas através do desenho, mas também de outras áreas de formação.

²⁰⁹ Vd. <https://www.cm-tvedras.pt/artigos/detalhes/choupal-renasceu/>

André Baptista esteve igualmente envolvido na participação do município noutras iniciativas no campo patrimonial, como o projeto de âmbito nacional “a(R)riscar o Património”²¹⁰. Paralelamente, participa ativamente na organização de encontros regionais do grupo “Urban Sketchers”, tendo sido neste contexto que viria a recrutar os participantes nas residências “Encosta – Desenho de Rua”. Todas as três edições da residência, realizadas até ao momento, têm, aliás, vindo a acolher como parte da sua programação complementar o Encontro Nacional de Desenho de Rua.



Figura 111 Encontro Nacional de Desenho de Rua, Torres Vedras, julho de 2024. Câmara Municipal de Torres Vedras.

Para as residências, André Baptista procurou, então, convocar olhares distintos sobre a intervenção na zona da Encosta de São Vicente, combinando as diferentes capacidades e interesses dos participantes, entre o desenho do edificado e o registo da vivência dos bairros que integram a zona: “Ou seja, que o olhar delas não fosse só para os edifícios e para o espaço público, mas também muito para aquilo que são as vivências daquelas pessoas desde um ambiente, ou de um espaço mais informal”.

Para a primeira edição, em 2018, coincidindo com uma fase de grande expectativa, perante o arranque das obras, André Baptista convidou dois participantes com percursos formativos, profissionais e com focos de interesse distintos: António Procópio, professor de educação

²¹⁰ Vd. <https://24.sapo.pt/vida/artigos/museu-dos-coches-expoe-80-desenhos-de-rua-sobre-patrimonio>

visual do Ensino Básico, em Mafra, e Susana Nobre, designer de produto, em Aveiro. O convite endereçado a Susana teve um objetivo particular, o de “ouvir as pessoas, pôr alguns desses relatos nos seus cadernos”, tornados “repositório daquilo que eram expetativas e os desencantos daquelas pessoas, relativamente à ação do município naquele território”. Os anseios e preocupações levantados pela população foram expostos, juntamente com os desenhos realizados por António e Susana, e lado a lado com a apresentação dos projetos de intervenção urbanística:

Foi prévio a uma exposição que foi feita deste trabalho na Feira de São Pedro, uma feira com dimensão regional. Muitos desses desenhos depois foram utilizados junto à restante comunicação dos projetos, e percebemos claramente como ele iria funcionar, ou seja, conseguimos retirar a informação importante às pessoas, daquilo que eram as expetativas delas.



Figura 112 Projetos de reabilitação de acessos à Encosta de São Vicente e Centro de Arte e Criatividade; Desenho produzido na primeira edição de "Encosta - Desenho de Rua" e apresentação na Feira de São Pedro, 2018. Câmara Municipal de Torres Vedras.

Deste modo, a residência, e o desenho de observação foram utilizados, por um lado, como ferramenta de diagnóstico social e, por outro, como plataforma para a recolha de contributos por parte da população residente, no que diz respeito ao plano de reabilitação, e a par de outros instrumentos, como a dinamização de sessões participativas.



Figura 113 Imagem de divulgação da primeira edição da residência "Encosta - Desenho de Rua", 2018. Câmara Municipal de Torres Vedras.

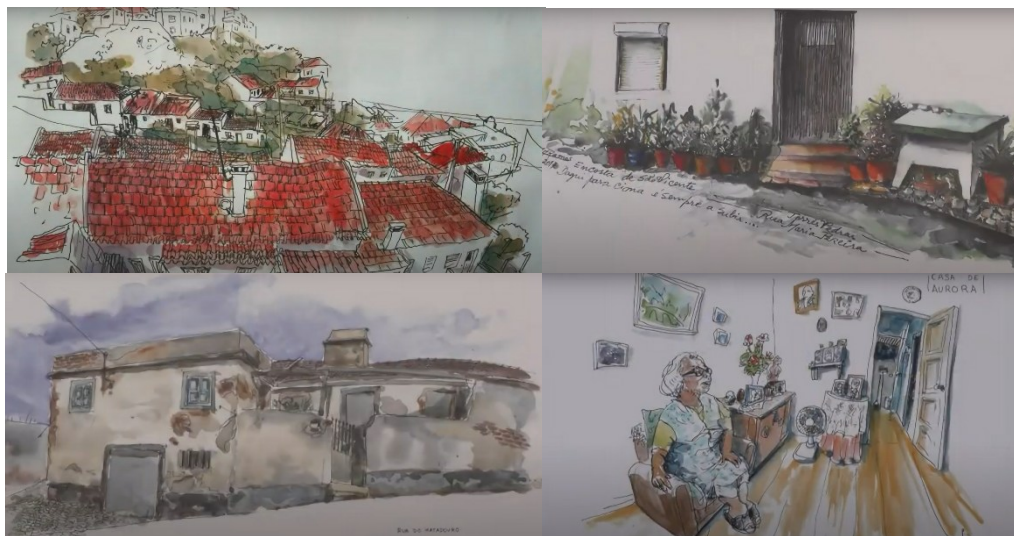


Figura 114 Desenhos da autoria de António Procópio, produzidos aquando da participação na residência "Encosta-Desenho de Rua", 2018. Câmara Municipal de Torres Vedras e autor.

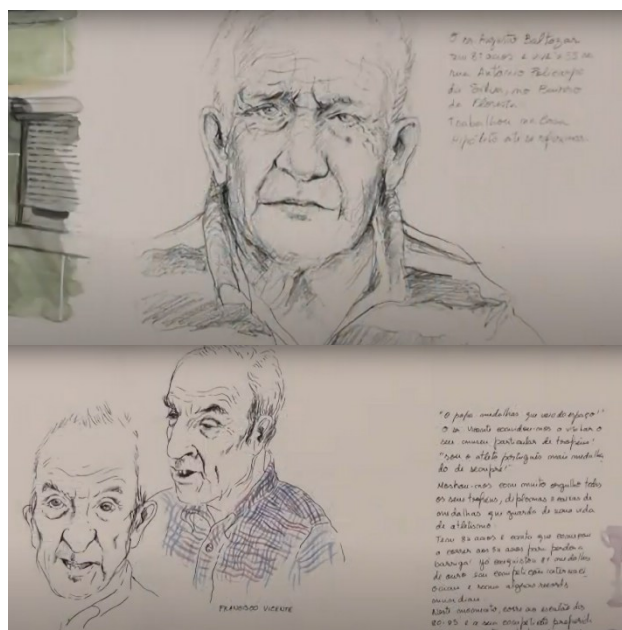


Figura 115 Desenhos da autoria de Susana Nobre, produzidos aquando da participação na residência "Encosta-Desenho de Rua", 2018. Câmara Municipal de Torres Vedras e autora.

Em 2019, seguiu-se nova edição das residências, contando com a participação de três desenhadores, incluindo de José Clewton Nascimento, Professor no Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, interessado em desenvolver um projeto próprio na zona de Natal, Brasil, com recurso a esta metodologia²¹¹. Após uma paragem forçada pela pandemia, a residência regressou para uma edição final, em julho de 2022, seguindo-se a apresentação, no ano seguinte, de um documentário que acompanhou o desenvolvimento do projeto de reabilitação, ao longo de vários anos²¹². Nesta edição, Nascimento voltou a ser convidado para continuar o seu registo, assim como outros dois participantes, Ana Ramos e Augusto Pinheiro.

²¹¹ A este respeito, Vd. artigo publicado em coautoria, por Nascimento, relatando as experiências realizadas em Natal: <https://doi.org/10.36572/csm.2022.vol.64.07>

²¹² Vd. <https://www.youtube.com/watch?v=ohAeSkaXwAs>

Entretanto, diferentes etapas previstas no plano de reabilitação, foram sendo concretizadas. Em 2021, é inaugurado o Centro de Arte e Criatividade²¹³, no espaço que correspondia ao antigo matadouro municipal, desativado no final da década de 1990. Foram realizadas obras de melhoria de acessos e de circulação pedonal, com a construção de escadarias e rampas, e os vários edifícios devolutos, ou em elevado estado de degradação, adquiridos pela autarquia, foram reabilitados, assumindo três propósitos principais: a criação de habitação social, privilegiando os moradores realojados ou familiares; a criação de infraestruturas culturais; e a criação de espaços verdes e/ou espaços comunitários.



Figura 116 Registo fotográfico de antes e depois das intervenções em edifício reabilitado para habitação social e Matadouro Municipal - Centro de Arte e Criatividade. Câmara Municipal de Torres Vedras.

Para além do Centro de Arte e Criatividade, foram criados na zona quatro espaços de função sociocultural: o Polo Social e Cultural, dispendo de galeria de exposições, espaço polivalente para mostras de artes plásticas e performativas e salas de trabalho destinadas às associações ligadas ao Carnaval; o espaço Porta do Bairro, numa parceria com o Centro Social e Paroquial de Torres Vedras, vocacionado para acolher programação cultural, recreativa e ações de apoio social; o espaço multiúso, de apoio ao estudo e biblioteca, para acolher o projeto de intervenção comunitária “Somos Comunidade”, em parceria com o Académico

²¹³ Vd. <https://cac-tvedras.pt/noticias/7415/>

de Torres Vedras²¹⁴; e o Núcleo de Incubação Social, Artística e Empresarial dotado de espaço para acolhimento de residências artísticas e espaços de trabalho individual ou colaborativo, para empresas criativas com projetos na área social²¹⁵.



Figura 117 Polo Social e Cultural e Núcleo de Incubação Social, Artística e Empresarial. Câmara Municipal de Torres Vedras.

A zona da Encosta de São Vicente, integra uma zona de proteção que, como salienta André Baptista, tem um alcance “ainda maior do que tem o centro histórico da cidade”, situando-se entre dois monumentos classificados: o forte de São Vicente e a Ermida de Nossa Senhora do Amil. Porém, a maior parte das construções que aí se localizam, e que foram foco da atenção deste programa de residências artísticas, são de habitação precária, maioritariamente destinada à classe operária, datando de finais do século dezanove até ao longo de todo o século XX. Não obstante, para Baptista, “questionar aquelas casas é questionar a história da cidade”, que, no período contemporâneo se fez, sobretudo, do desenvolvimento das indústrias e de “grandes empresas, que a cidade, na altura vila, tinha,” como é o caso do produtor de candeeiros a petróleo Hipólito, um ícone regional, ou “o próprio matadouro”, motivando o êxodo e a fixação, naquela zona, de população oriunda de diferentes localidades no atual concelho de Torres Vedras e de outros concelhos limítrofes. Esta “memória coletiva” de uma “dinâmica social e cultural”, entretanto perdida ou “descaracterizada”, na cidade pós-industrial, que se expandiu, literal e figurativamente, em sentido oposto, foi, precisamente, o enfoque “patrimonial” das residências “Encosta-Desenho de Rua”. Com a construção do Centro de Artes e Criatividade, existia alguma expectativa que o trabalho de

²¹⁴ Vd. <https://atv.pt/noticia/637-Projeto-Somos-Comunidade-arrancou-este-mes>

²¹⁵ Vd. <https://www.cm-tvedras.pt/artigos/detalhes/nucleo-de-incubacao-social-artistica-e-empresarial/>

recolha (e de valorização), concertado no plano de reabilitação da zona, pudesse ser aproveitado para produzir “conteúdo histórico”, integrando a programação expositiva deste equipamento:

Quem estiver à frente daquele espaço não tem que se limitar apenas a dizer que aqui foi um antigo matadouro, ou seja, se quiserem, podem criar um conteúdo histórico e passar às gentes que vão visitar aquele espaço, podem ir muito mais além.

No entanto, apesar de, na sua exposição permanente, o Museu incorporar várias fontes orais, o seu enfoque é totalmente colocado na preservação da memória passada e atual do Carnaval. Mantendo a fachada do antigo Matadouro Municipal, ainda que, em grande medida, neutralizando-a, a memória da anterior ocupação e da sua relevância para a cidade, em particular para a população local, é excluída da sua atual utilização.

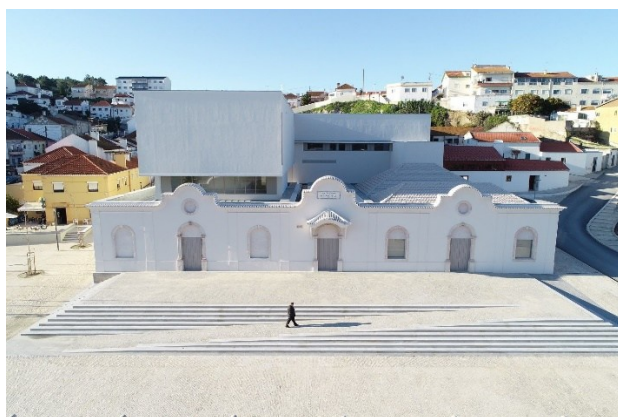


Figura 118 Fachada e logótipo do Centro de Artes e Criatividade. Câmara Municipal de Torres Vedras.

O forte de São Vicente foi, entretanto, alvo de outras “ocupações” artísticas, por exemplo, no âmbito do festival, de edição bianual, “Novas Invasões” (2015-2023)²¹⁶. O evento, que conta já com cinco edições, tendo passado por diferentes cidades e países, tem como objetivo a dinamização do centro histórico e património edificado, no caso de Torres Vedras, fortemente associado à história das Guerras Peninsulares. Não se fixando, contudo, nesta temática, o festival tem vindo a acolher diversas manifestações artísticas, com temáticas bastante variadas. Em 2021, numa parceria com a EMERGE Associação Cultural, sediada

²¹⁶ Vd. <https://novasinvasoes.pt/pages/noticias.html>

na cidade, o festival integrou na sua programação a instalação "SARS-COV-2 | Sound Analogies and Radical Sonification"²¹⁷, da autoria de Hugo Paquete, no Forte S. Vicente, onde se localiza também o Centro de Interpretação das Linhas de Torres Vedras.



Figura 119 Instalação artística "SARS-COV-2 | Sound Analogies and Radical Sonification", da autoria de Hugo Paquete, 2021. EMERGE-Associação Cultural e autor.

Com a criação do Núcleo de Incubação Social, Artística e Empresarial, abrem-se novas oportunidades para acolher projetos artísticos que possam abordar a memória e história recente desta zona da cidade, indo além do desenho de observação e explorando “aspectos mais simbólicos ou de uma forma mais abstrata”, menos “figurativa”. Para André Baptista, a sensibilização para o património deve ser encarada numa perspetiva a médio-longo prazo, envolvendo a população local de forma intergeracional, tal como, numa estratégia de educação ambiental. Na última edição de “Encosta - Desenho de Rua”, a comitiva de artistas residentes e outros que se juntaram ao Encontro Nacional de Desenho de Rua foi convidada a participar numa conversa no Centro de Arte e Criatividade, onde teve oportunidade de partilhar a vivência nos vários bairros daquela zona, em conjunto com moradores e parceiros locais, nacionais e internacionais (Ordem dos Arquitetos, ICOMOS - Portugal, Associação Portuguesa para a Reabilitação Urbana e Proteção do Património, Direção-Geral do Património Cultural, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Oeste Sketchers,

²¹⁷Vd. <https://www.e-cultura.pt/evento/22604> | [https://www.facebook.com/novasinvasoes.pt/posts/visite-
agora-a-instala%C3%A7%C3%A3o-sonora-sars-cov-2-sound-analogies-and-radical-
sonifica/4503779269653869/](https://www.facebook.com/novasinvasoes.pt/posts/visite-
agora-a-instala%C3%A7%C3%A3o-sonora-sars-cov-2-sound-analogies-and-radical-
sonifica/4503779269653869/)

Associação Nacional Urban Sketchers Portugal e Académico de Torres Vedras)²¹⁸. Resta saber se este poderá ser o primeiro passo para que a população local possa vir a ocupar um outro lugar (de destaque) neste equipamento, na sua programação e promoção, que é também a da cidade de Torres Vedras.

“Sensibilização patrimonial” - Notas de campo

Em todas as visitas à Encosta, André Baptista é abordado por vários moradores, procurando saber novidades das obras em curso na zona, obter esclarecimentos de questões administrativas a resolver com a autarquia, ou, simplesmente, para partilhar novas da família e das gentes do bairro. Esta visita não é exceção. André Baptista é solícito na resposta a quaisquer dúvidas, procurando manter a relação de confiança e de proximidade, criada ao longo dos já vários anos de intervenção na zona. Mostra-se satisfeito com a conclusão de mais um conjunto de fogos para habitação social, em 2021, e, sobretudo, com as obras de reabilitação que estão a ser promovidas pelos próprios moradores. Enquanto caminha, vai partilhando a história, ou as várias histórias de cada bairro, cruzando-se com a da cidade. Faz questão, com igual entusiasmo, de mostrar as recentes intervenções de reabilitação no espaço público envolvente aos bairros da Floresta, Reis e Barreto, resultando na criação de espaços verdes, de descanso e lazer, incluindo um anfiteatro, que proporciona uma ampla vista sobre a cidade de Torres Vedras, permitindo a realização de atividades ao ar livre. Esta foi uma das intervenções que teve o cunho da população local, desenvolvida no âmbito da recolha de sugestões, via organização de sessões participativas e das residências “Encosta – Desenho de Rua”.

²¹⁸ Vd. <https://www.cm-tvedras.pt/artigos/detalhes/evento-de-desenho-de-rua-voltou-a-realizar-se-na-encosta-de-s-vicente/>



Figura 120 Intervenções em espaço público, no âmbito do Plano de Reabilitação da Encosta de São Vicente. Câmara Municipal de Torres Vedras.

A realização das residências foi, entretanto, suspensa, devido aos constrangimentos causados pela pandemia COVID-19, mas André anima-se com a possibilidade de que novos residentes possam vir a representar as recentes alterações neste espaço. A última edição ocorreu dois anos antes, em 2019, reunindo três designers, que, ao longo de uma semana, estiveram alojados na cidade e se dedicaram a ilustrar a sua experiência neste contexto particular. O grupo foi composto por José Clewton Nascimento, arquiteto e professor universitário no Brasil, Lurdes Morais, bióloga marinha na Reserva Natural das Berlengas, e Dina Domingues, matemática, com carreira no setor das tecnologias de informação.

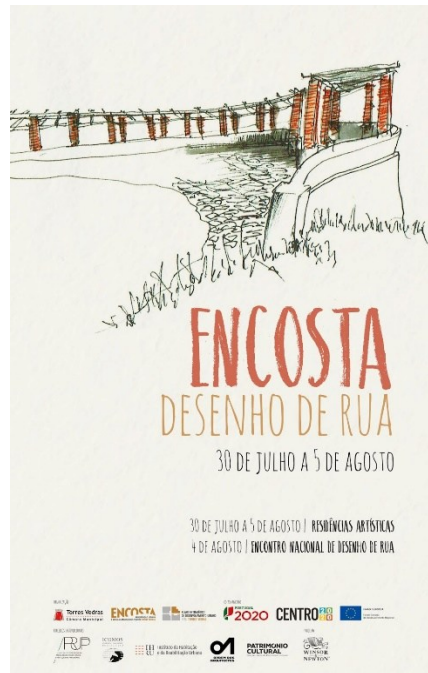


Figura 121 Imagem de divulgação de segunda edição "Encosta - Desenho de Rua", 2019. Câmara Municipal de Torres Vedras.

Para além da presença constante de André Baptista, o grupo foi introduzido a esta zona da cidade pelos residentes da edição anterior, António Procópio e Susana Nobre, que consigo partilharam referências de lugares de particular interesse estético e urbanístico, mas também de lugares de sociabilidade, como o café, porta de entrada para o contacto com os moradores nos diferentes bairros. O trio tinha como missão registar as intervenções feitas no âmbito do plano de reabilitação urbana e social desenhado para a zona, recolher o *feedback* e sugestões dos moradores para potenciais novas intervenções.



Figura 122 Dina Domingues, durante a residência "Encosta-Desenho de Rua", 2019. Câmara Municipal de Torres Vedras.

Num processo colaborativo, ainda que desenvolvido, maioritariamente, de forma autónoma, o grupo foi colocado em contacto com alguns moradores, permitindo-lhe visitar habitações ou espaços de trabalho previamente identificados. Durante a sua estadia, em que beneficiaram, sobretudo, de apoio logístico, o grupo acabou por fazer as suas próprias descobertas, como a oficina de serralharia de um morador e “inventor” local, ou as bonecas de pano, produzidas manualmente por outra moradora.



Figura 123 José Clewton Nascimento e Lurdes Morais, durante a residência "Encosta-Desenho de Rua", 2019. Câmara Municipal de Torres Vedras.

Reconhecendo as particularidades de cada bairro, no que concerne o modo de vida, a ligação à cidade ou a abertura à presença de “estranhos”, António, Lurdes e Susana sentiram-se progressivamente bem acolhidos, inclusivamente pelos moradores dos bairros mais acima da encosta, tendencialmente mais isolados, devido ao declive da descida e às dificuldades de mobilidade. Os convites para entrar foram surgindo espontaneamente e alguns moradores mais jovens acabaram por juntar-se ao desenho.

Os registos resultantes foram arquivados digitalmente, sendo que alguns fizeram parte de uma exposição internacional, com passagem por Natal, no Brasil, reunindo também as participações de três grupos de Urban Sketchers, dois locais e um brasileiro, no âmbito do

Encontro Nacional de Desenho, que, uma vez mais, fechou a programação da residência, a 4 de agosto de 2019.



Figura 124 Encontro Nacional de Desenho, Torres Vedras, 4 de agosto de 2019. Câmara Municipal de Torres Vedras.

No dia seguinte ao do Encontro, o grupo reuniu novamente para apresentar os resultados da experiência numa sessão pública, para a qual os moradores da zona foram convidados. A sua participação esteve, contudo, aquém do esperado. Na reunião virtual de todos os intervenientes nas diferentes edições da residência, até ao momento, discutiram-se hipóteses para esta falta de comparência à chamada: talvez tenha sido o calor, ou a dificuldade de acesso que se mantém para os grupos de mobilidade mais reduzida, ou ainda o encerramento do café, que acabava por funcionar como centro agregador e mobilizador da comunidade.

Entretanto, com a conclusão das obras de melhoria de acesso, com a inauguração do Centro de Arte e Comunidade - CAC, mas de outros de perfil comunitário na zona, e, particularmente com a fixação de projetos como o projeto “Somos Comunidade”²¹⁹, acolhido, primeiro no CAC e depois em espaço próprio nas suas imediações, espera-se que o envolvimento da população local ganhe maior expressão e visibilidade. A última edição da residência, retomada em 2022, trouxe um bom prenúncio nesse sentido, contando com uma

²¹⁹ O projeto, promovido pela coletividade local, Académico de Torres Vedras, nasceu em 2021, a partir da criação de televisão e de um Jornal Comunitários, bem como dos Quiosques da Utopia (para distribuição do jornal e receção de contributos por parte da comunidade). Vd. <https://atv.pt/noticia/637-Projeto-Somos-Comunidade-arrancou-este-mes>

Incubadoras (patrimoniais) de criatividade

Loulé Design Lab

“Designers de Loulé” – Notas Introdutórias

Partilhando características de alguns dos exemplos anteriores, nomeadamente o trabalho desenvolvido a partir do património imaterial local, e, muito particularmente, dos ofícios tradicionais, o projeto Loulé Design Lab, distingue-se, no entanto, em vários aspetos. A principal diferença reside, desde logo, na estrutura e modelo do projeto, correspondendo a uma incubadora de projetos criativos e/ou de investigação aplicada. É nesse âmbito que, desde 2017, tem vindo a acolher artistas, investigadores, designers, artesãos e empreendedores. Instalado no edifício setecentista do Palácio Gama Lobo, o Laboratório enquadra-se numa estratégia mais abrangente de revitalização do património local, como plataforma para a promoção do território, a partir de uma perspetiva de desenvolvimento local, em que, por um lado, a fixação das indústrias criativas, e por outro, o turismo cultural, se constituem como eixos centrais.



Figura 126 Fachada principal do Palácio Gama Lobo, que alberga o ECOA e Loulé Design Lab. Câmara Municipal de Loulé.

O Lab corresponde a uma das materializações do programa Loulé Criativo, promovido pelo município, um programa que, para além da criação do Espaço de Conhecimento, Ofícios e Arte (ECO), onde este se insere, resultou no desenvolvimento da rede e portal “Turismo

Criativo”²²⁰ e da Rede de Oficinas²²¹, dedicadas à salvaguarda de ofícios tradicionais da região: Casa da Empreita, Oficina de Caldeireiros, Oficina de Relojoeiro, Oficina de Cordofones, Oficina do Barro, Oficina dos Têxteis, e, fora da cidade de Loulé, em Alte, a Oficina do Esparto.

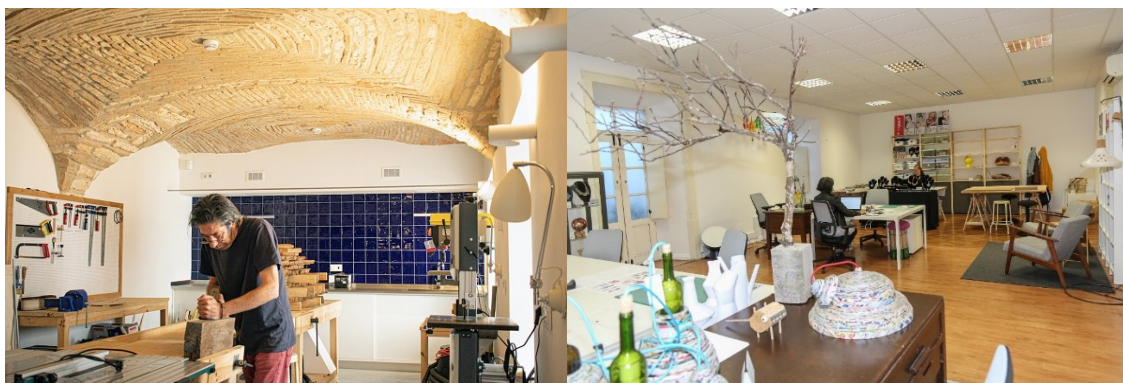


Figura 127 Oficina e espaços de trabalho - Loulé Design Lab. Câmara Municipal de Loulé.

Henrique Ralheta, responsável pelo Laboratório, define-o como o “braço da inovação, do desenvolvimento e da experimentação no Loulé Criativo”, incorporando uma dupla valência, de “incubação de projetos” e de “apoio às oficinas de artes tradicionais, em relação a questões de comunicação, desenvolvimento de produto, controlo de qualidade”. Os projetos acolhidos primam, portanto, pela colaboração com artesãos locais, por exemplo, através do desenvolvimento de ações de capacitação, da organização de mostras ou de exposições:

Depois também temos montado projetos em que os designers ou *makers* trabalham em colaboração com artesãos da rede de oficinas tradicionais, para desenvolver novos produtos. (...) Achamos importante esta ideia do respeito pelo artesão, a necessidade do diálogo e da escuta. O que não será propriamente o que um estudante de design está habituado, que procura mais um fornecedor para concretizar as suas ideias. (...) E, por outro lado, é também apoiar a criação de um negócio local e, aí, é mesmo ver como é que estes projetos se tornam viáveis e saltam do nível hobby para a profissionalização.

De certa forma, Ralheta foi um dos primeiros “Designers de Loulé”, a regressar a “casa”. Tendo participado num debate promovido pelo município e envolvendo outros “agentes criativos” naturais da região do Algarve, foi convidado a organizar uma espécie de

²²⁰ Vd. <https://loulecriativo.pt/pt/turismocriativo/experiencias>

²²¹ Vd. <https://loulecriativo.pt/pt/ecoa/rededeoficinas>

residência-piloto, contando com a participação do próprio e de outros dois designers conterrâneos, Hugo da Silva e Vanessa Domingues. Da proto-residência, cujo enfoque foi, precisamente, os “cruzamentos entre o design e o artesanato”, resultou o desenvolvimento de 15 produtos, assim como novo desafio pelo município, desta feita para desenvolver um projeto de raiz; uma “incubadora de projetos mais contemporâneos, que ajudasse a fixar uma comunidade criativa”. O Laboratório conta agora com uma equipa principal composta por três pessoas, duas das quais, incluindo Ralheta, dedicadas a tempo parcial e uma a tempo inteiro.

Para além dos residentes “incubados”, o Laboratório acolhe residências artísticas de curta duração, respondendo a um programa e temática pré-definidos, muitas vezes em parceria com outras entidades:

Pode passar só por as pessoas chegarem e começarem a trabalhar, como pode passar por um uma imersão cultural connosco, não é? Perceber o espírito do projeto ou do lugar, características do território que, de alguma forma, venham informar o projeto a desenvolver. Mesmo quando existem determinadas temáticas, organizamos sessões prévias de formação, quer teórica, quer em relação ao material que se vai trabalhar.

Nesta tipologia de residência, a seleção dos artistas participantes, é feita por convite ou concurso, acompanhando uma chamada para propostas. Os residentes beneficiam de estadia, em camarata no Palácio Gama Lobo, alimentação, bolsa para aquisição de materiais e consumíveis e, em alguns casos, o apoio técnico especializado de um artesão, contratado pelo município, para esse efeito. As residências pontuais, promovidas pelo Laboratório, encaixam-se numa estratégia de renovação ou “regeneração” pontual, estimulando o diálogo com o grupo de “incubados” em permanência.

No caso desta segunda tipologia de residentes, o processo de seleção inicia-se com a autoproposta, ou candidatura, que está sempre disponível. As residências, ou períodos de incubação, podem atingir os três anos, mediante a realização de avaliação anual. Os projetos são, na sua grande maioria, “construídos pelo próprio designer ou muito assentes em parcerias com artesãos”, ainda que possam ter “naturezas completamente diferentes”, ou consistirem-se, “apenas”, como projetos de investigação. O fator de diferenciação do projeto reside, porém, no apoio ao desenvolvimento de marcas e produtos com chancela local,

incentivando práticas sustentáveis e o diálogo com o território, com técnicas e materiais de (outros) produtos típicos da região.



Figura 128 Galeria / Loja ECOA no Palácio Gama Lobo, com produtos desenvolvidos pela Rede de e/ou residentes do Loulé Design Lab. Câmara Municipal de Loulé.

Deste modo, apesar de os residentes incubados serem selecionados por um júri independente, constituído por um membro do Laboratório, um membro do programa Loulé Criativo, um membro da autarquia, e de duas entidades externas, em geral, um académico e um profissional, existem “princípios que regem a sua entrada”, nomeadamente a “integração numa lógica de atenção ao património, consciência do território e sustentabilidade” do projeto, extensível, por exemplo, à sua capacidade de gerar ou não postos de trabalho. Os residentes são também, por vezes, incluídos no processo de seleção de novos “incubados”, fazendo com que a que a “comunidade” Loulé Design Lab seja “muito coerente”, partilhando características como a forte ligação às manufaturas.

Durante a sua colaboração com o Laboratório, para além de poderem usufruir de um espaço de trabalho e de reunião, do acesso a equipamentos, maquinaria variada, e espaços de arrumação, os residentes beneficiam de formação em múltiplas áreas e recebem mentoria, em dimensões profissionalizantes como a do desenvolvimento de negócio ou a comunicação:

Depois há todo o apoio em termos de mentoria, apoio ao desenvolvimento do negócio, apoio de comunicação, divulgação, organização de exposições, alimentação de redes em que nós estabelecemos contactos importantes para os residentes, pomos em contacto com quem faça

falta, não é? Quer em termos de parcerias de desenvolvimento quer em termos de fornecedores, clientes, etc. E depois em termos de formação, temos um programa de conferências e *workshops* que vai sendo definido conforme as necessidades das diferentes gerações de residentes (...) pelo menos pô-los em contacto, e as conferências têm sido também um ponto importante em relação a isso.

Os espaços de trabalho contemplam a cedência de lugares fixos ou de “mesas partilhadas”, utilizadas numa lógica rotativa. Ademais, o Laboratório permite a colaboração em modelo de residência virtual, uma possibilidade que vai ao encontro de residentes em fase de transição profissional ou que desenvolvem atividade paralela.

Em contrapartida, para além de serem responsáveis por adquirir ou custear custos com materiais consumíveis²²², os residentes de longa duração respondem a um “Banco de Tempo Criativo”, um banco de horas para o qual contribuem, “em escalas diferentes, conforme a permanência no espaço, ou seja, quem tem mesa fixa, contribui com dez horas por mês, cinco horas, quem tem mesa partilhada, e de uma a duas horas, com sistemas mais virtuais”. As horas de trabalho são acumuláveis e podem ser utilizadas em diferentes momentos, tirando proveito das “competências e da disponibilidade do residente”, seja no apoio à produção de projetos, ou à atividade do programa Loulé Criativo (montagem de exposições, desenho de materiais de comunicação, traduções, serviço de receção ou de atendimento ao público), no apoio técnico à comunidade de residentes, ou na condução de atividades direcionadas para o público em geral, como oficinas e seminários.

Uma vez mais, o estabelecimento de parcerias locais e regionais, tem sido determinante para o desenvolvimento e disseminação da missão do Laboratório. Entre as parcerias estratégicas apontadas por Henrique Ralheta, encontram-se a parceria com a Universidade do Algarve, para a orientação de estágios e para o apoio em “questões de empreendedorismo” através de gabinete especializado, ou a parceria com uma sociedade de advogados, para apoio jurídico em diversos temas, mas também, os contactos “no mundo da moda”, no setor editorial, no

²²² “Os materiais não são disponibilizados. Ou seja, os consumíveis ficam a cargo deles, embora possam usar, por exemplo, a impressora 3D, mas aí devem ter os seus próprios rolos, ou então, temos um cálculo de um de um valor, e quando é uma impressão pequena, usam e deixam em depósito um valor para conseguirmos comprar um rolo novo quando esse acabar.”

setor hoteleiro e especialmente no comércio local, numa relação de mútuo apoio e de mútuo benefício:

O Loulé Criativo faz parte de uma de uma divisão da Câmara [Municipal de Loulé], que é a divisão de Economia, Comércio Local e Turismo. Ou seja, é interessante nós estarmos sobre a alçada da economia e não da cultura. Há muita gente que partilha o trabalho no Loulé Criativo com funções dessa divisão e que trabalha diretamente com o comércio local. Com as lojas deprimidas do tecido urbano, em oposição aos grandes centros comerciais, que nós temos aqui ao lado, e que são um colosso gigante dessas grandes marcas, sendo que as lojinhas pequenas com quarenta anos, da cidade, acabam por ser muito agredidas com isto. E há um trabalho muito ativo que se faz com esse tecido comercial. (...) Por exemplo, existe o centro comercial aqui ao lado, onde nós temos tido uma parceria em que fazemos lá as exposições, numa loja que ainda não abriu, e então temos as montras onde vamos apresentando o trabalho. Ou seja, no meio de grandes marcas, nós levamos os nossos artesãos e os nossos pequenos projetos a um público completamente diferente, tentando trabalhar esta rede e esta disseminação da nossa ação.

Não obstante, algumas “grandes marcas”, como a marca de móveis sueca, IKEA, têm vindo a estabelecer uma relação de proximidade com o Laboratório, a nível local e nacional. A cadeia internacional de mobiliário (e etc.) tem sido particularmente ativa no apoio ao projeto, quer de forma direta, com a doação de mobiliário e equipamentos, para a sua constituição, quer de forma indireta, através da formação em áreas como a de *pricing*, exposição de produto e vitrinismo. Do outro lado da moeda, o Laboratório procura sensibilizar os seus parceiros para questões como a da sustentabilidade, e/ou para importância das cadeias locais de procura e oferta, trabalhando com hotéis, restaurantes, ou associações do setor social:

Nós estamos a tentar ter exatamente estas ligações com a comunidade e perceber onde é que há, por um lado, potencialidades, ou seja, oportunidades de negócio para os nossos residentes, e, por outro, perceber onde é que nós podemos ajudar, não é? Onde é que o nosso know-how consegue ajudar de alguma forma, a transformar certas situações.

Esta relação de mútuo benefício estende-se ao trabalho com a Universidade e com a comunidade escolar, materializando-se na receção de estágios em áreas como a do design e multimédia:

Em geral, temos recebido do curso de multimédia e aí também temos promovido trabalhos, ou seja, as PAPs [Prova de Aptidão Profissional], que são os trabalhos finais de ensino profissional. Então o projeto final já várias vezes foi feito com base no seu olhar crítico, em forma de fotografia ou de vídeo, sobre os artesãos ou os *makers* do Loulé Design Lab.

Ainda dentro da sua ação formativa e de sensibilização ambiental, o Laboratório promove uma série de atividades educativas direcionadas a públicos infantojuvenis (Ensino Básico), como visitas guiadas ou oficinas, “de experimentação da técnica, ou em relação às questões da sustentabilidade”.

Numa outra vertente, ou plataforma, de disseminação, a colaboração com a área do turismo criativo, tem sido fundamental para a atração de públicos (locais e estrangeiros, ou ambos):

A área do turismo criativo está muito assente em *workshops*, portanto, a comunicação está muito alinhada e existe uma comunidade que faz *workshops* e que está atenta ao *site*, e com isso existe vêm turistas, mas também vem comunidade estrangeira local, residentes no Algarve.

Uma lógica ou espírito colaborativo, na base de um “chapéu de pensamento e de de *modus operandi*” partilhado por uma “comunidade efervescente”, que Henrique Ralheta acredita “alimentar o território”: “Mantê-lo vivo, através da criatividade e da arte”.



Figura 129 Trabalho de campo dos "Designers de Loulé", Henrique Ralheta, Hugo Silva e Vanessa Domingues, 2024. Câmara Municipal de Loulé.



Figura 130 Exposição " Diálogos entre Artesãos e Designers d'Loulé", Algarve Design Meeting, Fábrica da Cerveja, Faro, maio de 2024.

Figura 131 Imagem de divulgação de exposição "De Loulé - Diálogos entre Artesãos e Designers", Lisbon Design Week, maio de 2024. Câmara Municipal de Loulé.

Em 2021, o município de Loulé, através do programa Loulé Criativo, alargou o modelo de incubação à Rede de Oficinas²²³. Os “Diálogos entre Artesãos e Designers d’Loulé” parecem, assim, manter-se, em torno de novos temas e contextos, com o da colaboração em eventos culturais (como por exemplo, o Festival Med²²⁴), o acolhimento de projetos criativos, ou o desenvolvimento de produtos expositivos, como o que voltou a reunir Henrique Ralheta, Hugo da Silva e Vanessa Domingues, em 2024. Numa reedição da iniciativa original, o trio colaborou com onze artesãos na produção de 26 novas peças, perspetivando as artes e ofícios tradicionais louletanos. A exposição rumou depois até Faro, para a Algarve Design Meeting, e para Lisboa (Lisbon Design Week), procurando mostrar o que é “De Loulé”, para o resto do mundo²²⁵.

²²³ Vd. <https://www.cm-loule.pt/pt/noticias/19479/oficina-do-barro-em-loule-procura-incubados.aspx>

²²⁴ Vd. <https://festivalmed.cm-loule.pt/en/>

²²⁵ Vd. <https://www.avidaportuguesa.com/en/thats-life/de-loule-dialogos-entre-artesaos-e-designers>

“Designers de Loulé” – Notas de campo

O Laboratório afigura-se algo vazio, de máquinas e de gente. No momento desta visita virtual, encontramos-nos no rescaldo da pandemia, e as rotinas de trabalho, apenas progressivamente, vão sendo reestabelecidas. É, contudo, possível reconhecer alguns dos espaços, visitados, de forma presencial, em outubro de 2019, aquando da realização da ARPA-Bienal Ibérica do Património Cultural, dedicada ao tema da “Sustentabilidade”²²⁶, nesse ano, acolhida pelo Município de Loulé. O Palácio Gama Lobo seria o local escolhido para receber parte do programa de conversas e seminários, que acompanha o certame, incluindo uma apresentação sobre o, ainda recentemente criado, projeto do Loulé Design Lab. Na sala de exposições, junto à loja, à entrada do edifício de fachada oitocentista, era possível conhecer alguns dos primeiros frutos da colaboração entre os artesãos da Rede de Oficinas do programa Loulé Criativo e os designers, ou *makers*, residentes no Lab. As criações resultaram do trabalho conjunto entre 17 artesãos e 17 residentes, reunidos numa exposição, “Artesãos de Loulé”, que integrou a programação da Algarve Design Meeting desse ano, e foi depois apresentada no Palácio Gama Lobo, coincidindo com a inauguração do espaço de venda, no edifício recém reabilitado.



Figura 132 Fotografia de grupo e imagem de divulgação da exposição "Artesãos de Loulé", 2019. Câmara Municipal de Loulé.

²²⁶ Vd. <https://bienalarpa.spira.pt/bienal-arpa2019>

Ao conjunto dos onze residentes iniciais, acompanhando a abertura oficial de portas, em setembro de 2017, juntaram-se outros nove, no ano seguinte. Em janeiro de 2020, o Lab repetiu a chamada para novos “incubados”, e, uma vez mais, em julho de 2023. Sandra Louro e Sílvia Rodrigues fizeram parte do grupo inicial de residentes, integrando, por isso a exposição coletiva, de 2019.

Sandra, formada em Design de Equipamentos, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, para além de funcionária do Museu Municipal de Faro, encontrou no Loulé Design Lab a possibilidade de desenvolver aquele que até então se tratava de um “projeto pessoal”, a marca de mobiliário e objetos utilitários, *Likecork*²²⁷.



Figura 133 Mostra de produtos "Likecork" na Algarve Design Meeting, de 2018, e Maison et Objet, Paris, 2019. Câmara Municipal de Loulé.

Durante o período de incubação no Laboratório, com a duração de três anos, Sandra Louro desenvolveu uma colaboração com a Oficina de Caldeireiros para a integração do cobre em algumas das suas peças, especialmente em objetos decorativos. Os móveis e objetos produzidos pela artesã, refletem a pesquisa em torno dos “padrões gráficos” de Loulé, incorporando o desenho da calçada ou das icónicas chaminés algarvias, na criação de peças em pele/aglomerado de cortiça, cerâmica e metal, como bancos, candeeiros e lamparinas, que teve oportunidade de promover com o apoio do Município, no âmbito de feiras e outros eventos a nível regional, nacional e internacional.

Já Sílvia Rodrigues, designer de comunicação e professora de Artes Visuais, ainda antes de integrar a equipa de residentes “incubados” do Lab, tinha visto o seu trabalho reconhecido

²²⁷ Vd. <https://www.facebook.com/Likecork/>

na área do artesanato²²⁸. Em 2010, vencera na categoria de “Artesanato Contemporâneo”, do Prémio Nacional de Artesanato, e entre 2015 e 2016, Prémios Empreendedorismo ANB FEST 2015 (A New Beginning for Portugal) e “Connect to Success”, este último permitindo-lhe participar num programa de MBA e de mentoria, promovido Embaixada dos Estados Unidos da América em Portugal. A passagem pelo Laboratório permitir-lhe-á, contudo, aprofundar a sua relação com a cidade e comunidade de onde é originária, estabelecendo uma presença de “dentro para fora” e ajudando a levar a “bandeira de sustentabilidade”, promovida pelo município de Loulé, aos eventos internacionais nos quais já era presença assídua. Durante a residência e também em colaboração com a Oficina de Caldeireiros, desenvolveu uma coleção de joias, “Cássima”, inspirada na lenda local das três irmãs “Mouras Encantadas”. A coleção foi exposta no Museu Municipal, assim como um conjunto de outras quinze peças, desenhadas para apresentação através de um desfile de moda associado às comemorações do Dia Internacional dos Museus, em maio de 2019. Na sequência desta colaboração, foi também convidada a apresentar a coleção também no âmbito da Semana de Moda de Sevilha.



Figura 134 Coleção "Cássima" e participação da marca Sigues, na Semana da Moda de Sevilha, fevereiro de 2020. Sigues e Câmara Municipal de Loulé.

²²⁸ Vd. <https://www.sigues.pt>

A colaboração com o município prolongou-se, por exemplo, através da produção de artigos religiosos, em colaboração com outra residente do Lab, Andreia Pintassilgo, para as Festas da Mãe Soberana, padroeira da cidade de Loulé. Mais tarde, juntamente com Andreia e outros dois colegas, abriu um espaço coletivo de vendas, “Coletivo 28”²²⁹, junto ao Mercado Municipal, edifício icónico, que atrai bastantes visitantes ao centro da cidade.

Uma das colegas, fundadora do “Coletivo 28”, foi Susan Sutherland. De origem escocesa e residente no Algarve há mais de três décadas, Susan, cozinheira de profissão, encontrou na colaboração com o Laboratório, caminho para seguir com a paixão pelo tricot, juntando-lhe o interesse de trabalhar processos tradicionais de fiação, com matérias locais. O seu projeto “Ovelha Negra Knits”²³⁰, parte então da recuperação da lã de ovelha “campaniça”, para a produção de vestuários e acessórios para a casa.



Figura 135 Susan Sutherland e produtos Ovelha Negra Knits. Ovelha Negra Knits.

²²⁹ Vd. <https://www.facebook.com/lojacolectivo28>

²³⁰ Vd. <https://ovelhanegraknits.com/>

Atualmente, para além das peças, produz misturas próprias de lã, incluindo lã merina, com tecidos de diferentes tipos e origens. Colabora regularmente com o projeto Loulé Criativo, na organização de oficinas de fiação de lã com roca artesanal ou fuso, e desde 2023, integra a equipa de artesãs da Oficina dos Têxteis.

Num exemplo bastante distinto dos anteriores, durante a sua colaboração com o Loulé Design Lab, Samuel Santos, irá desenvolver um projeto essencialmente de pesquisa e experimentação. Designer de ambientes e ligado à indústria da extração de pedra, ocupação familiar, através do seu projeto, “Brecha”, dedicar-se-á à exploração de possibilidades de reabilitação desta pedra algarvia, que, após uma extensa utilização pelo setor da construção civil, para revestimentos, durante a década de 1990, acabou em desuso.



*Figura 136 Fruteira para medronhos, desenvolvida por Samuel Santos, no âmbito do projeto "Brecha".
Câmara Municipal de Loulé.*

Durante a sua residência (em regime virtual), irá desenvolver uma família de cinco objetos, apresentando outras funções utilitárias para este material, como castiçal, fruteira, ou recipiente decorativo. No desenho das peças, para além de procurar inspiração na arquitetura local, Samuel irá colaborar com um historiador local, na exploração do património arqueológico referente a períodos-chave de ocupação da cidade, entre a época romana até à idade média, tendo tido a possibilidade de conduzir investigação nas reservas do Museu Municipal.

Num último exemplo, o atual parceiro do projeto Loulé Criativo, André Sancho, é um dos produtos de sucesso do Laboratório, com o desenvolvimento da marca “Blow Plastic”.

Designer de produto e ceramista, com extensa formação na técnica de vidro soprado, durante a sua estadia no Palácio Gama Lobo, desenvolveu uma série de experiências em torno da utilização de plástico de base biológica (PLA), para a produção de peças sopradas, de cariz mais ou menos artístico e utilitário.



Figura 137 André Sancho e produtos "Blow Plastic". Câmara Municipal de Loulé e Blow Plastic.

O acesso a equipamentos, a ferramentas e a um espaço de trabalho, permitiram-lhe dedicar-se a este projeto de forma mais intensiva, tornando possível a sua viabilização como negócio. Enquanto artesão mestre desta “neo-tradição” algarvia, atualmente, André conciliar o trabalho enquanto *maker* nas áreas de cerâmica e vidro, empreendedor e formador, tendo como objetivo o desenvolvimento de uma oficina de plástico, em contexto universitário, tirando proveito da acessibilidade deste material e contribuindo para a sua reutilização em contexto artístico ou artesanal.

André Sancho parece, deste modo, personificar a ambição de Henrique Ralheta, de colocar o Laboratório numa posição de liderança, enquanto “*trend setter*” na inovação de produto e na moda, de base artesanal:

Nós também queremos ser eh desculpa *trend setter*, não é? Trabalharmos nós a inovação e, de alguma maneira, irmos nós, também, criando massa crítica, pensamento, interesse, e não sermos apenas seguidores, sermos criadores desse novo tempo, dessa nova moda, dessas novas correntes.

Desta forma, Ralheta espera, tal como Tiago Fróis, no caso dos ofícios relacionados às técnicas de construção tradicionais, desconstruir o estigma associado ao artesanato local, de “raiz rural” e “muito ligado a um passado recente de pobreza”, do qual gerações inteiras

procuraram escapar, na migração para o litoral, setores de serviços e turismo. Uma missão que parece estar a ser conseguida, a passo e passo, com o trabalho dos residentes do Laboratório, mas também com os artesãos da Rede de Oficinas, numa aproximação e “capacitação” mútua e auspiciosa:

Estamos constantemente a visitá-los, a discutir ideias, a partilhar coisas que vimos, a partilhar ideias, a ajudar em questões de produção, mas, por outro lado, nas próprias redes, eles também se vão encorpendo a si mesmos, portanto esta capacitação lenta está a acontecer e a experiência da visita a uma das oficinas é sempre maravilhosa, porque todos eles são comunicadores natos, muito apaixonados pelo que fazem, pelas histórias que têm para contar. Portanto, de alguma forma, eles são também os próprios embaixadores deste projeto e há muita gente que já reconhece isto. (...) Quando envolve as artes tradicionais e quando envolve os artesãos mais velhos, i faz-se sempre um sucesso enorme e consegue-se atrair os media. Nós temos assim umas estrelas pop do artesanato a ir a programas de televisão ou a ser visitados, com reportagens nacionais e internacionais. (...) Isto tem relevância económica na vida deles, as oportunidades que nós temos criado.



Figura 138 Visita de alunos do Ensino Secundário a um dos espaços do Loulé Design Lab.

Figura 139 Espaço do projeto Loulé Design Lab, na Algarve Design Meeting, maio de 2024.

Câmara Municipal de Loulé.

5.7. Criação e Patrimonialização

Fábrica Viarco

“Desenho multiplicado” – Notas introdutórias

O programa de residências artísticas promovido pela Fábrica Viarco distingue-se dos restantes exemplos, não só por partir do setor privado, mas por tratar-se de um caso único de geração de valor patrimonial através da criação artística, em torno de um objeto que ocupa ainda as funções originais: o conjunto correspondente à fábrica de lápis Viarco, que se mantém em laboração. As residências artísticas acolhidas pela Fábrica Viarco enquadram-se no contexto de uma atividade mais alargada de apoio à formação e experimentação artística, com outras aplicações, nomeadamente ao nível do design de produto. Importa igualmente salientar o contexto e envolvente da Fábrica, marcado por dois importantes projetos, no epicentro da estratégia cultural do município de São João da Madeira, e que partem da reabilitação de dois complexos fabris de extrema relevância na história recente do concelho; o projeto Oliva Creative Factory, parceiro em algumas das edições da residência, e o Museu da Chapelaria, este último instalado no antigo complexo da Empresa Industrial de Chapelaria.

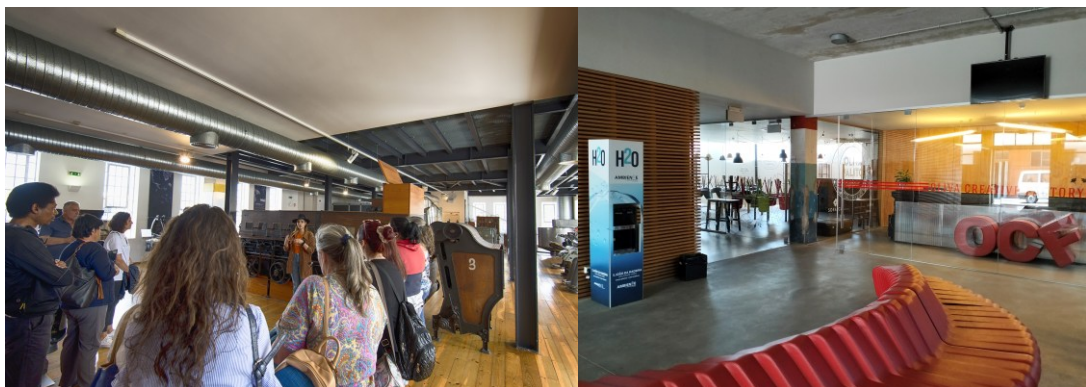


Figura 142 Visita guiada no Museu da Chapelaria e átrio de receção da Oliva Creative Factory, maio de 2023. Fotografias de Mário Pastor.

Localizado a cerca de 40 km a sul do Porto, São João da Madeira é o município mais pequeno de Portugal, abarcando um total de apenas cinco milhas quadradas. Porém, o crescimento industrial, desde o final do século 19, levou a um processo de autonomia política, resultando na sua formalização enquanto município (separado de Oliveira de Azeméis), em 1926. A chapelaria e o calçado constituíram as principais indústrias de São João da Madeira (Barbosa & Paulino, 2018, p. 403), sendo exemplificativa a já referida Empresa Industrial de Chapelaria, fundada em 1914, ou a fábrica Palmares, fundada ainda na viragem do século, em 1892. Ao nível do calçado, São João da Madeira foi berço de marcas icónicas, como a Sanjo, fundada em 1933, cuja produção foi, entretanto, relocizada (Gago & Pastor, 2024).



Figura 143 Mural publicitário, Fábrica Viarco, maio de 2023. Fotografia da autora.

A estas indústrias juntaram-se, então, a Oliva, no domínio da metalomecânica, e especializada em diferentes produtos, como máquinas de costura, que se tornaram uma referência, entre as décadas de 1940 e 1970, em Portugal. Ou, ainda, a Viarco (VI[eira]AR[aújo]CO[mpany]), representando atualmente a única fábrica de lápis da Península Ibérica em pleno funcionamento, nas estruturas industriais originais. Curiosamente, a história da Viarco cruza-se com a da chapelaria. Em 1931, Manuel Vieira Araújo, um fabricante de chapéus, comprou a fábrica de lápis Portugalia, fundada em 1907, em Vila do Conde, transferindo, em 1936, a sua produção para São João da Madeira, já com a designação de Viarco. Mantendo inicialmente a produção e armazenamento de chapéus, a fábrica ocupará um lugar relevante no imaginário de muitas gerações em Portugal, especialmente tendo em conta o seu papel como um dos maiores produtores de material escolar em Portugal, até à década de 1990.

Apesar do encerramento da atividade várias indústrias de base, nas últimas décadas, começando pela Companhia Nacional do Chapéu, em 1995, e seguindo-se a Oliva, em 2010 (Cordeiro, 2022, p. 1), para todos os efeitos, São João da Madeira continua, sobretudo, a afirmar-se como cidade industrial. No entanto, e apesar da instalação de novas infraestruturas industriais, a memória de trabalho das fábricas originais e das suas instalações foi alvo de reinterpretação, ou (re)criação (Gago & Pastor, 2024). O projeto de turismo industrial do concelho de São João da Madeira iniciou-se em 2005, com a criação do Museu da Indústria do Chapéu, do núcleo da Torre da Oliva, em 2014, e do Museu do Calçado, dois anos depois. Entretanto, em 2012, a abertura da Oliva Creative Factory, funcionou como força motriz para a organização de um programa de turismo industrial, que passa, não só pela preservação de infraestruturas desativadas, mas também pela inclusão de visitas a fábricas ainda em funcionamento (Cordeiro, 2022, p. 2). O projeto procura, deste modo, reinterpretar o património industrial, na sua memória material, articulando-o com criação artística, nomeadamente através de uma dinâmica programação cultural. Um exemplo é a rota de *streetart*, criada ao longo das várias edições do Festival *Hat Weekend*, evento de música, artes visuais e performativas promovido pelo município (Gago & Pastor, 2024).



Figura 144 Torre da Oliva e edifício do Museu da Chapelaria, São João da Madeira, maio de 2023.
Fotografias de Mário Pastor.

O motor desta estratégia (re)criativa é, contudo, a Oliva Creative Factory, atuando como um centro cultural, e incubadora para as indústrias criativas. Para além do auditório multifuncional, na Creative Factory são disponibilizados espaços funcionais, de trabalho e de venda, tanto para pequenas empresas como para particulares, para além de unidades de

alojamento, destinadas a artistas, músicos e intérpretes visitantes. Em 2013, o município transformou parte das instalações em Centro de Arte Oliva, que, desde então, tem vindo a acolher múltiplas exposições temporárias e eventos, particularmente em torno da arte bruta (sendo proprietário de duas proeminentes coleções privadas neste género; a Coleção Norlinda e José Lima e a coleção Treger Saint Silvestre). Ao longo dos anos, o Centro acolheu também exposições sobre diferentes temas, apresentando trabalhos desenvolvidos no polo, assim como obras de arte desenvolvidas noutras organizações parceiras da área, incluindo obras produzidas no âmbito do programa de residências artísticas da Viarco.



Figura 145 Centro de Arte Oliva, maio de 2023. Fotografias da autora.

A Viarco é, de facto, um exemplo muito curioso, como uma das fábricas em funcionamento que, em 2012, integrou a rota do património industrial do concelho. Desde então, acolhe visitas guiadas regulares, abrangendo a maioria dos espaços de trabalho, materiais e processos produtivos, e destacando, assim, a sua (ainda) maioritariamente natureza de manufatura. As visitas terminam num pequeno espaço oficial e loja, onde os visitantes podem experimentar e comprar algumas das mais recentes inovações da Viarco, incluindo produtos que foram desenvolvidos em parceria com outras empresas ou organizações, como um conjunto de lápis de cor desenvolvido para daltónicos, bem como produtos que foram inventados e/ou testados durante a sua residência artística.

Neste sentido, a par da aposta no "património industrial" da Viarco, há a construção da fábrica como espaço de inovação criativa através do design de produto e, algures pelo meio, de experimentação artística. No total, entre 2009 e 2023, a Viarco acolheu um total de 29 residências artísticas "oficiais", dedicadas à investigação e criação artísticas. Englobando

um total de 54 de residentes (entre artistas ou designers em nome próprio e coletivos), de diferentes práticas – desenho, pintura, escultura, vídeo, fotografia ou artes sonoras – que, por um determinado período, de duas semanas a um mês, assumiram a fábrica como o seu espaço de trabalho.

A história desta reinvenção teve, aliás, início com uma primeira “residência” de ilustração, com a duração de nove meses, em 2006. Seguiram-se novas colaborações com outros artistas e designers, que resultou na organização de diversos projetos expositivos, abrindo caminho para novas perspetivas de valorização patrimonial (em diferentes sentidos):

Houve uma exposição nos Maus Hábitos, em que nós começamos a perceber o valor do design e das peças antigas que nós tínhamos cá (...) E começámos a olhar para a fábrica, não como unidade de produção pura e dura, mas como um local de património e de conhecimento, que poderia ser transformado num instrumento de *marketing*, acrescentando valor, tendo em consideração que nós não poderíamos estar nos canais tradicionais, nem fazer as ações de charme, que todos os outros concorrentes faziam.

Em 2008, o espaço da antiga chapelaria, que tinha sido encerrado, é então transformado em atelier, inicialmente pensado para dar resposta à procura de espaços de trabalho por parte de artistas locais e, posteriormente reconfigurado para acolher residências artísticas:

São 500 m² que foram mais ou menos limpos e organizados para receber artistas. Começou mais como espaço para a comunidade local, isto é, artistas locais, jovens e malta que estava a começar projetos. Os ateliers foram sempre gratuitos, nunca foi cobrada uma renda, nunca foi cobrada luz, nada: pega a chave, desenvolve o teu projeto.

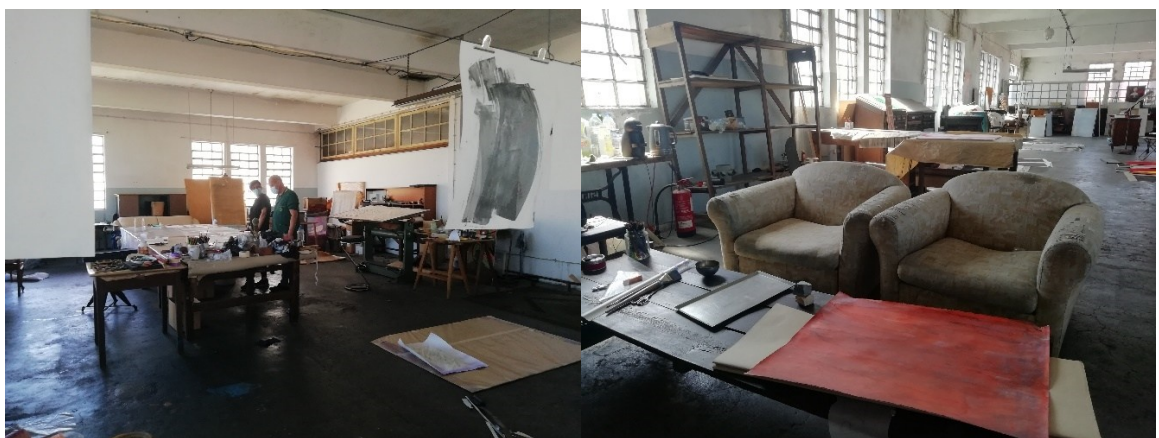


Figura 146 Atelier de Residências Artísticas, Fábrica Viarco, 2021. Fotografias da autora.

Avançando para 2011, altura em que o município de São João da Madeira recebe o financiamento necessário para avançar com a criação do projeto de turismo industrial, propiciam-se as condições necessárias para associar a dimensão patrimonial (e turística), à de valorização cultural (e artística) da fábrica:

O que nos permitiu criar condições aqui na fábrica para retomar visitas que estavam interrompidas, se calhar há 7 anos, por que nos arranjou uma sala de acolhimento e havia uma sala final, onde as pessoas podiam experimentar os produtos e adquirir o material, se eles assim o quisessem. Conclusão, em 2012, começa a funcionar tudo em simultâneo, ou seja, as peças base, essenciais, para arrancar um projeto baseado numa parte cultural e uma parte de património estavam reunidas. Nós tínhamos o ateliê, mas também tínhamos a possibilidade de receber pessoas. E, mais, havia uma gestão coletiva do projeto pelo Turismo de São João da Madeira, que nos tirava o peso de ter de estar a marcar as visitas e de ter de estar a arranjar um guia.



Figura 147 Visita guiada à Fábrica Viarco, 2021. Fotografia da autora.

Esta conjuntura propícia coincidirá com outro momento decisivo, o da aquisição total da fábrica pelo seu atual proprietário e curador informal das residências artísticas Viarco, José Vieira. Movimento motivado pela situação crítica, que colocava em risco a sustentabilidade da empresa familiar:

Nós, em 2005, começámos a aperceber-nos de que a fábrica era mesmo velha. Quando digo velha, no sentido em que era tudo muito cinzento. Era tudo industrial, pesado e cinzento.

Apesar de o produto ser colorido, havia um desgaste de infraestrutura, um desgaste da imagem do produto, uma obsolescência, que nos levava a saber por antecipação que não seríamos capazes de competir, fosse com quem fosse. Porquê? Porque ainda que a Viarco seja a única fábrica a produzir lápis em Portugal, o mercado é totalmente aberto. (...) Não tínhamos dinheiro para investir em publicidade. Não tínhamos dinheiro para fazer campanhas de aliciamento de professores, por exemplo. (...) Nós temos um edifício altamente disfuncional. Tem diferentes secções separadas umas das outras e tem mais do que um piso, o que obriga as coisas a andar para cima e para baixo. Isto vai contra tudo o que é uma lógica industrial, de rentabilidade, de processo, tudo. (...) Conclusão, não havia propriamente uma saída, dentro desta lógica de produzir lápis, que fosse capaz de garantir a subsistência da empresa e muito menos a recuperação das questões do património.

Deste modo, Vieira deu continuidade ao processo de internacionalização, iniciado com o desenvolvimento de produtos “com valor perceptível mais elevado”, ainda que mantendo processos de fabrico artesanais, como a aguarela de grafite, descoberta na década de 1990, e que passará a integrar a linha especial criada em 2007, Artgraf²³¹. Ou o conjunto de três ferramentas de desenho, Morphe, desenvolvidos no âmbito de uma residência criativa, promovida em conjunto com a Oliva Creative Factory, dez anos depois²³². A colaboração com artistas e designers começou, deste modo, a ser entendida como um “laboratório ideal”, também, para o desenvolvimento e teste de novos produtos:

Porque nós podemos considerar o ateliê como espaço de residência, mas ele é um laboratório. É ali que nós discutimos coisas, é ali que, quando os artistas estão a trabalhar, nós vemos coisas. E isto é muito dinâmico e vive de partilha. (...) Um comportamento típico de um artista, não olhar para as coisas como elas são, mas como elas podem ser. E, depois efetivamente, aquela possibilidade de experimentar e de ver o que é. Quando nós juntamos estas coisas todas, conhecimento técnico, pensamento criativo e património, nós começamos a fazer produtos novos. (...) Porque não é só fazer produto, fazer produto num contexto específico que valoriza. (...) Nós não estamos só a calcular custo de matéria-prima, custo de embalagem, custo de mão-de-obra. Os produtos ganham valor nesta atmosfera, neste enquadramento criativo, cultural, patrimonial, técnico.

Tendo como intenção principal a diferenciação de produto (e de consumidores-alvo), esta estratégia, acabou, ainda, por revelar aplicações imprevistas para alguns dos produtos desenvolvidos, aumentando o alcance de intervenção social da marca. A título de exemplo,

²³¹ Vd. <https://www.viarco.pt/aguarela-grafite/>

²³² Vd. <https://www.viarco.pt/morphe/>

através do desenvolvimento de lápis com códigos de cor adaptados a daltónicos, em 2010, numa parceria com a Associação ColorADD.Social, ou:

Por exemplo, a pasta de grafite, que é uma coisa, é um produto que também nasce no contexto de uma residência de um momento para o outro. Nós recebemos e-mails de pessoas que trabalham com autistas, que nos disseram: isto pôs a malta a sorrir! Pessoas que normalmente têm dificuldade em manifestar emoções, quando começaram a interagir com o produto, com as cores, começaram a ter outro tipo de manifestações. Conclusão, há toda uma série de coisas que nós não sabemos até elas se tornarem realidade. Isto é, nós conseguimos ter uma ideia para que é que isto serve, mas só conseguimos perceber a abrangência total, depois de a coisa existir.

Desde a apresentação do primeiro projeto expositivo, em 2006, nos Maus Hábitos (Porto), intitulado “Viarco 70 anos” (que resultará num outro projeto colaborativo itinerante, “Viarco Express”), vários outros se seguiram, envolvendo parceiros e tendo lugar em espaços bastante distintos, entre bibliotecas, galerias e espaços museológicos, como o Museu da Presidência da República (“1 Século – 10 Lápis – 100 Desenhos”), Museu da Chapelaria, Torre Oliva, Oliva Creative Factory e Paços da Cultura, em São João da Madeira, Centro de Artes de Sines (“Viarco – Traços para o Futuro”), MUDE - Museu do Design e da Moda, ou, mais recentemente, a Galeria Pavilhão 31 (projeto “Nós os Loucos”, desenvolvido em parceria com o Manicómio/P28 – Associação de Desenvolvimento e Criativo e Artístico, Santa Casa da Misericórdia do Porto e quatro instituições de saúde mental), e o MMIPO - Museu da Misericórdia do Porto.



Figura 148 Galeria Viarco, no Cidadela Art District, Cascais, e instalação de Diogo Pimentão, no contexto de exposição Viarco, MMIPO. Viarco.

Nesta lógica de tripla valorização (criativa, patrimonial e industrial), a Viarco tem, simultaneamente vindo a participar em eventos e feiras, sobretudo no setor artístico e de do design, e em contexto (inter)nacional: Festival Internacional de Banda Desenhada na Amadora, Mostra Nacional de Ilustração e Desenho, Bienal Internacional de Arte de Cerveira, Bienal de Arte Contemporânea da Maia, Bienal Internacional de Arte de Gaia, Exponor, experimentadesign, Drawing Room Lisboa, Creativeworld e Paperworld, em Frankfurt, Design Living Fair Seoul, London Design Fair, Tent London, Design Stockholm Furniture & Light Fair, Maison et Objet e Drawing Now, em Paris, Milan Design Week, entre múltiplos outros. Fá-lo através da apresentação de projetos expositivos, de cariz artístico e/ou patrimonial, mas também da apresentação de produtos, muitos dos quais resultado de outras colaborações criativas, como o conjunto de lápis assinados pelo artista contemporâneo Vhils, em 2012, numa parceria com a Montana Shop, a coleção Vintage, desenhada no âmbito da tese de doutoramento do designer Paulo Marcelo, em 2017, ou a premiada secretária Risko (German Design Awards), produzida em parceria com a DIGITALAB #forms e JOHEMA²³³.



Figura 149 Participação Viarco na Maison et Objet, Paris, e Drawing Room, Lisboa. Viarco

Paralelamente à sua estratégia de reinvenção e de internacionalização, a Viarco tem, ainda, vindo a atuar como um polo de apoio à criação artística (em particular na área do desenho)

²³³ Vd. <https://www.viarco.pt/making-of-video-risko/>

e à produção cultural, sobretudo em contexto local. É copatrocinadora de dois prémios para jovens artistas e designers (Prémio Novo Talento Desenho - Drawing Room Lisboa e Prémio para finalistas de curso de Design, da ESEIG-Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão), e tem vindo a acolher várias iniciativas artísticas e/ou culturais, primeiro na galeria, “under construction”, que ocupou, em 2014, no Cidadela Art District, Cascais, e, posteriormente, na própria Fábrica. A título de exemplo, as visitas integradas no Encontro Internacional de Desenho de São João da Madeira,²³⁴, o concerto de composições produzidas *in situ*, pelos integrantes do projeto Orquestra Criativa, a exposição de ilustração infantil, “A Rainha das Cores”, ou, igualmente no âmbito das comemorações do aniversário do Turismo Industrial em São João da Madeira, o espetáculo Azert, produzido e apresentado pela Companhia Persona, na/para a Fábrica. Por fim, os projetos expositivos, resultado do acolhimento de residências artísticas.



Figura 150 Visita guiada no âmbito do Encontro Internacional de Desenho, Visita à exposição de ilustração "A Rainha das Cores", Espetáculo "Azert", Atuação do projeto Orquestra Criativa, várias datas, Fábrica Viarco.

²³⁴ Vd. <https://www.viarco.pt/a-rainha-das-cores-em-exposicao/>

No entanto, o regime de colaboração entre a Viarco e os artistas/designers acolhidos em residência tem sido muito pouco formal, ou mesmo convencional. No geral, não houve qualquer convocatória oficial organizada pela Viarco, uma vez que todas as residências resultaram do contacto e (auto)proposta por parte dos artistas participantes, isto é, na definição de José Vieira, de uma curadoria de interesse:

Conclusão, as residências artísticas que acontecem aqui na fábrica não tem uma curadoria. Porque para haver uma curadoria, nós tínhamos de ter pessoas do mundo das artes, não é? (...) Nós temos uma curadoria de interesse. O que é que é uma curadoria de interesse? Recebemos aqui um e-mail de alguém que quer fazer uma residência. É por candidatura, mas nós não temos nenhum formulário de candidatura.

Ao nível de apoios, é oferecida estadia aos artistas em residência, no âmbito de protocolo estabelecido com a Oliva Creative Factory, alimentação, acesso a suportes e materiais, muitas vezes inéditos:

Temos acesso a suportes, papéis grandes e grossos que trazemos de feiras. Temos imensos materiais riscadores, que muitos deles nunca experimentaram, [aos quais] nunca tiveram acesso. Ou mesmo matérias-primas, muitas em curso, que eles identificam como sendo possibilidades para fazer experimentação.

Num outro aspeto menos habitual, apesar do acompanhamento próximo de José Vieira, atento às necessidades e às propostas dos residentes, estes dispõem de total liberdade de acesso ao espaço de trabalho e restantes espaços da fábrica, durante a sua estadia. Ao nível de contrapartidas, não existe nenhuma exigência de produção (e de cedência) de resultados da residência, de contacto com a realidade da fábrica ou de desenvolvimento de atividades de cariz público:

Têm chaves, entram e saem quando querem, e a coisa tem sido muito por aí, sempre muito experimental. Também não há exigências de contrapartidas. Nós às vezes fazemos exigências porque essas exigências são feitas pela Oliva. Nós não temos espaço para acomodar as pessoas e às vezes a Oliva diz-nos que gostava que houvesse um *workshop* ou que houvesse uma conversa para a comunidade. Mas nem é obrigatório deixar obras de arte, nem obrigatório produzir. (...) As pessoas são livres para falarem com quem quiserem e os nossos funcionários têm instruções para ajudar os artistas dentro daquilo que são os seus conhecimentos.

Não obstante, várias das residências, oficialmente documentadas na página em linha da Viarco, resultaram na criação e apresentação de instalações *in situ*, algumas das quais incluindo obras refletindo os trabalhadores e/ou o seu trabalho na fábrica, a maquinaria,

materiais ou técnicas de produção. Um resultado que, embora não obrigatório, traz outro tipo de benefícios, que José Vieira não deixa de reconhecer:

Nós já fizemos uma exposição na fábrica. Fizemos vários eventos de caráter cultural na fábrica. E quando o pessoal invade o espaço industrial com exposições, o pessoal começa a olhar para aquelas coisas e dizer, “Gostei mais do outro que estive aqui antes”, começam a desenvolver sentido crítico. E depois começam a perceber uma coisa que é: começam a perceber para quem é que eles trabalham (...) Conclusão, é excelente para a valorização do nosso trabalho, é excelente para o desenvolvimento da cabeça das pessoas, para saírem daquela lógica de produção de lápis. Não estão a fazer lápis, estão a fazer ferramentas, coisas que vão ter continuidade.

Uma lição sobre o potencial de reinvenção (e revalorização), através do risco, do trabalho conceptual e contextual:

Se estás num ambiente industrial altamente técnico as pessoas têm medo de dizer disparates, não correm riscos. As residências artísticas nisto são um motor, porque percebemos que podíamos expor coisas que aparentemente não tinham valor nenhum, mas, quando as púnhamos num contexto expositivo, elas parecia que renasciam. E nós incorporámos isso nas nossas estratégias, para os processos, para os produtos, em todos os campos. (...) É importante perceber como é que se acrescenta valor às coisas, fazendo diferente, fazendo de novo, reinventando aquilo que já foi mastigado e, de um momento para o outro, arranja-se uma perspetiva nova de o apresentar ou de o justificar. Isto são competências que vão sendo adquiridas pela organização e que vão sendo transversalizadas.

2019 foi particularmente profícuo, a nível de atividade artística e cultural. Apenas durante esse ano, a Fábrica acolheu um total de cinco residências artísticas oficiais, definindo o tom para os anos seguintes, em que, apesar dos impactos da pandemia COVID-19, manteve a extensa e dispersa atividade:

Isto é passo a passo: no primeiro passo criamos as residências e o turismo industrial; a valorização do património e valorização criativa. (...) Percebo que muitas indústrias não entendam isto, porque são coisas de longo prazo, são tiros no escuro. Nós precisamos de tempo para poder medir coisas e normalmente quem investe quer retorno rápido, garantido, com certezas. Isto requer muito tempo e requer a capacidade de aceitar o falhanço como sendo absolutamente normal e de que os projetos não se operacionalizam em três meses e é preciso andar a mastigar uma coisa durante muito tempo para perceber, ou que estamos no caminho errado, ou então perceber a solução para poder efetivamente transformar aquilo num objeto ou produto. Agora eu não tenho dúvidas absolutamente nenhuma de que o pensamento criativo, aliado ao pensamento industrial e de gestão, acrescenta valor às organizações. Da mesma forma que o pensamento de gestão acrescenta valor ao criativo.

“Passo a passo”, Vieira não perde de vista “objetivos muito ambiciosos”, pretendendo “transformar São João da Madeira num local internacionalmente reconhecido como estando relacionado com o desenho”, e tendo a Viarco como um dos seus principais embaixadores.

Fábrica Viarco

“Desenho multiplicado” – Notas de campo

O ponto de encontro da visita à Fábrica é a pequena receção junto aos serviços administrativos, na entrada do recinto, no entanto, os visitantes são rapidamente encaminhados para a antiga sala das caldeiras, onde, para além de assistirem a um vídeo introdutório, os visitantes são convidados a equipar-se com uma bata, touca e protetores de sapatos. A visita decorre tranquilamente, revelando curiosidades sobre a história da fábrica e destacando a natureza intrincada e artesanal dos processos de produção. No final, os visitantes detêm-se a experimentar algumas das “ferramentas” de desenho desenvolvidas pela Viarco, antes de observar a montra de produtos, alguns dos quais identificados com entusiasmo, a partir das memórias de infância.



Figura 151 Visita guiada à Fábrica Viarco, 2021. Fotografias da autora.

Num outro edifício, parte da antiga unidade de produção de chapelaria (entretanto encerrada), Ana Fonseca e Cristina Ataíde, mantêm-se abstraídas do movimento de pessoas pela Fábrica. A primeira, residente “repetente”, dedica-se à exploração escultórica da pasta de grafite, criando “figurados” de livros, em pequena escala. Conversa com José Vieira

sobre os resultados da experiência, enquanto Cristina observa os últimos desenhos criados, também a partir da exploração da aguarela de grafite, motivo da residência no Atelier Viarco. São residências exploratórias, não tendo como objetivo definido a criação ou apresentação de resultados concretos.

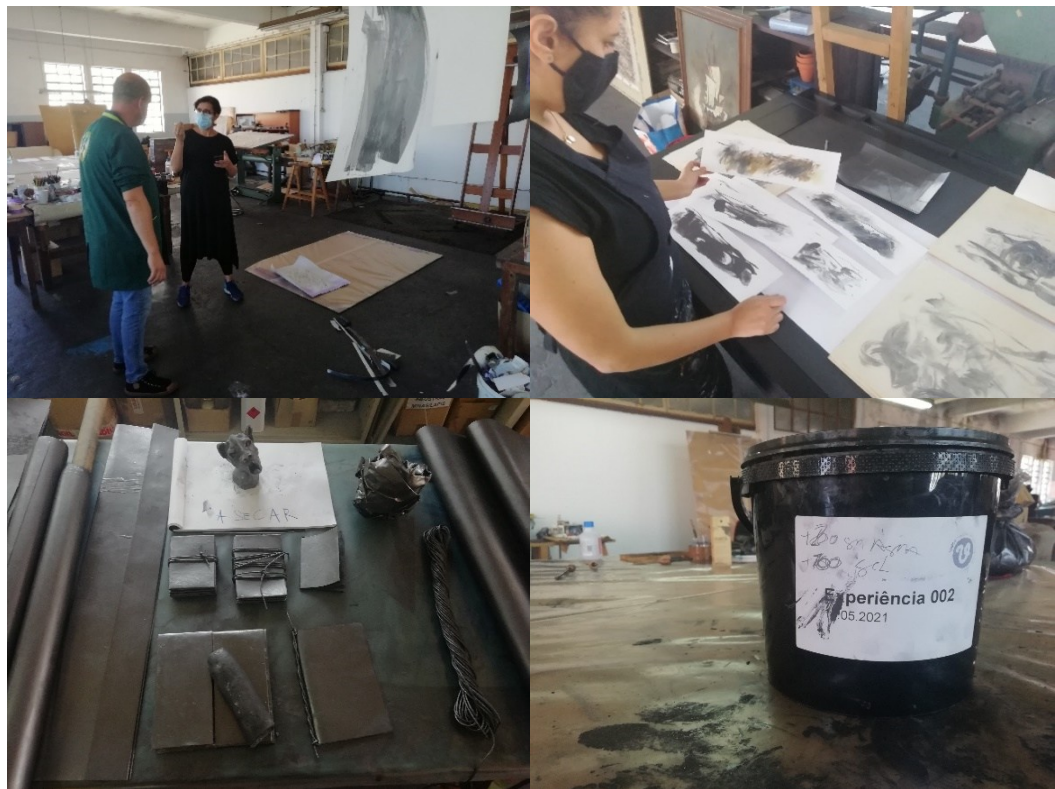


Figura 152 Visita ao atelier de Residências Artísticas Viarco, 2021. Fotografias da autora.

Porém, muitas das residências artísticas acolhidas anteriormente pela empresa, resultaram em exposições in situ ou itinerantes, inspiradas pelo património da fábrica, ou seja, a maquinaria, o grafite e outros materiais, para além das técnicas de produção a lápis, e, noutra dimensão muito relevante, as histórias de vida e memórias dos trabalhadores. Por exemplo, a residência do Coletivo Laboratório #11, que decorreu ao longo de dois períodos de seis dias, entre junho e agosto de 2018, resultou numa exposição in situ, apresentando as obras dos seis artistas participantes, onde se inclui Ana Fonseca, acompanhada por Beatriz Horta Correia, Graça Pereira Coutinho, Miguel Gaspar, Rui Luciano e Sofia Castro.

A exposição reuniu trabalhos que exploram diferentes aplicações do grafite em relação ao papel, outros materiais e suportes; um conjunto de composições sonoras produzidas a partir

de gravações áudio feitas na fábrica, um filme-ensaio em torno dos processos de produção industrial, também produzido a partir de registos de vídeo e som na fábrica, e uma série fotográfica que retrata os trabalhadores da fábrica²³⁵.

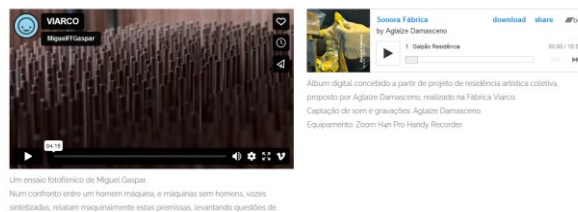
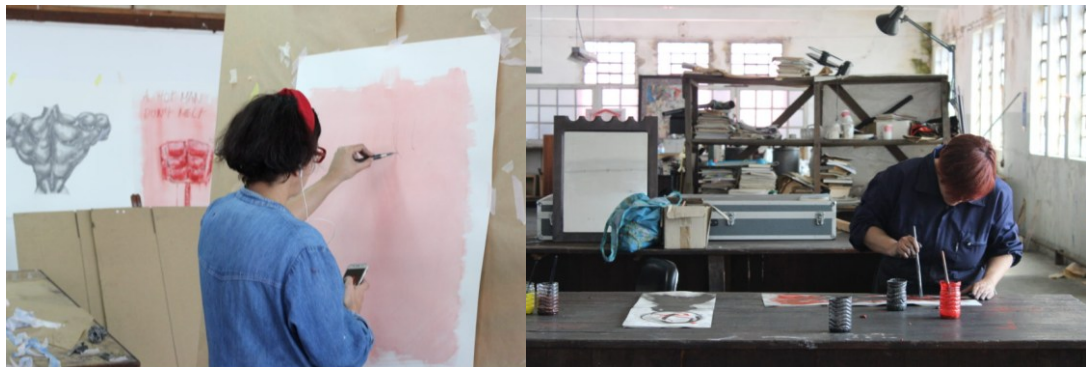


Figura 153 Residência artística do Coletivo Laboratório #11, e exposição de resultados, Fábrica Viarco, 2018. Viarco.

Durante uma outra residência, acolhida entre 2018 e 2019, Aglaíze Damasceno, Clara Sampaio, Rita Gaspar Vieira, Marcelo Forte e Vanda Madureira produziram nova exposição multimédia *in situ*, "Desenho multiplicado". A exposição inclui instalações de desenho, pintura, escultura e som, bem como uma série de trabalhos performativos, apresentados em

²³⁵ Vd. <https://www.viarco.pt/exposicao-laboratorio-11/>

sessões privadas com os trabalhadores da fábrica e suas famílias (além de uma apresentação pública, em São João da Madeira)²³⁶.



Figura 154 Apresentação de resultados da residência artística "Desenho multiplicado", 2019. Viarco.

²³⁶ Vd. <https://www.viarco.pt/desenho-multiplicado/>

Num outro exemplo, neste caso de uma residência realizada a título individual, por Agostinho Santos, figura de revelo a nível regional (ou mesmo nacional), em 2018, que resultou na exposição *in situ* “Debaixo da pele o desenho”. Mantendo o estilo que o caracteriza, durante a residência, Agostinho arriscou, não obstante, novos materiais e suportes, apropriando-se de espaços funcionais, recantos de passagem, e de objetos “descobertos” ao longo da fábrica²³⁷.



Figura 155 Residência artística de Agostinho Santos, Fábrica Viarco, 2018. Viarco

E, antes ainda, entre 2015 e 2016, durante a residência na Fábrica, o “Coletivo Tempos de Vista”, constituído por Inês Teles, Joana Gomes, Margarida Mateiro, Maria Sasseti e Xana Sousa, desenvolveu uma exposição *site-specific* (e *matter-specific*), explorando os conceitos de História, Lugar, Matéria e Processo. A exposição multimédia, “Circuitos de Repetição”, dividiu-se, desta feita, entre a Fábrica e Oliva Creative Factory, mantendo, porém, o foco na relação com a grafite, nos seus aspetos formais e estéticos, que incluem os gestos e a

²³⁷ Vd. <https://www.viarco.pt/agostinho-santos/>

manipulação da matéria pelos trabalhadores da fábrica, os equipamentos e máquinas, os processos e técnicas de produção do lápis²³⁸.



Figura 156 Residência artística do “Coletivo Tempos de Vista”, Fábrica Viarco, 2016. Viarco

Mantendo o enfoque na grafite, como matéria de observação-exploração artística, porém, numa perspectiva “meramente” exploratória, o grupo Masters of Drawing (Londres), constituído por seis artistas oriundas da Austrália, Reino Unido e Holanda, Jo Lane, Janine Hall, Caroline Holt Wilson, Ellis Scheer, Emma Hollaway e Sarah Duyshart, ocupou o atelier da Fábrica por um período de duas semanas, entre os meses de julho e agosto de 2019. Os resultados das suas experiências foram reunidos sob o título “Thinking Graphite” e disponibilizados no endereço em linha da Viarco²³⁹.

²³⁸ Vd. <https://www.viarco.pt/tempos-de-vista/>

²³⁹ Vd. <https://www.viarco.pt/thinking-graphite/>



*Figura 157 Residência de investigação do grupo "Masters of Drawing", Fábrica Viarco, 2019.
Viarco*

As residências de experimentação constituem, de facto, o núcleo-forte do “programa” Viarco, estando na génese da sua criação e desenvolvimento, no âmbito da estratégia de diversificação (de consumidores, parcerias, ...) mais alargada da marca. A título ilustrativo, com uma década de separação, a residência de Diogo Pimentão (2009) e a de Irene González (2019). A primeira, com uma semana de duração, estabeleceu-se como primeiro ponto de contacto do artista com a “comunidade” Viarco, à qual tornaria, tal como Ana Fonseca, a regressar, em 2019, para uma colaboração com o MMIPO, e, novamente em residência, no ano de 2022.



Figura 158 Residência de investigação de Diogo Pimentão, Fábrica Viarco, 2009. Viarco.

Já Irene Gonzaléz, vencedora do Prémio Novo Talento Desenho Drawing Room Lisboa & Viarco 2018, encontrou na Viarco, um ano depois, uma oportunidade para contactar com os materiais e envolvências distintivos da Fábrica, dedicando-se exclusivamente ao desenho. O registo fotográfico e videográfico da estadia, com a duração de 15 dias, foi uma vez disponibilizado em linha²⁴⁰.



Figura 159 Residência de investigação de Irene Gonzaléz, Fábrica Viarco, 2019. Viarco.

O caso do programa de residências artísticas na Fábrica Viarco é bastante representativo do potencial na associação entre práticas artísticas contemporâneas e preservação do património, assente numa noção alargada de património, dos processos de produção de património que, neste caso, ocorrem não do passado para o presente, mas do presente para o

²⁴⁰ Vd. <https://www.viarco.pt/irene-gonzalez/>

futuro (sobretudo porque se trata da legitimação de uma tipologia de património apenas muito recentemente reconhecido enquanto tal, o património industrial). Além disso, sendo uma fábrica ainda em funcionamento, a Viarco é representativa nas formas como os artistas podem ajudar a repensar o que pode ser entendido como património e abrir processos de criação de património à participação de não especialistas. Fá-lo explorando e documentando o (seu) património, nas dimensões intangíveis, performativas e simbólicas – o espírito do lugar –, abrindo-o a experiências de descodificação multissensorial e a novas reinterpretações por parte do público visitante.

No entanto, este exemplo levanta questões metodológicas e éticas, em torno dos processos de artificialização e de construção do património e dos seus potenciais resultados. Por um lado, as residências inserem-se num plano mais alargado de apoio à educação e experimentação artísticas. Por outro lado, a abertura da fábrica à criação artística foi muito estratégica, incorporando um impulso económico muito claro e vindo da necessidade de *rebranding* e de expansão de receitas, através do desenvolvimento de produtos, direcionados a novos potenciais consumidores (incluindo os artistas, cujo trabalho, está, de certa forma, a ser duplamente mercantilizado, ou comodificado). Ademais, se os constrangimentos de a Viarco ser um local de trabalho ativo, podem ter desencorajado a participação dos trabalhadores, juntamente com as preocupações, expressas por alguns dos artistas participantes, em vir a transformá-los numa espécie de "atração de circo", não deixa de sentir-se que as residências poderiam ser usadas para explorar processos de cocriação e co-curadoria.

Este tipo de abordagem poderia potencialmente envolver, de forma mais ativa, os trabalhadores, como vozes autorizadas a falar sobre o património imaterial que a fábrica e a atividade de fabricação de lápis encerram. Este exemplo possibilita, assim, futuras discussões sobre a forma como a memória (dos trabalhadores) é entendida, tanto enquanto recurso documental e/ou museológico, como atração turística, revelando as possíveis armadilhas dos processos de patrimonialização, que podem resultar em simplificações, ou, mais uma vez, em práticas de tokenismo. Deste modo, deixando de envolver ativamente os trabalhadores na construção de narrativas em torno de suas próprias vidas, e deixando de

abordar questões sociais prementes (como as condições de trabalho ou as disparidades salariais entre homens e mulheres).

Não obstante, numa entrevista privada, José Vieira, atual proprietário da fábrica e "curador" informal das residências, fez-me saber que há planos para desenvolver um programa mais "profissional", envolvendo curadores e artistas convidados, uma chamada temática e um apoio mais robusto aos artistas participantes (incluindo apoio financeiro). O plano prevê a criação de um ecossistema próprio de residências artísticas, contemplando três tipologias distintas: as atuais residências auto-propostas; um programa de residências temático associado a convite e/ou chamada de propostas, com júri de seleção e curadoria externas; a criação de programa de residências pago, em regime de aluguer de espaço de atelier, envolvendo a articulação com serviços de mentoria/apoio técnico em áreas distintas. A estas três tipologias, Vieira acrescenta ainda a possibilidade de desenvolver um programa exclusivo de "experiências imersivas", para mentoria a jovens artistas, em parcerias com artistas "profissionais". Para tal, projeta a criação de um espaço próprio de alojamento para as residentes, assim como a participação em projetos internacionais, com parceiros relacionados com a área do desenho, de forma a obter financiamento conjunto que permita a criação de um "circuito internacional":

Uma das coisas que nós estamos também, neste momento, a estudar e a preparar são programas diretos para a Europa. Nós estamos a trabalhar com uma série de parceiros internacionais, que está relacionada com eventos, por exemplo a Drawing Now, em Paris, ou centros de desenho, ou em universidades, ou relacionados com publicações. E estamos a montar uma candidatura no sentido de gerar um projeto que cria aqui uma espécie de circuito Internacional.

Um dos objetivos deste projeto é, não só apoiar a atividade de programação artística da Viarco, mas também o desenvolvimento de públicos e de potenciais consumidores, não só dos produtos Viarco, mas também, "justiça seja feita", de arte:

Estamos a preparar este projeto internacional com gente muito consagrada, que está no mercado, com o objetivo de começar o projeto na indústria e levá-lo até ao fim; às pessoas que vendem a obra de arte. Para criar algo que leve à venda da arte em si, do objeto artístico, criar esta lógica de mercado.

Um objetivo que traduz a vontade de introduzir uma possibilidade maior de retorno financeiro para os artistas, na sua colaboração com a Viarco, e que, abre igualmente caminho

para explorar outras dimensões temáticas, e processos mais participativos, através das residências:

Logo de início, não funciona, até porque há questões legais. Se houvesse um acidente de trabalho, por exemplo, podíamos ter problemas com a ACT. Mas essas hipóteses estão todas em aberto. Por exemplo, nós temos uma máquina muito antiga que era usada para produzir lápis de cera. De um momento para o outro, é possível organizarmos *workshops* só para produzir lápis de cera. Mas isso, lá está, tem de ser tudo estruturado. É possível fazer essas coisas todas, não é? Estruturadas, organizadas, preparadas para avançar.

A vertente patrimonial não foi esquecida nos planos de futuro. Para além do processo de classificação da fábrica como imóvel de interesse municipal, a decorrer, Vieira deixa em aberto a resolução de problemas relacionados com a gestão do “acervo artístico”, que tem vindo a ser construído ao longo de mais de uma década:

A questão é essa: o património do passado tem de ser preservado, mas nos também temos de ser capazes de preservar o património que estamos a gerar agora. (...) Temos um problema documental, estamos a acumular trabalho de documentação, os trabalhos dos artistas deviam estar catalogados, devia haver um registo das datas, do que é que aconteceu e isso está tudo por fazer. (...) Se queremos que as residências passem a acontecer de forma diferente, sabemos que temos um défice de organização, ao nível do registo, da documentação. Porque temos imensas coisas aqui que não sabemos qual a proveniência.

Para Vieira, o “sucesso” mede-se pela “manutenção das relações no tempo, em projetos diferentes”, “o voltar a encontrar-se”. Assim, o “criar histórico”, através da “consistência” e “coerência” na intervenção (e no trato diário dos diferentes colaboradores) é, também, fundamental para estabelecer uma posição de confiabilidade.

Num outro momento da entrevista, feita em 2021, José Vieira refere-se às relações humanas como tendo por base, essencialmente, uma “troca de interesses”. O exemplo da Viarco é revelador como o património se encontra, de facto, no centro de múltiplas partes interessadas, de práticas e de praticantes. As paisagens (pós)industriais são tanto sobre as infraestruturas, como sobre os seres humanos, revelando desafios sociais, culturais e ambientais, que exigem uma reflexão interdisciplinar, reunindo contributos dos estudos do património, da arqueologia, da sociologia, da antropologia, da economia ou dos sectores criativos da sociedade; das artes (mais ou menos mecânicas ou mecanizadas) (Gago & Pastor, 2024).

Capítulo 6 - (Re)criar o Património: análise qualitativa

6.1. Metodologia

Neste capítulo, são apresentados os resultados de uma segunda fase de análise da informação recolhida através do trabalho de campo, anteriormente descrito. Seguindo uma abordagem que combina metodologias exploratórias e analíticas, parâmetros de análise (e medida) qualitativos e quantitativos, nesta segunda camada de análise, foram experimentadas outras ferramentas e formas de visualização de dados, partindo de uma leitura interpretativa, para a medição (quantitativa) de aspetos qualitativos, como sendo a distância entre resultados ou variáveis, em determinadas categorias de análise, por grupo de entrevistados.

Desta forma, procurou-se identificar tendências de resposta, colocando em tensão (dialogante) diferentes perspetivas, experiências e expectativas dos vários intervenientes no conjunto de exemplos de programas de residência artística (de base patrimonial) em estudo. Procurou-se ainda uma reflexão mais alargada em torno dos potenciais impactos da (re)criação artística para o entendimento e feitura do (que é) património.

Análise interpretativa, codificação e síntese

A informação recolhida através das entrevistas realizadas na etapa anterior, foi organizada e codificada numa grelha ou matriz de análise²⁴¹. Esta grelha reúne um conjunto de categorias de análise, selecionadas a partir do conjunto anteriormente definido e incluindo outras, como a área de formação/experiência profissional ou o sexo dos entrevistados:

²⁴¹ A grelha foi desenvolvida em computador portátil pessoal, com recurso a ferramenta Excel, parte de pack de aplicações do software Microsoft 365 (Office), versão “18.2311.1071.0”, para desktop.

Promotores / Curadores Financiadores

- Background
- Sexo
- Objetivos
- Desafios/Dificuldades
- Fatores de sucesso
- Indicadores de sucesso
- Resultados/Impacto

Artistas

- Background
- Sexo
- Objetivos
- Desafios/Dificuldades
- Fatores de sucesso
- Resultados/Impacto

Quadro 5 Categorias de análise - Grupos de Promotores/Curadores/Financiadores e Artistas

Objetivos

- Reestruturação de negócio
- Reabilitação/rentabilização de infraestruturas
- Dinamização de edifício/legado histórico
- Proporcionar oportunidades a criadores locais
- Promover experimentação e inovação
- Alargar rede de parcerias locais/regionais
- Marketing Territorial
- Proporcionar oportunidades a jovens criadores
- Desenvolvimento de programação artística
- Desenvolvimento de públicos locais
- Valorização/Revitalização de património local/regional
- Envolvimento de comunidades locais
- Questionar o território
- Registrar o quotidiano
- Questionamento de discurso oficial sobre património
- Desmistificar de ideia de comunidade
- Reforçar estrutura pré-existente
- Desenvolvimento de públicos
- Desenvolvimento artístico e pessoal
- Oportunidade de exposição fora do contexto escolar
- Responsabilização de participantes
- Criação de roteiro artístico/turístico
- Apoiar ofícios tradicionais e artesanios locais
- Promover intergeracionalidade
- Promover diálogo entre artesãos e artistas/designers/arquitectos
- Questionar práticas e troca de conhecimento

(continuação)

- Promover interculturalidade
- Promover sustentabilidade ambiental
- Registo arquitectónico
- Diagnóstico social
- Extensão de programação educativa
- Extensão de programação artística
- Diversificação de conteúdos
- Estabelecimento de relações entre diferentes tipologias de coleção
- Aproximação da comunidade académica
- Aprofundar competências/prática em determinada área/técnica/matéria
- Investigação/Desenv. de projeto
- Equipamentos/materiais disponíveis
- Obter mentoria/apoio técnico
- Reputação
- Encontrar pares/Comunidade
- Espaço/tempo para experimentação artística
- Apoio logístico
- Apoio financeiro
- Oportunidade expositiva
- Contacto com mundo rural
- Contacto com realidade local/nacional
- Contacto com outros públicos
- Alargar rede de contactos
- Cumprir programa curricular
- Desenvolver interesse na temática/figura/objeto

Desafios / Dificuldades

- Sustentabilidade
- Condicionantes externas (pandemia)
- Condicionantes externas (clima)
- Conciliação de objetivos de partes interessadas
- Necessidades logísticas
- Necessidades técnicas
- Recetividade de públicos/comunidades locais
- Financiamento
- Formação de públicos
- Recetividade de públicos internos
- Adaptabilidade a contexto programático
- Interferência política
- Aproveitamento económico
- Performatividade de comunidades participantes
- Adesão de artistas participantes
- Coordenação/Produção
- Avaliação de projeto
- Barreira linguística
- Adaptabilidade a contexto expositivo
- Duração
- Tamanho do grupo de participantes
- Deslocação no terreno
- Dúvidas de cariz ético na div. de conteúdos recolhidos
- Distância
- Disponibilidade

Resultados / Impacto

- Continuidade
- Captação de novos visitantes
- Manutenção de relações ao longo do tempo
- Reconhecimento e interesse do público/consumidores locais
- Reconhecimento e interesse do público/consumidores internacionais
- Reconhecimento nos media
- Criação de espaço museológico
- Criação de arquivo
- Valorização de património local
- Envolvimento de comunidades locais
- Reflexão de inputs da população local em plano de reabilitação urbana
- Reconhecimento por parte de instituição promotora
- Aumento de públicos/ visitantes externos
- Desenvolvimento de produto
- Acesso a novos mercados
- Fidelização de público/visitantes
- Alargamento de área de intervenção
- Diversificação da origem de participantes
- Reconhecimento por parte de instituição internacional
- Aumento de número de residentes na localidade
- Desenvolvimento de rede de contactos/fornecedores
- Criação/Reabilitação de espaço comunitário
- Oportunidade expositiva/apresentação
- Novo contexto expositivo
- Desenvolvimento/concretização de projeto
- Aquisição de novos conhecimentos/práticas/metodologias
- Exploração de novas matérias
- Criação de rede de interesses / apoio
- Fortalecimento de trabalho em equipa/coletivo

Quadro 6 Variáveis de resposta por categoria de análise - Objetivos, Desafios/Dificuldades, Resultados/Impacto

Fatores de sucesso

- Perfil do artista
- Permanência no lugar
- Mediação
- Continuidade
- Orientação temática
- Envolvimento de comunidades locais
- Colaboração com parceiros locais
- Colaboração com comunidade escolar
- Documentação
- Adaptabilidade a contexto programático
- Adaptabilidade a contexto expositivo
- Dimensão pública
- Multidisciplinaridade de práticas
- Diversidade temática
- Comunicação
- Notoriedade / Rede de contactos de artista
- Mediatismo
- Consultoria externa
- Acompanhamento
- Liberdade criativa
- Duração
- Foco no processo
- Colaboração com comunidade académica
- Relação com media
- Enquadramento programático
- Reputação
- Perfil de coordenadores
- Envolvimento em todas as etapas
- Contexto institucional
- Apoio logístico
- Apoio técnico
- Envolvimento de equipas técnicas
- Idade de participantes
- Escala de local de intervenção

Indicadores de sucesso

- Continuidade
- Manutenção de relações ao longo do tempo
- Rentabilidade económica
- Sustentabilidade
- Reconhecimento e interesse do público local
- Concretização de projeto artístico
- Reconhecimento e interesse de participantes internacionais
- Satisfação de artista
- Aprendizagem
- Reconhecimento nos media
- Captação de novos visitantes
- Recolha de inputs de população local

Quadro 7 Variáveis de resposta por categoria de análise - Indicadores de sucesso / Fatores de sucesso

De forma a garantir o anonimato dos entrevistados, foram-lhes atribuídos nomes de código, mediante o grupo e, no caso dos artistas, o programa de residência em que participaram. Depois de realizada uma análise interpretativa das entrevistas, foram definidas variáveis fixas que sintetizam o conjunto de respostas fornecidas pelos entrevistados, em cada uma das categorias analisadas (e a cada uma das questões que lhes tinham já sido associadas).

Análise de redes

O trabalho de síntese realizado anteriormente descrito permitiu, no caso de algumas categorias de análise, estabelecer relações entre resultados (respostas), como, por exemplo, relações de distância entre as variáveis definidas a partir dos mesmos. Este trabalho foi desenvolvido com recurso a software de extração, análise e visualização de dados²⁴², resultando numa componente adicional de visualização de dados, nomeadamente, visualizações em rede.

Para este efeito, a ocorrência de variáveis nas respostas por indivíduo/entrevistado foi assinalada e codificada, na grelha previamente desenvolvida, com recurso a esquema binário: 1 para ocorrência e 0 para não ocorrência. A informação contida no ficheiro .xlsx, correspondente à grelha de análise das entrevistas, foi organizada em tabela própria, no ambiente de trabalho do software (função “Data table”), tendo esta servido de base para a condução de análise de distância/proximidade (índice ou coeficiente de similaridade Jaccard, que corresponde ao coeficiente entre a intersecção e a união de dois conjuntos ²⁴³), entre as diferentes ocorrências dos termos nas entrevistas (função “Distance”). Optou-se depois pela organização e visualização dos resultados desta análise sob a forma de redes, onde são apresentadas os termos com ocorrências simultâneas nas entrevistas, assim como o seu grau de semelhança, representado pela espessura das ligações entre os termos (funções “Network from Distance” e “Network Explorer”). Esta apresentação é feita de forma proporcional, no que concerne o número de ligações existentes em torno/a partir de determinado termo ou variável (através do tamanho e, no caso de variáveis com três ou mais ligações, a cor do ponto identificador da mesma), e o nível de proximidade entre as diferentes variáveis identificadas (através da grossura das linhas utilizadas para assinalar a existência de uma ligação de proximidade, ou ocorrência simultânea, entre variáveis).

²⁴² Orange DATA MINING, plataforma de no-code de interface com Phyton, de livre acesso, disponível para transferência, em linha: <https://www.orangedatamining.com>. A versão transferida e utilizada, em computador portátil pessoal, corresponde à atualização com a designação “Orange3-3.36.1-Miniconda-x86”, otimizada para sistema operativo Windows, 64bits.

²⁴³ Vd. exemplo de utilização do Índice de Jaccard para calcular a coocorrência de relações entre termos frequentemente utilizados no contexto de entrevista (e visualização de resultados em rede), neste caso para a análise da participação de residentes na gestão de recursos naturais, através da programação de atividades culturais e recreativas, em aldeias montanhosas japonesas: <https://www.mdpi.com/1999-4907/12/11/1546>

6.2. Análise de entrevistas e visualização de dados

Nesta etapa, e como referido anteriormente, a informação recolhida através das entrevistas, foi organizada e tratada coletivamente, isto é, por grupo de entrevistados, procedendo-se, inclusivamente, à aglutinação de dois subgrupos: Promotores/Curadores e Promotores/Patrocinadores. Deste modo, os dados abaixo apresentados, partem da síntese de respostas de todos os entrevistados, diferenciadas entre dois grandes grupos: Promotores e Artistas. Procurou-se, assim, apresentar aproximação e divergências na perceção dos principais intervenientes na programação das residências artísticas em estudo, em aspetos fundamentais, como sendo os objetivos definidos para as mesmas, resultados, desafios à programação ou participação nas residências, fatores e indicadores de sucesso.

O primeiro aspeto analisado diz respeito aos objetivos da programação ou participação nas residências. Esta análise interpretativa teve como base a visualização da relação entre as principais respostas/variáveis apontadas por cada um dos grupos nesta categoria.

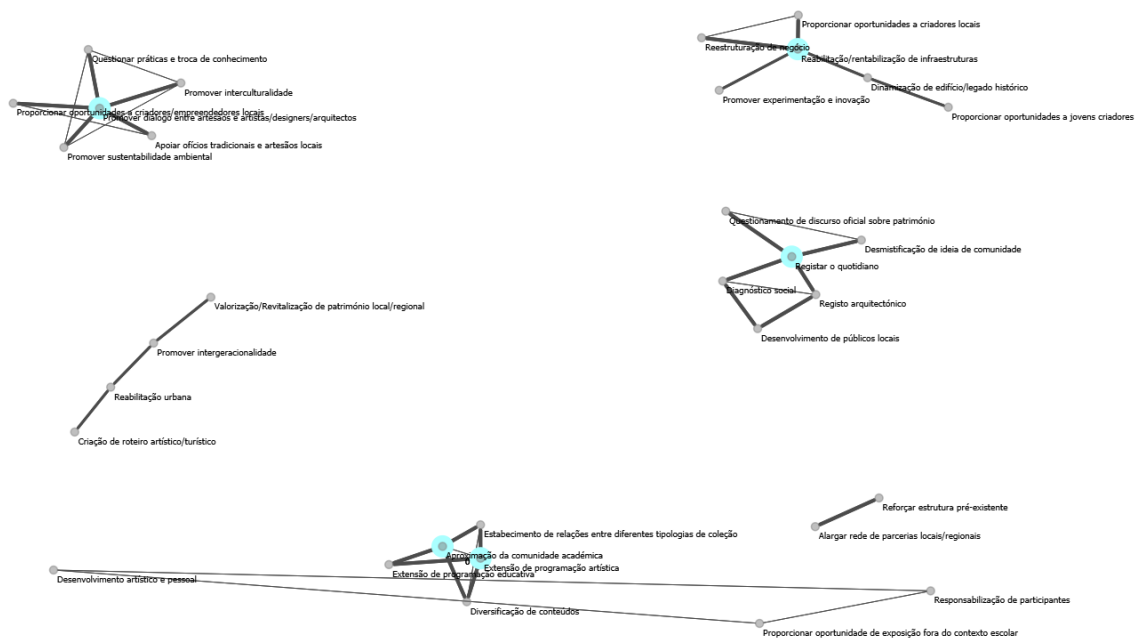


Figura 160 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Objetivos, para o grupo de Promotores.

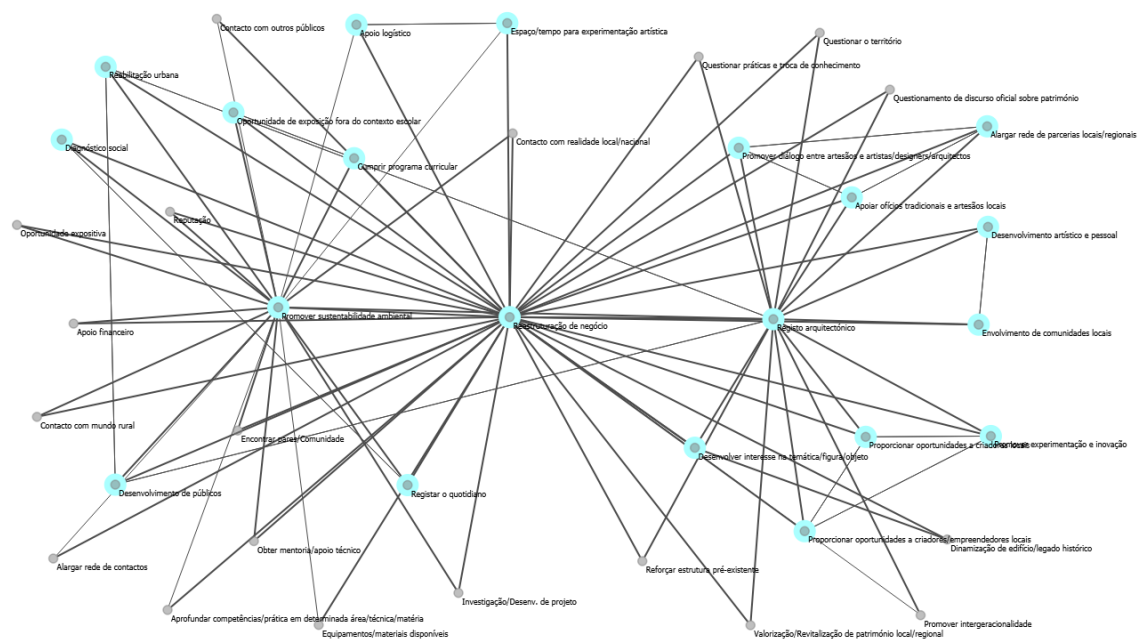


Figura 161 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Objetivos, para o grupo de Artistas.

Olhando para a rede de relações gerada a partir da síntese (e codificação) de respostas do grupo de Promotores, sobressaem quatro conjuntos de variáveis fundamentais, em torno dos seguintes objetivos: “Aproximação da comunidade académica” e “Extensão da programação artística”; “Reabilitação/rentabilização de infraestruturas”; “Promover diálogo entre artesãos e artistas/arquitetos/designers”; “Registar o Quotidiano”. De um modo geral, é possível identificar três tipologias de objetivos (com as inevitáveis contaminações e sobreposições): objetivos de cariz institucional, de cariz sociocultural, e/ou de cariz socioeconómico.

Partindo desta proposta interpretativa, o grupo de variáveis orbitando em torno dos objetivos de “Aproximação da comunidade académica” e “Extensão da programação artística”, e que incluem outros como sendo “Estabelecimento de relações entre diferentes tipologias de coleções”, “Extensão da programação educativa” e “Diversificação de conteúdos”, parecem inserir a programação de residências artísticas na resposta a preocupações institucionais, viradas para a resolução de necessidades internas, específicas, e compatíveis com a escala de determinado museu ou outro equipamento cultural, promotor ou parceiro das mesmas.

Por outro lado, os grupos de variáveis organizados em torno das variáveis “Reabilitação/rentabilização de infraestruturas” ou “Promover diálogo entre artesãos e artistas/arquitetos/designers”, parecem sinalizar preocupações de cariz socioeconómico, a uma escala ou âmbito de intervenção mais alargado (municipal ou regional). Esta relação torna-se mais evidente no caso do segundo grupo, em que, a par do objetivo indicado, se encontram variáveis como “Apoiar ofícios tradicionais e artesãos locais”, “Promover a interculturalidade” ou “Proporcionar oportunidades a criadores/empreendedores locais”. Já no caso do primeiro grupo, a associação ao objetivo de “Reabilitação/rentabilização de infraestruturas” a variáveis como “Reestruturação de negócio” e “Dinamização de edifício/legado histórico”, remetem novamente para um contexto mais circunscrito, ainda que projetando, através da programação de residências artísticas, impactos a nível local, nomeadamente “Proporcionar oportunidades a jovens criadores” e, sobretudo, “Proporcionar oportunidades a criadores locais”.

O conjunto de variáveis agrupadas em torno do objetivo “Registrar o Quotidiano”, reflete um conjunto de possíveis impactos da programação de residências a nível sociocultural, e passível de generalizações a diferentes contextos e escalas: “Registo arquitetónico”, “Diagnóstico social”, “Questionamento de discurso oficial sobre património” ou “Desmistificação de ideia de comunidade”. De modo aproximado, no conjunto de variáveis identificadas separadamente destes objetivos, como sendo o conjunto de variáveis “Valorização do património local/regional”, “Promover a intergeracionalidade”, “Reabilitação urbana” e “Criação de roteiro artístico/turístico”, cruzam-se preocupações de cariz socioeconómico e sociocultural, perspetivando impactos num âmbito mais alargado, territorial. Paralelamente, os conjuntos de variáveis “Reforçar estrutura pré-existente” e “Alargar rede de parcerias locais/regionais”, assim como “Desenvolvimento artístico e pessoal”, “Proporcionar oportunidade de exposição fora do contexto escolar” e “Responsabilização dos participantes”, parecem apontar novamente para uma escala institucional, ou mesmo, no caso do segundo, a um contexto muito particular (o académico).

Avançando para os resultados nesta categoria de análise, no grupo dos Artistas, salienta-se uma aparente maior proximidade (e interligação) entre os objetivos para a sua participação nas residências. Num primeiro olhar, destacam-se as variáveis que apontam para objetivos de natureza estratégica e pragmática, como sendo o acesso a “Espaço/tempo para experimentação artística”, e o acesso a “Apoio logístico”, ou, referindo-se a um contexto muito particular (académico), o “Cumprir o programa curricular” e “Oportunidade expositiva fora do contexto escolar”. Nesse mesmo sentido, juntam-se outras variáveis, como o acesso a “Equipamentos e materiais disponíveis”, acesso a “Apoio financeiro” e a obtenção de “Mentoria/Apoio técnico”, ou, por outro lado, o “Promover Sustentabilidade ambiental” e “Reestruturação de negócio”. Podem ainda acrescentar-se os objetivos, de cariz generalista, como “Desenvolvimento artístico e pessoal” e “Desenvolver interesse em temática/figura/objeto”, ou objetivos de cariz mais periférico, tais como “Oportunidade expositiva”, “Alargar rede de contactos”, “Encontrar pares/Comunidade”, “Contacto com outros públicos” e “Reputação”.

Num aspeto curioso, um dos objetivos apontados pelo grupo de Artistas entrevistados, para a sua participação nas residências, relaciona-se com um interesse específico no “Contacto com a realidade local/nacional”, ou, mais especificamente, no “Contacto com mundo rural”. A este interesse, poderão ainda associar-se outros objetivos identificados, de forma mais periférica, pelos Artistas, como sendo o “Questionar o território”, o “Promover a intergeracionalidade” e o “Questionar práticas e troca de conhecimento”. Não obstante, são igualmente vários os exemplos que parecem ir ao encontro de alguns dos objetivos para a programação de residências artísticas, apontados por alguns dos seus Promotores, como sendo a associação entre o “Registo Arquitetónico”, a “Reabilitação urbana” e o “Desenvolvimento de públicos”, ou, noutro eixo de relevo, o “Proporcionar oportunidades a criadores/empreendedores locais” e “Promover experimentação/ inovação”. Assim, apesar de o “Envolvimento de comunidades locais” surgir associado também ao “Desenvolvimento artístico e pessoal”, não é de estranhar uma certa funcionalização programática das residências, que se materializa, em última instância na associação da “Valorização/Revitalização do património local/regional”, de forma paralela, tanto ao “Registo Arquitetónico”, como à “Reestruturação de negócio”. Ou, num exemplo concreto, a ligação estabelecida entre o “Apoiar os ofícios e artesãos locais”, “Promover diálogo entre artesãos e artistas/designers/arquitetos” e o interesse em “Alargar rede de parcerias locais/regionais”.

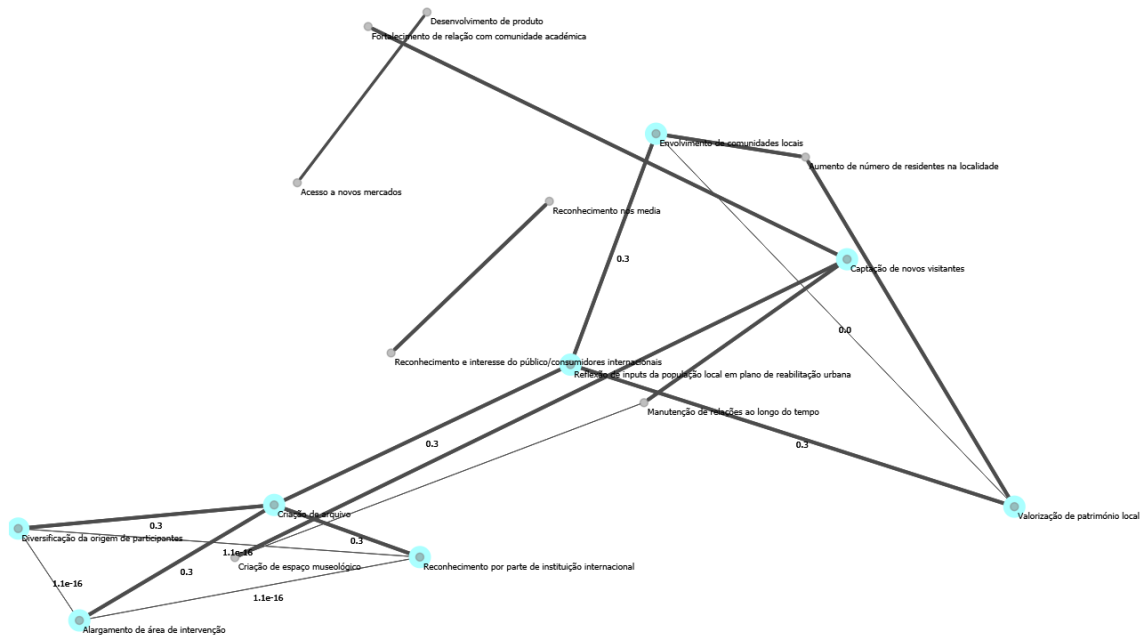


Figura 162 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Resultados, para o grupo de Promotores.

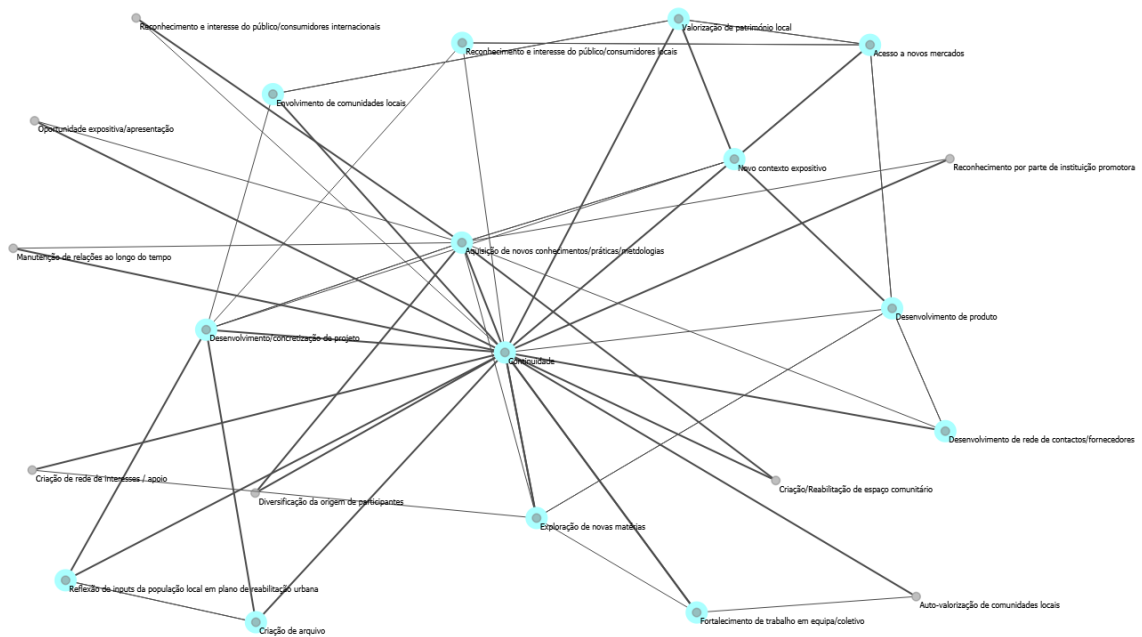


Figura 163 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Resultados, para o grupo de Artistas.

Avançando para a análise das variáveis associadas aos resultados de programação de residências artísticas, para o grupo dos Promotores, verifica-se novamente a existência de três grandes aglutinadores, ainda que compreendo uma interconectividade, inexistente no caso dos objetivos partilhados por este grupo. Um primeiro conjunto que parece emergir da análise das respostas deste grupo, é aquele que relaciona as variáveis “Envolvimento de comunidades locais”, “Valorização do património local” e dois possíveis resultados, remetendo para contextos aparentemente distintos: “Aumento de número de residentes na localidade” e “Reflexão de inputs de população local em plano de reabilitação urbana”.

Indo ao encontro desta premissa, a última variável surge igualmente conectada ao conjunto que relaciona as variáveis “Criação de arquivo”, “Reconhecimento por parte de instituição internacional”, “Alargamento de área de intervenção” e “Diversificação de origem dos participantes”. Paralelamente a estes dois grupos, emerge um terceiro conjunto, que relaciona os resultados/variáveis “Captação de novos visitantes”, “Fortalecimento de relação com comunidade académica”, “Manutenção de relações ao longo do tempo” e “Criação de espaço museológico”. Adicionalmente, o “Desenvolvimento de produto” surge relacionado ao “Acesso a novos mercados”, e o “Reconhecimento nos media”, de forma muito particular, ao “Reconhecimento e interesse de públicos/consumidores internacionais”.

Este último resultado é igualmente apontado, ainda que de forma mais periférica, pelo grupo dos Artistas participantes nas residências, e a par de outros resultados, como sendo o proporcionar de “Oportunidade expositiva/apresentação”, o “Reconhecimento por parte de instituição promotora”, a “Criação de rede de interesses/apoio”, ou a “Manutenção de relações ao longo do tempo”. A “Continuidade” apresenta-se, aliás, como uma variável central na inter-relação entre diferentes resultados das residências apontados por este grupo. Esta apresenta-se, no entanto, e à semelhança do sucedido no caso dos objetivos estabelecidos por este grupo para as residências, uma inter-relação intrincada, feita de vários caminhos possíveis de reciprocidade.

Assim, a “Continuidade” surge associada ao “Desenvolvimento/Concretização de projeto”, que, por sua vez, está associado quer, de uma forma mais geral, ao “Envolvimento de comunidades locais”, quer, de maneira mais específica, à “Reflexão de inputs de população

local em plano de reabilitação urbana” e à “Criação de Arquivo”, sendo que, em ambos os casos, se verifica uma ligação de volta à primeira variável: isto é, tanto a “Criação de Arquivo”, como o “Envolvimento de comunidades locais” surgem, de forma individual, também relacionadas com a “Continuidade” da residência.

Seguindo a cadeia de (re)ação, o “Reconhecimento e interesse do público/consumidores locais” surge relacionado com o “Acesso a novos mercados”, assim como o proporcionar de “Novo contexto expositivo” ou o “Desenvolvimento de produto” e o “Desenvolvimento da rede de contactos e fornecedores”. O “Acesso a novos mercados” surge, porém, igualmente relacionado com a “Valorização de património local”, que, por sua vez, surge como intermediário novamente para o “Envolvimento de comunidades locais”.

Num outro eixo, a “Continuidade” surge ainda associada à “Exploração de novas matérias” e, deste modo, interligando diferentes ramificações, a partir desta variável, nomeadamente: a sua relação com a “Aquisição de novos conhecimentos/práticas/metodologias”; noutro ramo, a sua relação com o “Fortalecimento de trabalho em equipa/coletivo” e a “Auto-valorização de comunidades locais”; e, noutro ainda, a sua relação com o “Desenvolvimento de produto”. Tanto no caso do grupo dos Artistas como no dos Promotores, verifica-se uma aproximação dos Resultados ao conjunto Objetivos previamente identificados, ainda que a lista dos primeiros seja consideravelmente mais circunscrita e menos diversificada.

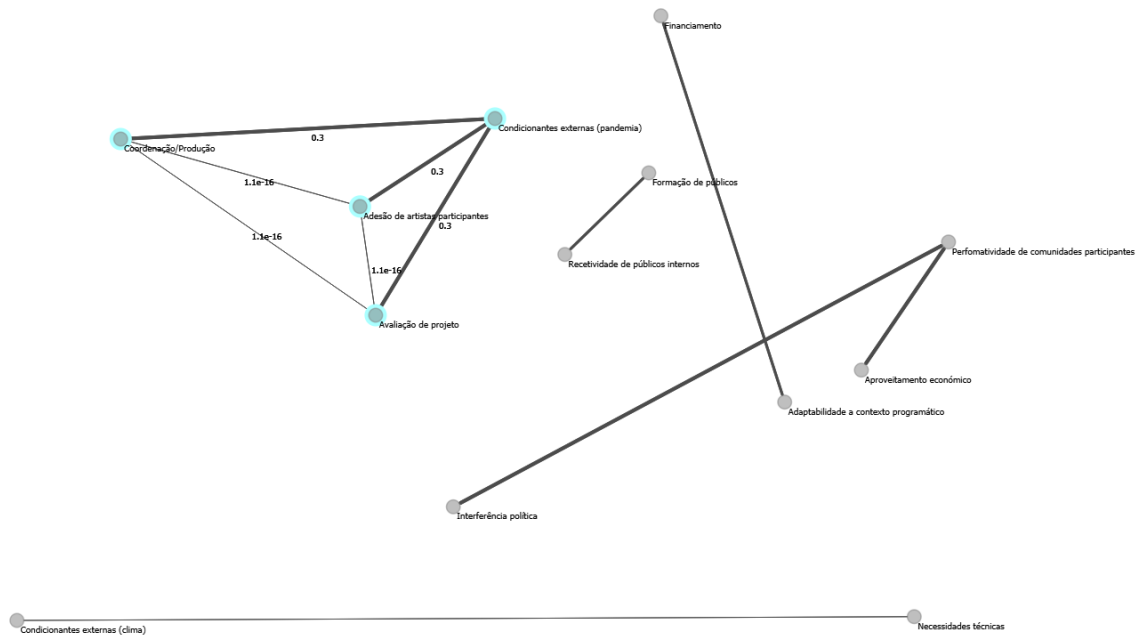


Figura 164 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Desafios, para o grupo de Promotores.

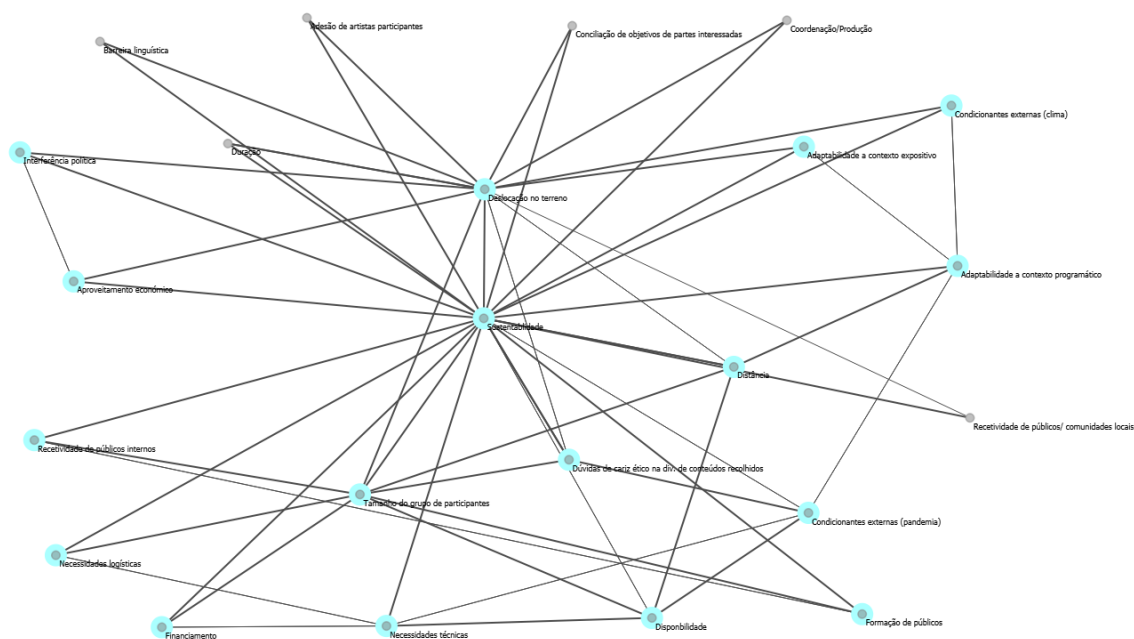


Figura 165 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Desafios, para o grupo de Artistas.

No que concerne os desafios à programação de residências artísticas, e regressando à análise das respostas no grupo de Promotores, as variáveis com um maior nível de aproximação entre si, parecem ser os desafios ao nível de “Coordenação/Produção” deste tipo de iniciativas, a “Adesão dos artistas participantes” e a “Avaliação de projeto”, a que acresce uma outra variável, relacionável com o período particular em que se realizaram as entrevistas, tratando de “Condições externas”, diretamente referentes aos impactos da pandemia COVID-19.

A par destes aglomerados de variáveis-chave, surgem como desafios outras “Condições externas”, relacionadas com a existência de “Necessidades técnicas”, o “Financiamento” com a “Adaptabilidade a contexto programático”, a “Formação de públicos” com a “Recetividade de públicos internos”, assim como a “Performatividade das comunidades” com a potencial existência de “Interferência política” ou “Aproveito económico”.

Também no caso do grupo dos Artistas, as condicionantes provocadas pela pandemia, são um dos desafios apontados, relacionando-se de forma mais imediata, com outras três variáveis de relevo: a “Disponibilidade” dos próprios e restantes participantes, a

“Adaptabilidade a contexto programático” e a “Dúvidas de cariz ético na divulgação de conteúdos recolhidos”. Esta última variável parece ir ao encontro das preocupações levantadas por alguns entrevistados no grupo de Promotores, no que concerne a existência de “Interferência política” e/ou “Aproveitamento económico”. Esta ligação é, contudo, estabelecida de forma indireta. Assim, as “Dúvidas de cariz ético na divulgação de conteúdos recolhidos”, relacionam-se simultaneamente com desafios de natureza prática, dizendo respeito às “Necessidades logísticas”, ao “Tamanho do grupo de participantes” e “Sustentabilidade”, ou a dificuldades nas “Deslocações no terreno”, que apontam então depois para esses desafios de cariz programático.

Repetindo-se, no entanto, um elevado nível de inter-relação entre as variáveis, neste caso, os desafios, identificados pelos Artistas, na sua participação nas residências, surgem outras relações (ou caminhos) possíveis. A título de exemplo, a “Recetividade de públicos internos”, com a “Sustentabilidade” e “Tamanho de grupo participante”, assim como com a “Formação de públicos”. Ou, noutro eixo, a “Distância”, relacionada com a “Disponibilidade”, com a “Deslocação no terreno” e, novamente com a “Sustentabilidade”, mas também com a “Adaptabilidade a contexto programático”, desafio, desta feita relacionado com o da “Adaptabilidade a contexto expositivo”, e a “Condicionantes externas”, mais especificamente, condições climatéricas.

De uma forma mais periférica, são ainda apontados pelos Artistas como desafios à participação ou experienciados durante a sua participação nas residências, o “Financiamento”, a “Duração (reduzida)”, em casos específicos, a existência de uma “Barreira linguística”, mas também a “Adesão de (outros) artistas participantes”, a “Recetividade de públicos/comunidades locais”, desafios ao nível de “Coordenação/Produção”, ou da “Conciliação de objetivos de partes interessadas”.

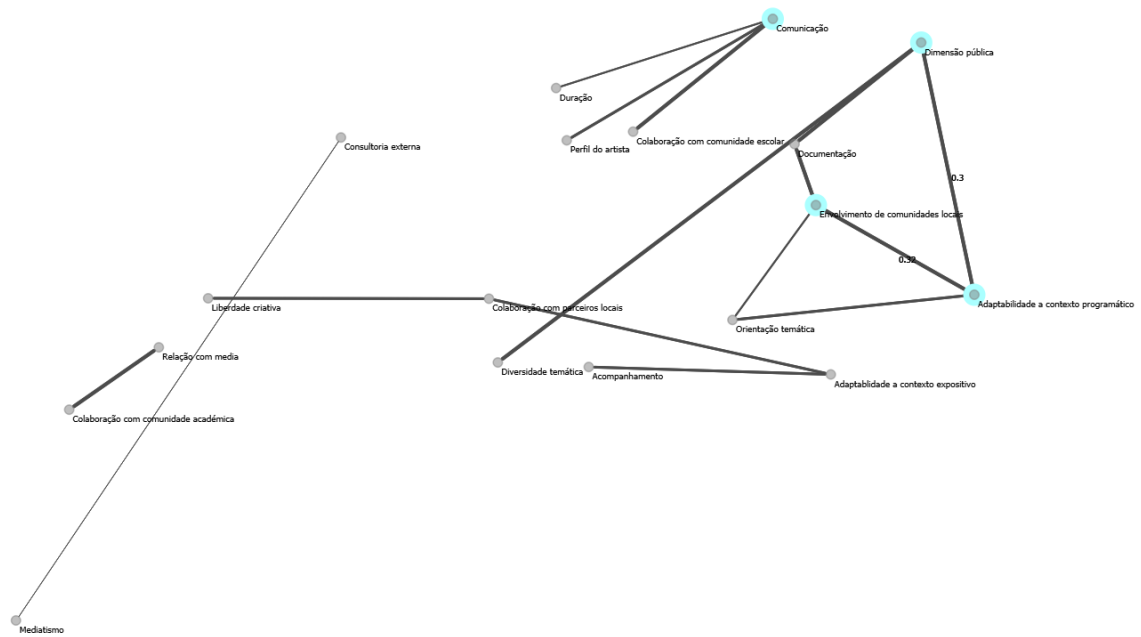


Figura 166 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Fatores de Sucesso, para o grupo de Promotores.

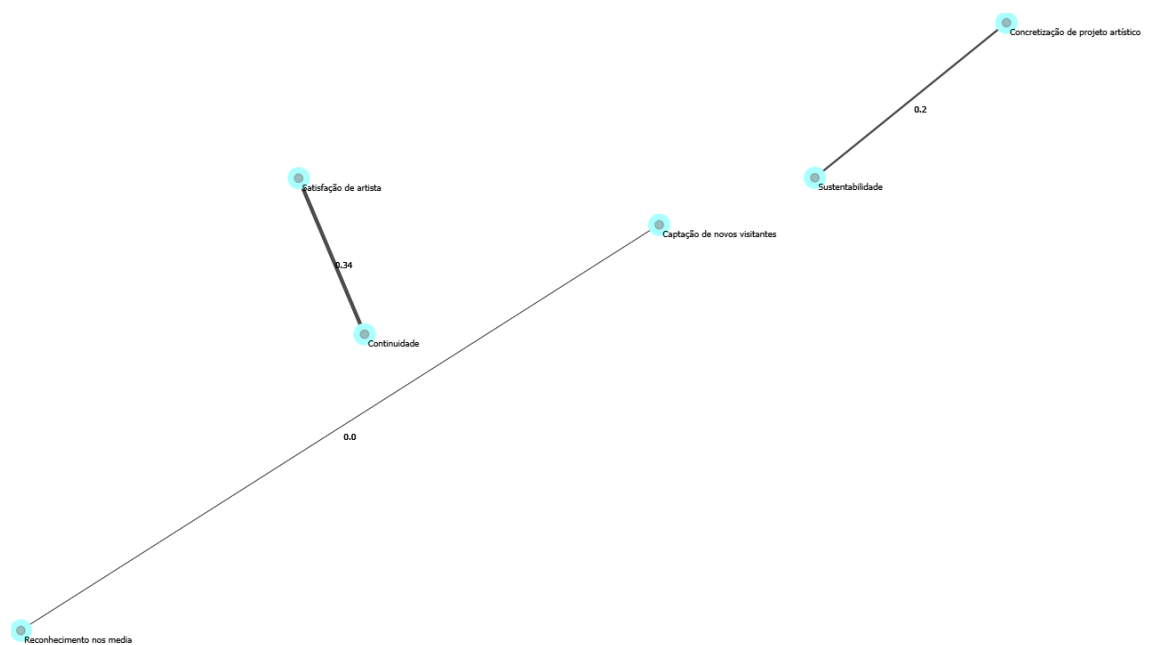


Figura 167 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Indicadores de Sucesso, para o grupo de Promotores.

Num último aspeto, considerando as perceções em torno de fatores e indicadores de sucesso, verifica-se, no caso dos Promotores, alguma sobreposição, tanto em relação aos resultados como aos desafios percecionados por este grupo, para a programação de residências artísticas. Ao nível dos fatores de sucesso, são novamente quatro as variáveis mais proeminentes, que foram identificadas nesta análise. A “Comunicação” surge no centro de uma rede de relações própria, que engloba ainda as variáveis “Duração”, “Perfil do artista” e “Colaboração com a comunidade escolar”. Já as restantes variantes de relevo, “Dimensão Pública”, “Envolvimento de comunidades locais” e “Adaptabilidade a contexto programático”, surgem relacionadas, apontando, porém, também para relações próprias e até opostas.

Assim, a “Dimensão Pública”, surge individualmente relacionada com a “Diversidade temática”, enquanto o “Envolvimento de comunidades locais” e a “Adaptabilidade a contexto programático”, surgem relacionadas com a “Orientação temática”. Autonomamente deste intricado de relações, surgem outras, como a que une as variáveis “Liberdade criativa”, “Colaboração com parceiros locais”, “Adaptabilidade a contexto expositivo” e “Acompanhamento”. Dois outros eixos relacionais são estabelecidos entre a “Colaboração com a comunidade académica” e o estabelecimento de uma “Relação com os media”, assim como entre o “Mediatismo” de determinada iniciativa e a contratação de “Consultoria externa”, enquanto fatores de sucesso identificados por este grupo.

O nível de “Reconhecimento nos media”, ou de mediatismo é ainda apontado como indicador de sucesso, surgindo, neste aspeto, relacionado com a “Captação de novos visitantes”. Outras variáveis apontadas pelos Promotores das residências, entendidas enquanto indicadores de sucesso, consistem na “Satisfação do artista”, colocada em estreita relação com a “Continuidade”, a par da “Concretização de projeto artístico”, relacionada, de forma análoga, com a “Sustentabilidade” do programa de residências.

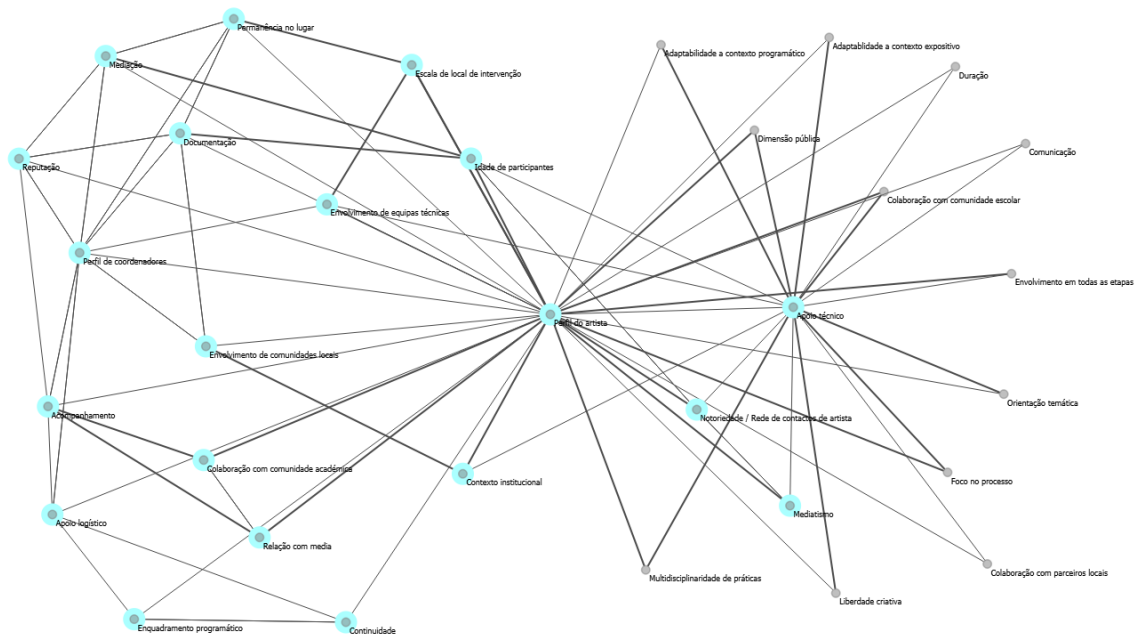


Figura 168 Rede de relações entre principais variáveis na categoria de Fatores de Sucesso, para o grupo de Artistas.

Em relação ao grupo dos Artistas entrevistados, apenas foram analisadas as suas respostas relativas à sua percepção sobre fatores de sucesso das residências, pois estes, contrariamente ao grupo dos Promotores, não estariam, à partida, envolvidos na definição de indicadores de avaliação das mesmas. Nesta categoria de análise repete-se, para este grupo, o elevado grau de inter-relação entre as variáveis apresentadas, ainda que se verifique uma distribuição das mesmas ao longo de dois grandes clusters, partindo de uma variável central a ambas, o “Perfil do artista”.

Desta variável centralizadora formam-se várias ramificações, relacionando fatores como a “Idade de participantes”, a “Escala de local de intervenção”, a “Permanência no lugar” e a existência de “Mediação” junto das comunidades/parceiros locais. Ou ainda, “O envolvimento de equipes técnicas”, que surge igualmente relacionado com o “Perfil de coordenadores” e com o nível de “Acompanhamento” das residências. A partir desta última variável, estabelecem-se ligações para outros fatores de sucesso, como sendo, por um lado, o “Apoio logístico” suportando a produção artística, o “Enquadramento programático” da residência e a sua “Continuidade”. Por outro lado, o nível de “Acompanhamento” enquanto

fator de sucesso das residências aparece relacionado com a existência de “Colaboração com comunidade acadêmica” e com o estabelecimento de uma “Relação com (os) media”.

De modo semelhante, a partir da variável “Perfil do coordenador”, é também estabelecida uma relação para a existência de “Envolvimento de comunidades locais”, o “Contexto institucional” das residências e a “Documentação” das atividades desenvolvidas, apontando ainda esta última variável para outro fator de sucesso das mesmas, a “Reputação” do programa ou da entidade promotora.

O segundo cluster, organizado a partir da variável “Perfil do artista”, apresenta um menor grau de inter-relação entre as restantes variáveis. Porém, em conjunto com a existência de “Apoio técnico” (que apresenta ainda uma ligação ao cluster anterior, nomeadamente à variável “Contexto institucional”), esta relaciona um variado número de outros fatores de sucesso apontados pelos Artistas: a “Dimensão pública” das residências; a “Colaboração com a comunidade escolar”; a “Colaboração com parceiros locais”; a “Multidisciplinaridade de práticas” artísticas; o “Envolvimento (dos artistas) em todas as etapas”; a “Adaptabilidade a cotexto expositivo”; a “Adaptabilidade a contexto programático”. Adicionam-se, de forma mais periférica, a “Duração” da residência, a estratégia de “Comunicação”, o “Foco no processo”, e a “Orientação temática”, colocada a par da “Liberdade criativa”. Num último aspeto, para este grupo de entrevistados, enquanto fator de sucesso das residências, o “Perfil do artista”, apresenta, por fim, uma relação direta com a “Notoriedade/Rede de contactos do artista” e com o “Mediatismo” da residência.

6.3. Exercício exploratório

Os resultados anteriores, não poderão, claro está, ser dissociados do contexto particular da recolha e da amostra selecionada, isto é, dos exemplos que constituem este estudo de caso. Não obstante, são ilustrativos de aspetos convergentes e divergentes nas (múltiplas) perceções, entre dois dos principais intervenientes na programação de residências artísticas – promotores e artistas –, no concerne os seus objetivos e as suas expectativas em torno de aspetos práticos e das práticas que gravitam este fenómeno. O recorte poderá, ademais,

A mesma análise foi repetida, distinguindo entre as respostas do grupo de Promotores e as do grupo de Artistas:

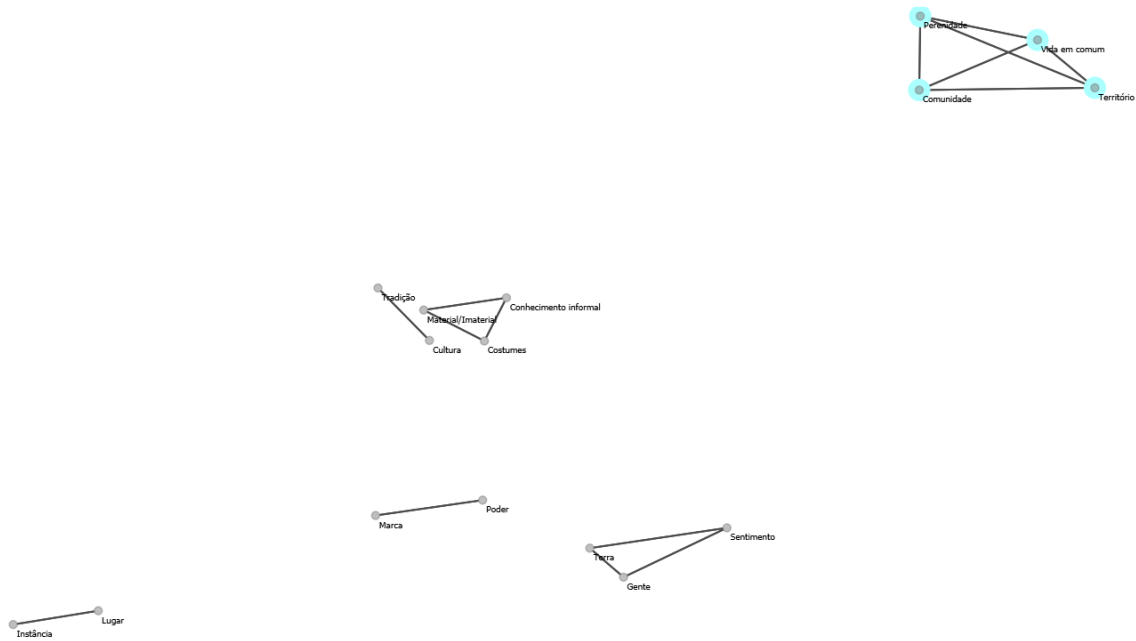


Figura 170 Rede de relações entre principais palavras-chave indicadas pelo grupo de Promotores, para definir “património”.

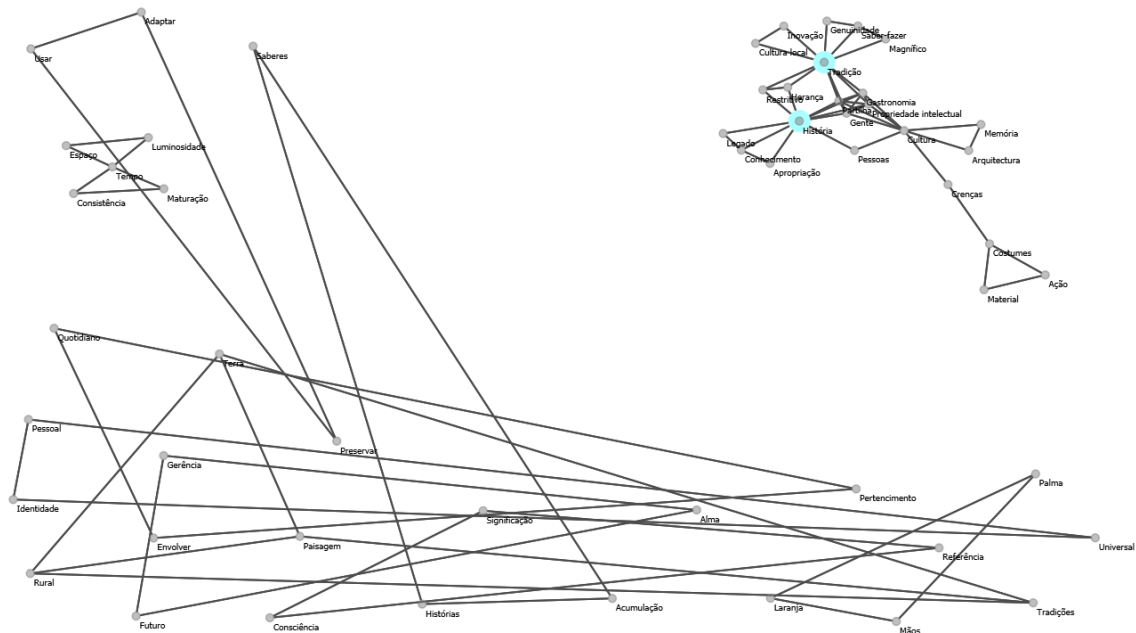


Figura 171 Rede de relações entre principais palavras-chave indicadas pelo grupo de Artistas, para definir “património”.

Se, em ambos os casos, parece manter-se uma afinidade com o conjunto “clássico” de valores atribuídos ao património (de antiguidade, genuinidade, representatividade), nas respostas do grupo de Promotores evidencia-se uma relação mais direta com objetos, práticas oficiais de património e sobre os seus impactos socioeconómicos. Por outro lado, nas respostas dos Artistas, salientam-se relações de natureza concetual/abstrata, refletindo aspetos de cariz processual, matérico, temporal e de ação sobre o património.

Tratando-se de um exercício exploratório, não seria, uma vez mais, legítimo que pudesse ser utilizado para justificar a formulação de hipóteses definitivas. Porém, numa análise geral (e generalista), este exercício permite representar a multiplicidade de objetos, práticas, processos e conceitos, daquilo que poderá ser entendido como “património”. Uma vez mais, assumindo a sua génese interpretativa, particular e não generalizante, esta leitura poderá, por fim, ser útil para espoletar a discussão que será desenvolvida no ponto seguinte.

6.4. Discussão

Indo, precisamente, ao encontro da multiplicidade das perceções reunidas em torno de uma potencial definição de “património”, a primeira impressão que esta análise mais aprofundada veio confirmar, sobre o conjunto de exemplos de programas de residência artística em estudo, diz respeito à igualmente múltipla caracterização dos *praticantes* de património (recuperando o conceito proposto por Kate Clark), reunidos neste formato ou plataforma de (re)criação. Assim, os grupos de Promotores e (sobretudo) dos Artistas entrevistados apresentam uma grande diversidade no que diz respeito à área de formação e experiência profissional, distinguindo-se pelo seu perfil multi e interdisciplinar, e incluindo domínios externos ao das áreas tradicionais de formação em Estudos de Património ou Estudos Artísticos.



Figura 172 Background formativo e profissional - grupo de Promotores/Curadores entrevistados.

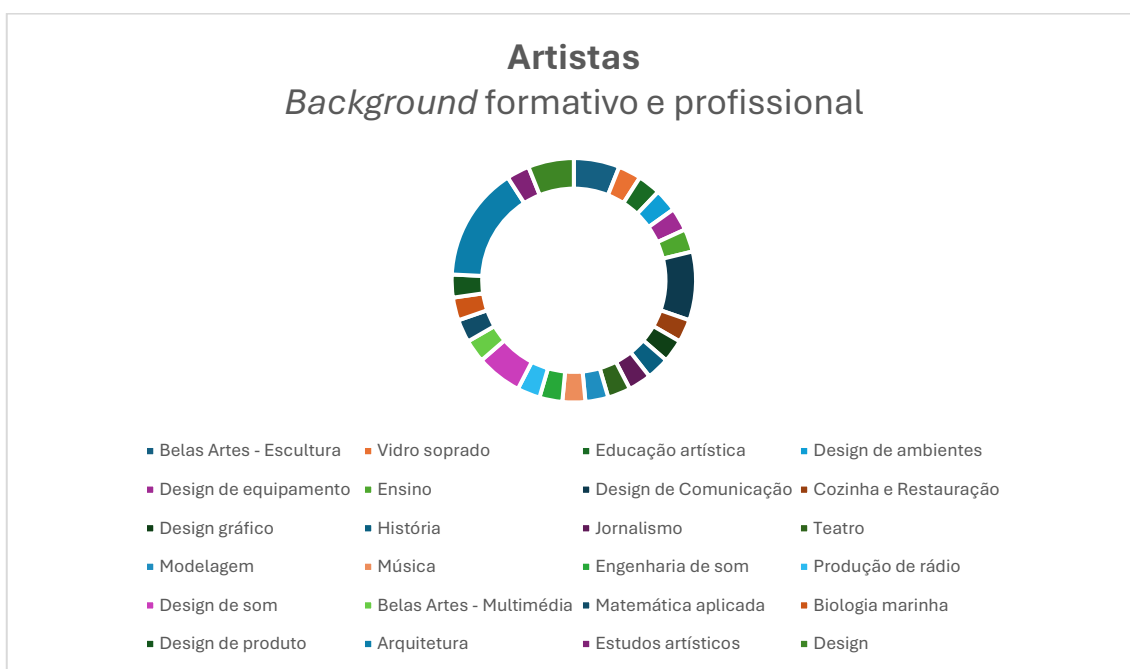


Figura 173 Background formativo e profissional - grupo de Artistas entrevistados.

Nesse sentido, o conjunto de exemplos em estudo é representativo da amostra previamente selecionada, confirmando alguns dos resultados preliminares e das tendências identificadas no capítulo quatro desta tese, nomeadamente: a diversidade de tipologias de promotores e participantes nas residências; a abrangência de práticas artísticas convocadas para este tipo de residência (e para o trabalho sobre o património e sobre o que é património); o seu contributo para a aproximação confluyente do património, sobretudo de natureza imaterial, e da criação artística, às indústrias criativas.

Os resultados da análise das entrevistas, confirma ainda problemáticas levantadas nos domínios dos Estudos Críticos de Património, previamente sintetizadas, no que concerne os desafios de coordenação e/ou curadoria deste tipo de iniciativas, que derivam da tarefa de conciliar ou equilibrar o vasto conjunto de vontades, interesses e objetivos reunidos em torno da gestão do Património e da programação artística para/ a partir do património. Os perigos da instrumentalização política e/ou do aproveitamento económico, consequentes da frequente integração deste tipo de iniciativas na estratégia de marketing territorial e/ou desenvolvimento económico (inter)nacional, regional e municipal, fazem eco do entendimento do Património nas suas potencialidades capitalizáveis enquanto produto (e meio de produção) cultural, anunciado por autores/as como Françoise Choay. A estes perigos, igualmente identificados por Promotores e Artistas participantes nos programas de residência em estudo, junta-se o desafio da (auto) performatividade das comunidades, quando tornadas *tokens* (ou *souvenirs*) de um produto identitário, produzido para exportação.

A dificuldade em evitar a *des-representação* e o *tokenismo* de comunidades e grupos de pessoas, levantada, a título de exemplo, por Laurajane Smith e Emma Waterton, poderá tornar-se mais desafiante, considerando a continuidade de um interesse e de um certo olhar romântico sobre o mundo rural, por parte de alguns dos Artistas entrevistados. Outros desafios, de natureza prática, identificados por este grupo, como sendo as limitações ao nível de disponibilidade, a distância, as dificuldades de deslocação no terreno ou a (curta) duração das residências (aspeto este que também já fora identificado previamente), poderão, ainda, contribuir para esta problemática.

Não obstante, de um modo geral, da análise do conjunto de respostas de ambos os grupos de entrevistados, transparece uma consciência destas potenciais limitações e, sobretudo, da importância da permanência no lugar, a que acresce a importância de um acompanhamento regular e trabalho de mediação no terreno, por parte dos curadores/coordenadores, o envolvimento de parceiros locais e da comunidade escolar. Nesse sentido, a continuidade e a frequência destas iniciativas, e o seu enquadramento programático, na atividade regular e próxima de outras instituições/agentes de decisão e de mediação para com diferentes grupos e comunidades no terreno, por parte dos promotores, poderá atenuar ou contrabalançar o impacto de alguns destes desafios, em particular o da eventual curta duração das residências.

O enfoque no património local, na microescala, poderá igualmente contribuir para contrariar tendências de estereotipagem generalizantes. Do mesmo modo a prática de um equilíbrio razoável entre a orientação/contextualização temática das residências e o nível de liberdade criativa permitido aos artistas e apontado, por ambos os grupos, como um fator de sucesso dos programas de residência. O foco no processo de (re)criação, ainda que compreendo, na grande maioria dos exemplos em estudo, a condição de apresentação de algum tipo de resultado final (não tendo, contudo, de corresponder a um processo fechado ou a uma obra concluída), é uma das estratégias apontadas pelos Promotores, enquanto potenciador da experimentação e inovação, e um dos aspetos valorizados pelos artistas, para a sua participação nas residências.

Um outro aspeto determinante, que tinha já sido enunciado nos resultados preliminares do levantamento previamente efetuado, prende-se com o apoio financeiro prestado aos artistas. O financiamento é, aliás, apontado como um dos principais desafios à programação de residências artísticas, também pelos promotores. Para o grupo de Artistas entrevistados, um dos principais atrativos da participação numa residência artística corresponde à oportunidade que esta lhes proporciona, de poderem dedicar-se exclusivamente à criação e experimentação; tempo e espaço para criar, que, em termos práticos, significa financiamento, apoio logístico e técnico.

Para além de compreenderem a atribuição de uma bolsa ou honorários para a criação, todos os exemplos de programas de residência em estudo, preveem apoio logístico (incluindo, em quase todos, alojamento e alimentação), a cedência de materiais e equipamentos necessários à criação e apresentação dos trabalhos artísticos resultantes, e, em vários casos, apoio técnico, sendo este tipo de apoio especializado bastante valorizado por vários dos Artistas entrevistados, interessados em aprender novas técnicas, metodologias ou em explorar novos materiais, meios ou formatos criativos.

O patrocínio de parceiros locais é uma das formas de minorar a falta de recursos técnicos ou logísticos, apontada por ambos os grupos, sendo outra o estabelecimento de parcerias com a comunidade académica. O contexto institucional (e programático) das residências é, por esse motivo, apontado pelos Artistas como um dos fatores de sucesso, contribuindo para a sustentabilidade e continuidade das mesmas. A não acumulação de funções alheias à criação artística, por parte dos Artistas, parece igualmente contribuir para uma maior rentabilização do período de residência e do trabalho dos mesmos. Ademais, a existência de práticas de documentação e a aposta numa estratégia própria de comunicação, por parte dos Promotores das residências (o que não se verifica/ou em muitos dos casos incluídos no levantamento prévio), é apontado como um fator relevante para o alcance mediático destas iniciativas, para a angariação de financiamento de forma a garantir a sua continuidade, e para o estabelecimento de uma boa reputação a nível nacional e internacional, sendo este um dos atrativos enunciado pelos artistas para a participação nas residências.

Nesse sentido, esta análise confirmou outra das impressões registadas aquando da realização do levantamento inicial (e iniciático), que serviu de ponto de partida para o estudo mais aprofundado dos programas de residência artística selecionados para este efeito; o papel preponderante dos indivíduos na programação e participação neste tipo de iniciativas. O perfil do coordenador e o perfil do artista são apontados pelos entrevistados como fatores determinantes para o sucesso da residência, nomeadamente o seu envolvimento em diferentes etapas de produção e curadoria, para a motivação de equipas técnicas e outros participantes na residência, assim como para o envolvimento de parceiros, grupos e

comunidades locais. Este último aspeto poderá revelar-se desafiante, considerando a difícil receptividade de públicos internos e/ou locais, apontada por alguns dos entrevistados.

Neste ponto, a valorização do património local, surge novamente como um meio e um recurso para promover o envolvimento destes grupos, comunidades e públicos. Este envolvimento acontece, em alguns exemplos, de forma mais direta, estendendo-se à própria (re)criação, partilhada, em alguns casos, e a título de exemplo, por artesãos, artistas, designers e/ou arquitetos. Na maioria dos casos, porém, e à semelhança dos restantes exemplos previamente identificados, a sua participação restringe-se à etapa de pesquisa, enquanto informadores, fontes de inspiração ou participantes em atividades de recolha, produção de conteúdos ou de disseminação, previamente organizadas pelos artistas, curadores e/ou coordenadores das residências.

Assim, ainda que nos exemplos apresentados se procure ir encontro de grupos, comunidades e públicos locais, através da presença continuada e da colaboração com outros parceiros no terreno, a dimensão de participação pública das residências, não parece contemplar processos de co-curadoria ou de tomada de decisão partilhada, no que diz respeito à orientação temática, processos de seleção de participantes ou ainda à fixação de objetivos e resultados pretendidos para a programação deste tipo de iniciativas. A dificuldade da avaliação do impacto de projetos artísticos (e culturais), já discutida no capítulo terceiro, revela-se na dificuldade de fixação de indicadores de sucesso pelos Promotores dos programas de residência artística em estudo, sendo também intuível a partir da discrepância verificada entre a quantidade e diversidade de objetivos e de resultados apresentados pelos vários entrevistados. Este poderá, portanto, apresentar-se como um campo de experimentação para a promoção da participação cultural (cívica e política), de grupos e comunidades menos representadas (incluindo os próprios grupos de Promotores e Artistas²⁴⁴), a partir do património e através da criação artística.

²⁴⁴ Um outro aspeto merecedor de reflexão e de intervenção, prende-se com a discrepância identificada ao nível de representação de género, em particular no grupo dos Promotores. Enquanto no grupo de artistas entrevistados se verifica uma distribuição quase idêntica no número de mulheres e homens (12 para 10), no grupo dos Promotores, o número de homens é o dobro do número de mulheres (relação de oito para quatro).

Desta forma, indo ao encontro de boas práticas para uma gestão mais horizontal do Património e dos processos de fazer-património, enunciadas nas (várias) Convenções de referência e prenunciadas nos diversos resultados, diretos e indiretos, alcançados pelo conjunto de exemplos de programas de residência aqui analisados; entre a criação de espaços museológicos e a reabilitação de espaços comunitários, a criação de arquivo e a criação de produto, a programação artística e a intervenção no espaço público.

PARTE III

Se calhar amuralha foi um desafio e Shih Huang Ti pensou: “Os homens amam o passado e contra esse amor nada posso eu, nem podem os meus verdugos, mas alguma vez terá de haver um homem que sinta como eu, e esse homem destruirá a minha muralha, tal como eu destruí os livros, e esse apagará a minha memória e será a minha sombra e o meu espelho sem o saber.

—Jorge Luis Borges, *A muralha e os livros*

Capítulo 7 – Criar um Património

7.1. Boas práticas e outras (re)criações

Vários dos aspetos identificados, tanto no levantamento geral, apresentado no quarto capítulo desta tese, como na análise das entrevistas realizadas com os organizadores e artistas participantes nos exemplos (descritos em maior pormenor no capítulo quinto), acabam por ecoar as preocupações levantadas, nos capítulos introdutórios, em particular no terceiro, nomeadamente em torno do desenho, implementação, acompanhamento e avaliação de projetos artísticos de cariz participativo. Fatores como a (curta) duração ou extensão dos projetos, o perfil do organizador, historial e nível de integração da organização no contexto local, o enquadramento institucional e programático das iniciativas, o envolvimento de parceiros locais, ou o perfil do artista²⁴⁵, são igualmente apontados por Hugo Cruz como determinantes para a qualidade dos projetos. O mesmo acontece no que concerne os desafios identificados, em ambos os casos, relacionando-se, por exemplo, com o nível de orientação, mediação e acompanhamento curatorial da criação ou com o risco, orbitante, de tokenismo dos participantes nas residências/projetos artísticos.

Através das entrevistas realizadas a diferentes intervenientes nas residências em estudo, relevaram-se outros desafios à programação deste tipo de modelo, na sua relação específica com o património, nomeadamente questões técnicas ou logísticas e constrangimentos financeiros (indo ao encontro de problemáticas de (de)comodificação do trabalho artístico, apontada por Roberta Shapiro e Natalie Heinich). A um nível mais genérico, Hugo Cruz descreve como maior desafio para a criação artística comunitária, o equilíbrio entre o imperativo de aproximação ao lugar onde acontece, e o de uma certa universalidade e

²⁴⁵ De entre as características apontadas por Hugo Cruz como úteis para a coordenação de projetos artísticos de base comunitária, destacam-se a personalidade colaborativa, confiança no trabalho em grupo, postura genuína e empática, e a capacidade de pensar o Projeto, a médio-longo prazo, com “coerência, respeito, disponibilidade, contenção, capacidade de síntese e integração” (2015, pp.544-546).

intemporalidade da obra resultante. Isto é, entre a construção de um carácter local para a criação, a partir da integração ou do trabalho sobre aspetos da sua arquitetura, da sua dimensão humana, histórica e memorial, e o potenciar de leituras globais, potenciadoras de percursos indefinidos, colocando em perspetiva memória individual e coletiva (2015). Para Cruz, é na capacitação do distanciamento entre real e poético, local e universal, factual e imaginado, pessoal e partilhado, que reside a função simbólica da arte, o seu cariz ritualista, habilitando-a a transformar histórias particulares em histórias de grupo, abertas a outros significados. Uma representação da representação, promovendo o equilíbrio entre estética, ética e empoderamento, simultaneamente, enquanto motor coletivo de fortalecimento identitário e enquanto plataforma para a auto-descoberta (2015, p.541).

Adicionalmente, com este objetivo em mente, Cruz indica algumas estratégias de cariz metodológico e prático, como sendo a utilização de objetos mediadores, representativos de um “património comunitário”, para o levantamento de temáticas junto dos participantes e/ou a sua integração na cenografia/obra artística. Sugere ainda a exploração de diferentes linguagens e formas de expressão, indo ao encontro da heterogeneidade da composição e viver comunitários – e dando eco à proposta de Bowens et al, no seu entendimento do indivíduo não (somente) como consumidor, mas como produtor cultural. É neste sentido que propõe a exploração de processos sensoriais e emocionais, espontâneos e relacionais, fazendo uso, por exemplo, do sentido de humor, ou do recurso ao jogo, como formas de lidar com a discordância, aspeto inevitável ao aprofundamento de relações (criativas) de grupo²⁴⁶. Noutro aspeto relevante, Cruz salienta a importância do recurso ao espaço público na comunidade (escolas, mercados, praças, jardins...) para a realização de ensaios, apresentação de resultados, ou outras atividades; isto é, espaços onde grupos heterogêneos se podem cruzar e esbater distâncias, desta forma, não só enriquecendo o exercício da transposição entre o real e o imaginado, mas também contrariando a organização (e segmentação) social dominante, e, em última instância, promovendo uma mudança *in situ* (2015, pp.537-543).

²⁴⁶ Cruz salienta a importância de procurar imbuir os processos de decisão e criação coletiva uma premissa de “desafio ótimo”, procurando envolver e integrar os contributos de todos os participantes (2015, p.539).

Cruz, tal como para Graham e Vergunst (2019), coloca o enfoque na relação processo-resultado, reforçando a importância de aceitar a sua natureza indefinida. Para o autor-criador, a criação coletiva implica padrões de relação com base na definição de regras claras, momentos de ação e de reflexão, e, sobretudo, pressupondo o envolvimento dos participantes em todas as fases da mesma²⁴⁷. Indo mais longe, Saldanha et al defendem a colaboração como (boa) prática no contexto do desenvolvimento de projetos de PABR, da investigação, à documentação ou à apresentação de resultados. Uma das estratégias apontadas no relatório, é a co-curadoria de exposição, colocando em diálogo diferentes perspetivas e experiências sobre o projeto, e alargando a visibilidade além do mesmo, especialmente no caso de projetos envolvendo grupos ou intervenientes distintos:

Cada exposição conta uma história sobre o projeto e reflete sobre as atividades. Em última análise, as categorias pop-up e os clusters tornam o projeto e as vozes dos participantes visíveis fora do grupo. A visibilidade dos projetos artísticos leva-os a expandir o leque e as competências para além do grupo, possibilitando encontros, conexões, legitimidade, financiamento, [novas] audiências e parcerias. (...) Uma exposição, que pode ser vista como um diálogo aberto, é um processo de intercâmbio cultural que fomenta conexões e perceções que podem contribuir para a aquisição de capital cultural, fechando a lacuna entre grupos e permitindo o intercâmbio de conhecimentos e aprendizagem mútua: cada grupo pode aprender com o outro (2021, pp.271-272).

Adotando o ponto de vista de outros autores, como Helguera, em torno do potencial da educação artística para “compreender as estruturas de educação existentes e aprender a inovar com elas”, num processo que “não termina no conhecer a obra de arte, mas é uma ferramenta para compreender o mundo” (Helguera, 2011, p. 80), Raphael Vella e Melanie Sarantou, editores da publicação onde se inclui a reflexão de Saldanha et al, perspetivam a documentação como uma das ferramentas possíveis para envolver outros participantes na reflexão conjunta sobre/ a partir do projeto:

A documentação também é uma dessas ferramentas. Não só regista eventos cronológicos em performances e atividades pedagógicas em oficinas de arte, como não nos diz apenas do que se trata a obra de arte. Ao transcender a obra de arte em si e ir além da autorreferencialidade,

²⁴⁷ Cruz aproxima-se de um ideal de “enskillment”, na medida em que defende a capacitação e autonomização dos participantes, de forma a que possam, em última instância, e com conhecimento de causa, “apropriar-se dos meios de produção artística” no desenvolvimento de projetos que vão ao encontro dos seus interesses e necessidades (2021).

a documentação pode aproximar-nos da compreensão (e possivelmente mitigação) dos desafios sociais (2021, p.10).

Deste modo, defendem a implementação de práticas de co-autoria e de co-curadoria também nesta etapa, colocando a par e passo o recurso a “técnicas clássicas de recolha de dados através de questionários escritos e entrevistas áudio/vídeo”, com o uso de outras formas de registo, coletivas e individuais, como o fotográfico, através, a título ilustrativo, da dinamização de “atividades de *photovoice* com câmaras de telemóvel ou câmaras polaroid” (Saldanha et al, 2021, p.268).

Não obstante, a adoção de práticas participativas poderá ainda ser alargada a outro domínio, apontado como desafiante por vários autores, assim como ao longo das entrevistas realizadas no âmbito desta tese: o da definição, avaliação e demonstração de impacto. Nesse sentido, pela sua ligação ao património (local), enquanto plataforma mediadora da/para a participação de grupos e comunidades, será porventura útil abordar algumas das estratégias de avaliação participativa exploradas pelos ecomuseus, mais concretamente no âmbito da rede e projeto de investigação homónimo, “EcoHeritage”²⁴⁸.

No manual em linha da formação desenvolvido no âmbito deste projeto, é defendida a inclusão das populações locais, “desde o planeamento das atividades até à execução, gestão e avaliação (Mayrand, 2004; Varine, 1991, 2017)”. Entre os benefícios apontados para a adoção de abordagens participativas também no que concerne a avaliação dos projetos desenvolvidos, listam-se: a possibilidade de “Dar voz a todos; Formar cidadãos capazes de se envolver, pensar e agir; Diversificar temáticas e fontes de conhecimento, ouvindo e tendo em conta todos os cidadãos; Criar dinâmicas de ação em torno do património; Construir relações sociais fortes dentro das comunidades; Constituir comunidades de pensamento, ou

²⁴⁸ “EcoHeritage: Ecomuseums as a collaborative approach to recognition, management and protection of cultural and natural heritage” é um projeto financiado pelo programa Erasmus+, envolvendo diferentes parceiros em Itália, Polónia, Portugal e Espanha. Partindo da investigação em torno dos entendimentos contemporâneos sobre o ecomuseu e a sua função na sociedade atual, o projeto tem como principais resultados, a criação de uma plataforma de recursos de aprendizagem, vários estudos e publicações em torno deste universo. Vd. <https://ecoheritage.eu/>

seja, "formar uma sociedade" (Delargue, 2018, pp.162-163)²⁴⁹. Afirmando uma perspectiva plural, ainda que, procurando evitar “pressupostos utópicos de que toda a população participará”, sugerem-se uma “multiplicidade de processos” para o envolvimento, voluntário, de diferentes grupos, na definição dos objetivos e resultados esperados para o projeto, tais como a dinamização de “reuniões informativas, grupos de discussão, workshops colaborativos”.

Outras formas de envolvimento comunitário merecem especial destaque na sua adaptabilidade a projetos de naturezas diversas, na relação com o património. Desde logo, a realização de um diagnóstico²⁵⁰, prévio à implementação do projeto, envolvendo a colaboração dos grupos participantes no “pesquisar, analisar e refletir sobre: o território, o património, a identidade cultural, os problemas e as necessidades do território e da comunidade”. Neste contexto, é, por exemplo, sugerida a realização de uma análise PEST (*Policy, Economy, Society, Technology*) e de uma análise SWOT (*Strengths²⁵¹, Weaknesses, Opportunities, Threats and Strengths*), de suporte ao diagnóstico²⁵². O recurso a técnicas de “community mapping” ou “community inventory”²⁵³, é igualmente sugerido, como forma de as “as comunidades locais tomarem consciência do seu próprio território e do seu património”. Adicionalmente, a co-criação, materializando-se na “partilha de ideias com coletivos e associações locais”, é apontada como fundamental para o desenvolvimento dos

²⁴⁹ Outras vantagens do desenvolvimento de metodologias de avaliação participativa, apontadas, por exemplo, pela organização BetterEvaluation, incluem: Identificar perguntas de avaliação relevantes a nível local; melhorar a precisão e relevância dos relatórios; estabelecer e explicar lógicas de causalidade; melhorar o desempenho do programa; capacitar os participantes; desenvolver líderes e construir equipas; sustentar a aprendizagem e o crescimento organizacional.

Vd. <https://www.betterevaluation.org/methods-approaches/approaches/participatory-evaluation>

²⁵⁰ O diagnóstico participado é amplamente defendido por vários autores e teóricos da Ecomuseologia, como Pierre Mayrad, Raul Méndez ou Hugues de Varine.

²⁵¹ Vários autores apontam para a relevância de adotar uma abordagem “*strengths-based*”, isto é que dedique a mesma ou maior atenção às forças das comunidades que se pretende envolver ou junto das quais se pretende desenvolver um projeto, do que às suas ditas fraquezas. Vd., a título de exemplo, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21665095.2014.983275>

²⁵² Neste contexto são igualmente sugeridas diferentes estratégias participativas para a execução deste tipo de análise, como por exemplo: a autoavaliação, a avaliação das partes interessadas, avaliação interna e avaliação conjunta, metodologias de *storytelling*, mapeamento social participativo, ligação causal e diagramação de tendências e mudanças, pontuação e *brainstorming* coletivo sobre os pontos fortes e fracos do programa.

²⁵³ Conceito desenvolvido e aplicado no campo da ecomuseologia, a partir da ideia de “património para a vida”, Hugues de Varine e Pierre Mayrand.

projetos, podendo assumir formatos mais autônomos, como o de laboratórios de ação social e educativa²⁵⁴, ou laboratórios de cidadania²⁵⁵.

Nesse sentido, no manual em linha do projeto “Eco Heritage”, é feita uma distinção entre formas de participação legitimadoras e transformadoras mediante o nível de autonomia que as mesmas possam ou não potencializar, através de diversas dinâmicas ou processos, sintetizados da seguinte forma:

Participação Legitimadora (Orientada)

Informação – Nível básico de participação: A comunidade é informada sobre o projeto e as ações a serem realizadas.

Análise – A comunidade estuda e avalia os projetos, ações e atividades, sendo a sua opinião avaliada, através do fornecimento de informação, de fontes qualitativas e quantitativas.

Iniciativa – A comunidade propõe ideias e atividades, integradas no desenho e implementação do projeto, através da sua participação em reuniões e workshops (grupos de foco).

Apoio – A comunidade colabora em algumas ações, participando na implementação do projeto.

²⁵⁴ Este modelo é definido enquanto a criação de “espaços de trabalho colaborativo, desenvolvidos por técnicos, profissionais e entidades sociais e comunitárias”, cujo “principal objetivo é gerar material pedagógico com uma visão de inclusão social, responsabilidade e compromisso com os mais vulneráveis ou menos representados, especialmente nas atividades desenvolvidas pelo museu”, envolvendo “a cooperação com os agentes sociais (locais)”.

²⁵⁵ “Um laboratório de cidadania é um espaço colaborativo para a produção, pesquisa e divulgação de projetos culturais”, explorando “formas de aprendizagem comunitária, inovação e experimentação” e baseando-se “na geração de propostas de cidadãos, com a adição de colaboradores; Isso gera protótipos e comunidades de aprendizagem. Todo o processo de um laboratório cidadão é documentado (com uma licença aberta) para que possa ser utilizado por outras comunidades: investigadores, produtores, outras iniciativas de cidadania, administrações, etc.”

Participação Transformadora (Autónoma)

Cooperação – A comunidade é corresponsável pelo desenvolvimento de algumas ações, com o aconselhamento técnico de especialistas.

Gestão delegada – A comunidade é envolvida na tomada de decisões e na cogestão patrimonial e territorial, nomeadamente de espaços comunitários, fazendo-se representar por associações e/ou outros agentes coletivos.

Autogestão – *Nível* de pacto democrático: A comunidade lidera os processos, o planeamento e a gestão das ações e atividades.

Independentemente da estratégia adotada, é salientada a importância de dois fatores: o reconhecimento de diferentes formas de participação (conhecimento, tempo, participação em atividades, cedência/construção de material expositivo/museografia)²⁵⁶; e a escolha do espaço para a realização das atividades²⁵⁷. Para além destas condicionantes, que vão ao encontro de algumas preocupações levantadas, também, por Hugo Cruz, poderiam acrescentar-se outras, particularmente no que concerne a adoção de metodologias participativas de avaliação dos projetos, como sendo: Tempo e empenho; Recursos; Conflitos entre abordagens; Propósito pouco claro de participação, ou um propósito que não esteja alinhado com o desenho da avaliação; Falta de competências de facilitação; Centrar apenas a participação num aspeto do processo de avaliação, por exemplo, a recolha de dados; Falta de compreensão cultural e contextual, assim como das implicações destas dimensões, para a conceção da avaliação²⁵⁸.

²⁵⁶ Neste contexto, é ainda destacada a importância da não-participação, das suas motivações e dos aspetos circunstanciais que possam ter levado à mesma: “Por último, deve ser tida em conta a “não participação. Os atores e membros da população que se mostram relutantes em participar no projeto são um sector crucial para considerar os parâmetros do projeto participativo e quais são as circunstâncias que os levam à não participação”. Vd. https://learning.ecoheritage.eu/training_modules/participation-and-active-citizenship-participatory-processes

²⁵⁷ A “enorme importância” atribuída à escolha dos locais onde os processos participativos irão ter lugar”, resulta da construção simbólica dos mesmos enquanto “espaços de identidade e memória coletiva no futuro”, para os participantes”. Vd. https://learning.ecoheritage.eu/training_modules/participation-and-active-citizenship-participatory-processes

²⁵⁸ Vd. <https://www.betterevaluation.org/methods-approaches/approaches/participatory-evaluation> Para mais informação, sobre o tema Vd. também <https://ctb.ku.edu/en/table-of-contents/evaluate/evaluation/participatory-evaluation/main>

Não obstante, a adoção de práticas mais participativas, abrangendo a co-criação, mas também a co-curadoria, parece reunir consenso enquanto boa prática para o desenho de projetos de investigação-criação, com envolvimento comunitário. A atividade curatorial, sendo, como vimos, indissociável da prática artística, é, aliás, já apontada como potenciadora de novos ângulos de visão, lógicas temáticas, e entendimentos de um campo de atuação, (mais) próximo do social, em domínios como o da arquitetura (Gadano, 2011, pp.89-98). Em *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2021) [2018], Maura Reilly apresenta diversas estratégias curatoriais para a aproximação do trabalho artístico à crítica histórica e social, com implicações sobre a própria relação com o objeto e função, no eixo arte-património, desde o revisionismo, passando pela criação de seções especiais (estudos de área/estudos relacionados), até à “a-curadoria”²⁵⁹. Dentro da realidade portuguesa, são, como vimos, várias os documentos orientadores a sugerir o recurso a práticas de co-criação e co-curadoria, como forma de fomentar a participação cultural através do património e na sua gestão, sobretudo tendo em mira públicos jovens.

Estas recomendações encontraram eco não só em iniciativas governamentais, como o Plano Nacional das Artes, assim como no setor privado, sendo exemplificativo o projeto “Youth Advisory Group: participatory processes for listening and change”, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian e que consistiu na criação de um conselho consultivo, composto por nove jovens, que contribuíram para repensar a programação do Centro de Arte Moderna²⁶⁰. No discurso de abertura da terceira edição da “Summer School Gulbenkian - Museums, Democracy and Citizenship”²⁶¹, a 27 de setembro de 2024, António Filipe Pimentel destacou, aliás a relevância da adoção de metodologias de curadoria participativa,

²⁵⁹ Neste contexto, Reilly descreve projetos que assumem uma linguagem relacional, transdisciplinar, favorecendo a interpretação livre, a associação visual, a-histórica (ou a-cronológica), em detrimento da contextualização textual, via suportes tradicionais (legendas ou textos de parede). Nesse sentido, aproximando-se da abordagem de Aby Warburg (1866-1929), no seu projeto para o *Atlas Mnemosyne* (2021, pp.1154-1157). Para uma análise mais desenvolvida sobre o projeto Warburguiano e as suas potenciais implicações no desenvolvimento de projetos curatoriais, a título de exemplo, Vd. Marques & Gago, 2022b.

²⁶⁰ Para análise de iniciativas igualmente direcionadas para a participação de jovens, dinamizadas por outras instituições e museus de arte, em Portugal, mais concretamente na área da Grande Lisboa, Vd. *Coreografias de participação – Tipologias e potencialidades dos programas de jovens em cinco instituições culturais da grande Lisboa* (Silva, 2022).

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/8537>

²⁶¹ Vd. <https://gulbenkian.pt/en/agenda/summer-school-2024/>

de forma a capacitar os museus a ir além do papel de guardador de relíquias, enquanto arena para a intervenção cívica²⁶².

No conjunto de exemplos de programas de residência artística analisados nesta tese, um dos aspetos com potencial de desenvolvimento mantém-se, porém, a adoção de práticas mais participadas, no desenho, implementação, acompanhamento, documentação e avaliação dos projetos resultantes. Por esse motivo, e tendo como premissa a oportunidade da criação artística, não somente para promover processos mais horizontais em torno do património, mas para (re)criar os seus entendimentos e fabricações institucionais (culturais, políticas e sociais), no capítulo seguinte deste processo de “*inquiry*” teórico-prático, apresenta-se um guião para um exercício exploratório, adotando o modelo de residência artística, para trabalhar o património de um lugar e de um conjunto de pessoas em particular.

A relevância da implementação desta ação no território escolhido ganha cariz de urgência, considerando a quase inexistência de infraestruturas e de programação de cariz cultural, na localidade, tratando-se de uma freguesia deprimida, em contexto rural, marcada pelo envelhecimento da escassa população residente. Uma das premissas fundamentais desta proposta, para além de refletir as reflexões e aprendizagens adquiridas ao longo desta tese, é, deste modo, igualmente coincidente com um dos objetivos apontados pela principal entidade de financiamento público, para a investigação e criação artística, à escala nacional, a Direção-Geral das Artes (DGArtes), nomeadamente, no âmbito do seu programa de apoios simplificado; o de promover a participação e qualificação das comunidades e dos públicos

²⁶²Neste contexto, nota ainda para o projeto “Power of the Word”, dinamizado, em 2019, pelo Museu Calouste Gulbenkian, e que conta com seis edições. Trata-se de um projeto curatorial participativo, envolvendo cidadãos de Lisboa na investigação e criação de conteúdos sobre a coleção de arte islâmica do Museu, em conjunto com as equipas curatoriais e de mediação do Museu, assim como de investigadores convidados, e recorrendo a diferentes metodologias, como sendo dinâmicas de *mind mapping*, questionários de opinião, realização de grupos de foco, ou *storytelling*. O projeto partiu do estabelecimento de uma rede de parceiros local, para o desenvolvimento de matriz de investigação e integração de curador, chamada de participantes (convite e chamada aberta), dinamização de conversas, oficinas e outras atividades, avaliação e disseminação.

na cultura, encarando o património, também, enquanto plataforma para a promoção da sua qualidade de vida.

7.2. (Re)criar um Património – projeto de ação-piloto

Apresentação

Procurando refletir as aprendizagens retiradas da análise crítica e do trabalho de campo, apresentados ao longo desta tese, procurou-se desenhar um programa de residências artísticas, de enfoque patrimonial, e orientado para a promoção da participação (cultural) de grupos e comunidades locais, que fosse ao encontro das principais boas práticas, mas também dos principais desafios, anteriormente identificados, nomeadamente: a estreita ligação com o lugar de desenvolvimento e implementação do projeto; a extensão da colaboração com grupos/comunidades e parceiros locais às etapas de pesquisa, desenho, implementação e avaliação do projeto; a promoção do diálogo entre diferentes *praticantes*, especialistas e não especialistas, artistas profissionais e não profissionais, na produção e disseminação de conhecimento sobre o património e cultura locais; o envolvimento de estruturas culturais e de artistas locais; a duração/extensão; o enquadramento programático; a documentação e comunicação do projeto; a sustentabilidade do projeto. Trata-se de um exercício exploratório e especulativo, resultando no desenho de uma ação piloto para um projeto cultural, compreendendo a programação de residências artísticas de base patrimonial, ação esta que, ao contrário do inicialmente previsto, não teve possibilidade de ser implementada, e, portanto, avaliada, apresentando-se, por isso, em seguida, apenas a sua componente projetual.

Indo ao encontro das premissas anteriormente esclarecidas, propôs-se, portanto, desenvolver um programa de residências artísticas correspondendo às seguintes características:

- Circunscrição a território-alvo, definidor de área de atuação, onde se localizarão sítios, objetos, grupos ou comunidades a intervir. Nesse sentido, afirmando a ligação intrínseca e

indissociável do projeto ao lugar, e colocando o enfoque no património local, como forma de desenvolver processos (afetivos) de *placemaking*;

- Enfoque temático em objetos e/ou práticas classificados ou enquadráveis do ponto de vista patrimonial, numa ou em várias das seguintes categorias: arquitetónico / edificado, arqueológico, industrial, imaterial e/ou natural. A utilização de abordagens participativas, permitirá a abertura para identificar outras formas de património não oficiais, ou excluídas de inventários previamente realizados, procurando-se, assim contrariar processos de folklorização e de instrumentalização política ou económica;

- Envolvimento de grupos e/ou comunidades locais em processos e dinâmicas de co-investigação, co-curadoria, co-criação e avaliação participativa, desenvolvidos pelo curador/coordenador e artistas convidados/as, em colaboração com agentes culturais e/ou outros parceiros locais previamente identificados. Pretende-se, deste modo, potenciar a auto-identificação e representação de grupos locais, evitando, por um lado, problemáticas na (pré)definição das comunidades ou grupo-alvo participantes e a sua materialização em práticas de tokenismo comunitário, ou, por outro lado, em fenómenos de performatividade das próprias comunidades, como consequência de uma folklorização (externa e interna) do património local.

- Envolvimento de parceiros externos, como escolas e universidades, museus, galerias e/ou promotores culturais, para o desenvolvimento de programação complementar à residência, a calendarizar aquando e/ou após a realização da mesma, como sendo exposições, seminários, atividades educativas e/ou outro tipo de atividades ou momentos de apresentação pública de resultados. Nesse sentido, indo ao encontro com aspetos determinantes identificados anteriormente, relacionados com a relevância enquadramento institucional, organizacional e programático deste tipo de iniciativas e a manutenção da sua sustentabilidade pós-projeto ou ação piloto;

- Calendarização de residência de investigação, antecedendo a residência artística, para realização de diagnóstico participativo (recurso a metodologia de *storytelling*, mediação de objetos, produção de exposição coletiva e de cartografia emocional do património local),

definição de grupos ou comunidades participantes, seleção de temas e objetos a abordar, e definição de programa e resultados pretendidos para a iniciativa, junto dos mesmos e em colaboração com parceiros locais. Pretende-se partir do estabelecimento de uma relação de confiança com os restantes intervenientes no projeto, adotando uma abordagem pedagógica de conscientização crítica, colocando o enfoque na relação entre o processo e resultados, orientados para necessidades apontadas pelas comunidades, envolvidas na sua representação e tomada de decisão. Deste modo, indo ao encontro de uma perspetiva transformadora para a participação cultural, partindo de uma lógica de gestão delegada (modelo “EcoHeritage”) e tendo como objetivo estabelecer os alicerces para um modelo de progressiva auto-gestão, nas seguintes edições do projeto.

Tendo ainda em consideração inevitáveis constrangimentos a nível de calendarização do projeto e potencial impacto(s) das atividades, assim como de ações de avaliação/medição de resultados, foi feita uma pré-seleção de área de atuação, respondendo às seguintes características:

- Territórios de dimensão reduzida (aldeia ou vila) e baixa densidade populacional, permitindo uma maior agilização e uma maior proximidade na implementação e acompanhamento dos projetos, para além do potenciar do número de participantes (nível de representatividade de grupos, comunidades e atores locais), assim como dos eventuais resultados/impactos da ação;
- Pré-existência de inventário patrimonial local e/ou de outros estudos, promovendo a ativação de espaços de valor patrimonial (comunitário) em desuso, ainda que, como descrito anteriormente, abrindo caminho para a identificação de outros objetos, espaços, práticas e processos de patrimonialização;
- Pré-existência de potenciais entidades e/ou instituições parceiras, fontes de financiamento e/ou apoios na área de intervenção ou na sua envolvência, tendo em vista a sustentabilidade do projeto, após término de ação-piloto. Outro objetivo desta premissa é ainda o de potenciar uma abertura de processos de produção de conhecimento (ou formas de conhecer e de capacitar) a especialistas e não especialistas, artistas locais, convidados, participantes;

- Incorporação de estratégias de documentação, avaliação e apresentação de resultados (disseminação) participadas, uma vez mais indo ao encontro do empoderamento de grupos, comunidades e parceiros locais, e procurando contribuindo para a sustentabilidade do projeto pós-ação piloto, envolvendo-os nessa missão.

Trata-se de uma proposta dirigida a uma população envelhecida, com reduzidos níveis de participação cultural, residente em contexto rural e em situação de isolamento. A promoção de processos de co-curadoria e de co-criação, é, por isso, encarada como estratégia de formação e de empoderamento cívico, estabelecendo-se pontes entre atores locais e iniciativas culturais já existentes, com atores municipais, e, deste modo, aproximando a aldeia do centro de vida cultural (e de decisão sobre o património), na localidade. Nesse sentido, promove-se, ainda, a intergeracionalidade, atraindo públicos-alvo de diferentes faixas etárias, na programação complementar, que se propõe desenhar em parceria com os atores culturais regionais, apoiando a sua sustentabilidade e a do projeto.

Deste modo, a proposta promove a valorização e divulgação do património local, incentivando, a produção de diferentes formas de novo conhecimento sobre o mesmo, quer através de residência, quer de seminário previsto em programação complementar, apontando para questões relevantes na relação com o património local, e reunindo a participação de especialistas, investigadores, historiadores locais, entre outros, mas também dos artistas e da própria comunidade local. O envolvimento de parceiros institucionais (museu e município), é orientada para o desenvolvimento de atividades educativas, dirigidas a um público escolar (infanto-juvenil), como oficinas artísticas. Através de outras parcerias, perspetiva-se o alargamento da capacidade de alcance a públicos distintos, nomeadamente o público jovem/adulto, internacional, que participa em evento local anual, integrando a realização de integração de visitas guiadas a exposição/instalação/ apresentação de resultados da residência no âmbito da programação do mesmo.

Adicionalmente, e procurando garantir uma maior inclusão de participantes/públicos visitantes, prevê-se que os espaços previstos de preparação, apresentação ou exposição disponham de acesso a pessoas com mobilidade reduzida e que as atividades públicas de

apresentação do projeto, exposição e outras (programação complementar) tenham acesso gratuito. A parceria com serviços educativos de parceiros locais (museu, município) será, por isso, igualmente orientada para a preparação de conteúdos de apoio à interpretação da exposição, incluindo ficheiro de audiodescrição para apoio a visita por pessoas com incapacidade visual.

De um modo geral, a proposta incentiva abordagens interdisciplinares, nomeadamente a artística (a própria abrangendo diversas práticas ou fazeres múltiplos), em torno do património local, colocada em diálogo com a perspetiva académica/técnica, e construindo uma plataforma para a participação das comunidades locais, enquanto comunidades detentoras desse património. Como parte dos diferentes potenciais grupos-alvo dentro da comunidade local, incluem-se não só os participantes diretos nas atividades de co-criação e de apresentação de resultados, mas também parceiros e artistas locais (atualmente residentes fora da localidade), igualmente envolvidos na definição do programa da residência e atividades complementares a desenvolver *in situ*, bem como dos resultados pretendidos para o mesmo.

A direção artística é partilhada com artista convidada, que reúne vasta experiência no desenvolvimento e implementação de projetos de arte comunitária e/ou participativa, enquanto artista, investigadora, professora e dirigente associativa. Já o acompanhamento da mesma, durante a residência, é co-dirigido por curadora e artistas locais, incluindo-se possibilidade de criação em co-autoria (entre ambas), nas áreas de cerâmica, vídeo e/ou performance, reconhecendo-se a relevância do perfil dos artistas envolvidos. Num outro aspeto distintivo, a proposta prevê a realização de residência de investigação, compreendendo a utilização de métodos criativos e participativos, também para o diagnóstico aprofundado de grupos-alvo nas comunidades de intervenção, desenho de programa da residência e resultados pretendidos. Nesse sentido, e tendo em conta a relevância, não só da entidade organizadora, mas também do perfil do coordenador, destaca-se a experiência académica, artística e profissional, da curadora e coordenadora do projeto, ao nível da criação e curadoria artística, bem como nos domínios de comunicação, produção cultural, gestão e avaliação de projeto, nos setores cultural e social.

O plano de produção e cronograma de execução orçamental estão organizados em torno de dois momentos-chave: uma residência de investigação, para diagnóstico e desenvolvimento de programa de residência; a residência artística (etapas de criação e de apresentação, atividades e eventos complementares). O primeiro momento envolverá menos custos a nível de recursos humanos, materiais e equipamentos, sendo, em grande medida suportado pelos parceiros locais, em especial de associações culturais sediadas ou com atividade nas aldeias, através da cedência de instalações para realização de atividades, apoio técnico e mediação com outros grupos na comunidade. O segundo momento, implicará uma maior dotação orçamental, para cobertura de despesas de participação de artistas locais e artista convidada, aquisição de materiais e equipamento para produção de obra(s)/instalação/exposição. Porém, prevê-se que o estabelecimento de outras parcerias, a nível local/municipal, permita cobrir despesas relacionadas com alojamento de artistas e aluguer de espaço para exposição/outras atividades, e/ou diminuir despesas de comunicação (produção de materiais, dinamização de campanhas com conteúdos pagos). Tratando-se de uma ação-piloto, prevê-se a documentação cuidada da iniciativa e produção de relatório, de apoio a candidatura (por parte da curadora ou de parceiros locais) a apoios para realização de futuras edições do projeto.

Neste sentido, também a estratégia de comunicação do projeto, procurará tirar partido da acessibilidade e alcance dos meios digitais, nomeadamente, das redes sociais (Instagram e Facebook), nomeadamente para a documentação *on-going* de projeto, divulgação de atividades e captação de públicos/visitantes, a par do recurso à produção e distribuição de materiais de divulgação, como cartazes e folhetos. Não obstante, como referido, prevê-se a elaboração de relatório de impacto e de registo mais extensivo do projeto, na forma de publicação digital, registo audiovisual e/ou exposição, envolvendo a recolha de testemunhos, entre outros contributos dos participantes, a definir com artistas e parceiros locais. Procurando contribuir para a sustentabilidade do projeto, prevê-se, ainda, que o equipamento/materiais adquiridos possam transitar para edições futuras do mesmo. Finalmente, tendo em vista este objetivo, e como parte da estratégia de envolvimento da população local (já anteriormente discutida), prevê-se a utilização/ativação de locais comunitários, para desenvolvimento criativo/produção, apresentação, exposição e/ou

realização de atividades complementares, como sendo, albergue local, Casas do Povo, Forja, Igreja, Casa da Câmara, Basílica, entre outros espaços das/nas comunidades.

Projeto (Re)criar o Património – ação piloto

Contextualização

Os limites territoriais definidos para o desenvolvimento do projeto piloto correspondem aos do concelho de Bragança, localizado na Região Norte, Terras de Trás-os-Montes. Foram traçados dois cenários distintos, correspondendo a uma maior ou menor abrangência territorial, número de artistas convidados e dimensão de grupos ou comunidades participantes, que passaremos a distinguir.

Opção A

Território e População

Numa primeira opção, a área de intervenção direta, onde se situariam os objetos patrimoniais e grupos ou comunidades a intervir, assim como as principais atividades de apresentação de resultados e programação complementar à residência artística, seria circunscrita à aldeia de Veigas de Quintanilha. A aldeia situa-se a cerca de 25 kms da cidade de Bragança, junto à fronteira (terrestre) com Espanha, definida pelo trajeto do Rio Maças, que demarca o limite oriental do concelho. Trata-se de uma aldeia ou lugar de reduzidas dimensões, ocupando uma zona de vale e estendendo-se ao longo da margem esquerda de uma ribeira que separa a zona residencial e de produção agrícola/florestal. Veigas está integrada na freguesia de Quintanilha, a par da aldeia homónima, sede de freguesia, e do lugar de Réfega²⁶³. A freguesia ocupa uma área de cerca de 25 km², perfazendo, segundo resultados provisórios dos Censos de 2021²⁶⁴, um total de 217 habitantes.

²⁶³ Vd. https://www.cm-braganca.pt/cmbraganca2020/uploads/writer_file/document/1271/Carateriza_o.pdf e <https://www.cm-braganca.pt/municipio/freguesias/poi/quintanilha>

²⁶⁴ Vd. https://censos.ine.pt/scripts/db_censos_2021.html

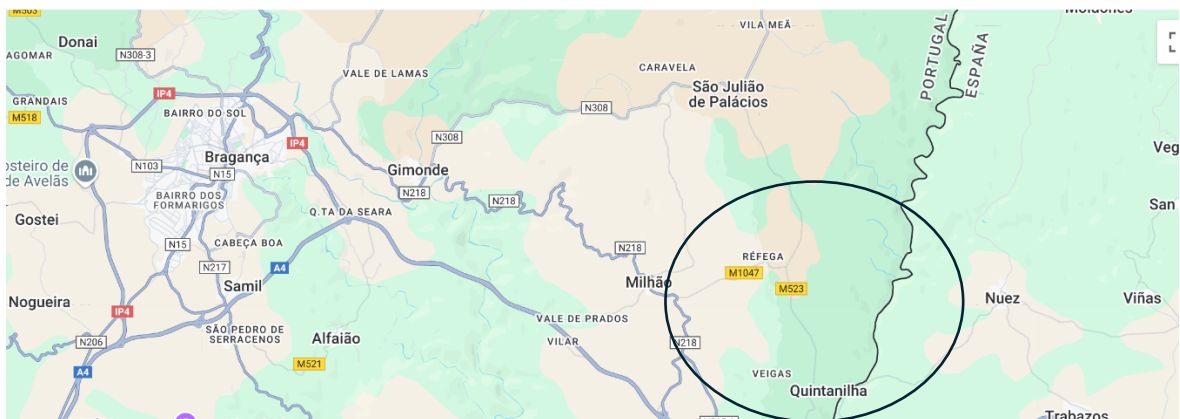


Figura 174 Localização da freguesia de Quintanilha, na relação com a cidade de Bragança.

Quintanilha apresenta uma densidade populacional inferior a nove habitantes por km², com um total de 217 residentes, a maioria (58%), com mais de 65 anos de idade, com nenhum (17%) ou apenas o 1.^a ciclo de estudos completo (37,32%)²⁶⁵. Do conjunto de 223 alojamentos familiares registados na freguesia, 50,2% são residências secundárias, destacando-se ainda o aumento do número de alojamentos vagos de cinco para 18, entre 2011 e 2021. Num outro aspeto, apesar do incremento do número de novas construções entre os anos 2001 e 2010 (45), relativamente ao período de análise anterior, balizado entre o ano 1981 e 2000 (22), o número de edifícios construídos na última década, nomeadamente entre 2011 e 2021 foi de somente oito. Acrescentando-se a estes dados a percentagem de agregados familiares com apenas uma ou duas pessoas residentes (72%, correspondente a um total de 70 de 96 agregados registados), poderá inferir-se o cariz sazonal da habitação e o significativo nível de isolamento da população residente na freguesia.

Património

A freguesia de Quintanilha integra a zona de proteção do Parque Natural de Montesinho, que se estende a parte dos concelhos de Bragança e Vinhais, e conferindo relevo ao património natural e paisagístico, com destaque para a presença de espécies de aves com estatuto de conservação vulnerável como a cegonha preta, ícone da aldeia de Veigas, e de

²⁶⁵ Salientando-se, porém, o crescimento da percentagem de população com Ensino Superior, comparativamente ao período de análise anterior, 2011, situando-se, atualmente, em 14,7%.

mamíferos como a lontra ou o cervo, entre outros. Ao nível de património edificado, evidencia-se o religioso e o vernacular. No primeiro aspeto, a igreja paroquial de Réfega/ Igreja de Santa Maria Madalena (séc. XVI)²⁶⁶, a Igreja Matriz de Quintanilha / Igreja de São Tomé (séc. XVI), o Santuário de Nossa Senhora da Ribeira (séc. XIII / XVII), e a igreja paroquial de Veigas /Igreja de São Vicente (séc. XIII – conjetural / XVI). No segundo, destacam-se as fontes, os moinhos de água e forja comunitária. Apenas dois dos edifícios referidos apresentam classificação, correspondendo à de Imóvel de Interesse Público: a Igreja das Veigas (Decreto n.º 45/93, DR, 1.ª série-B, n.º 280 de 30 novembro 1993²⁶⁷) e, mais recentemente, o Santuário de Nossa Senhora da Ribeira (Portaria n.º 443/2006, DR, 2.ª série, n.º 49 de 09 março 2006²⁶⁸).

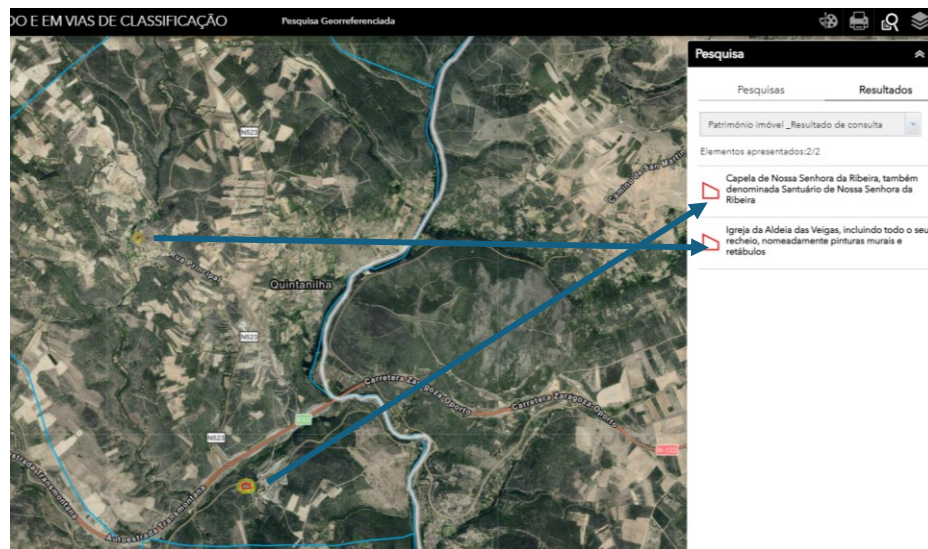


Figura 175 Localização de imóveis classificados, na freguesia de Quintanilha.

²⁶⁶ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=18761

²⁶⁷ Vd. <https://files.dre.pt/1s/1993/11/280b00/66986702.pdf>

²⁶⁸ Vd. <https://files.dre.pt/2s/2006/03/049000000/0347603481.pdf>



Figura 176 Vista panorâmica da aldeia de Veigas. Fotografia da autora.

Do conjunto de edifícios de tipologia vernacular, ainda que não classificados, salientam-se o moinho de água e forja comunitária da aldeia de Veigas, que mantêm a sua integridade estrutural e funcional. Para além do seu património, a história da freguesia de Quintanilha é representativa dos regimes de propriedade e organização de território na Idade Média, na relação com as ordens religiosas e com os reinos de fronteira. Grande parte do atual termo da freguesia, incluindo a população de “Quintela do Rio Maças” e a então “*domus in agro*” de Veigas, pertenceu à Coroa, por doação de D. Sancha, irmã de D. Afonso Henriques, após falecimento do esposo, D. Fernão Mendes. Também as terras do “Outeiro”, onde virá a ser erigida a capela e posterior Santuário de Nossa Senhora da Ribeira, terão sido doadas à Coroa, em 1220, pertencendo, até essa data, à ordem beneditina, com sede em Castro de Avelãs, nas proximidades da atual cidade de Bragança²⁶⁹.

As Inquirições de D. Afonso III (1258), dão ainda conta da existência, neste território, de numerosas propriedades pertencentes à ordem cisterciense, mais concretamente ao mosteiro leonês de Santa María de Morerueta, por doação régia ou aquisição, a partir do reinado de D. Sancho II. A política expansionista deste mosteiro, cujo edifício foi classificado em 1931 como Monumento Histórico Artístico de Espanha²⁷⁰, foi apoiada tanto pela coroa e nobreza

²⁶⁹ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2662

²⁷⁰ Vd. “Morerueta – un monasterio en la vía de la plata”, brochura informativa, Junta de Castilla y León, 2008.

leonesas como pelas portuguesas, estendendo-se às atuais regiões de Zamora, Salamanca, Toro e Bragança e atingindo o seu apogeu, além fronteiras, em 1340, momento em que D. Afonso IV repõe direitos da monarquia ao nível de jurisdição e de cobrança de impostos nos antigos territórios da coroa, nos quais se inclui a atual freguesia de Quintanilha. Mantendo-se Veigas de Quintanilha sede de freguesia até ao século XVII, ambos os lugares, assim como Réfega, passarão, no entanto, em inícios do século XVI, a integrar os domínios da então denominada vila de Outeiro de Miranda. As datas de construção e de posteriores intervenções nos edifícios religiosos, que integram o património edificado da freguesia, poderão ser enquadradas nestes dois momentos-chave para a história do território, relacionando-se com ações de povoamento e, sobretudo, de afirmação ou consolidação do poder régio na região: meados/finais de século XIII, período de que data a construção da Igreja das Veigas e do Santuário de Nossa Senhora da Ribeira, este último especificamente ligado ao reinado de D. Dinis e ao seu casamento com Isabel de Aragão; meados/finais de século XVI, período apontado para a construção das Igrejas Paroquiais de Quintanilha e Réfega, assim como para a realização de obras de ampliação e de pintura mural na capela de Nossa Senhora da Ribeira e Igreja das Veigas, então já sob a alçada do Cabido da Sé de Miranda (atual Diocese de Bragança-Miranda)²⁷¹.



Figura 177 Capela de Nossa Senhora da Ribeira, Junta de Freguesia de Quintanilha. Igreja de Veigas, Fotografia de Reis Quarteu.

²⁷¹ A este respeito, Vd. Rodrigues (2001). *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19648>



Figura 178 Igreja de Veigas, interior. Fotografias de Pedro Castro.

As obras de melhoramento da Igreja das Veigas estender-se-ão ao século XVII, com a feitura do retábulo-mor, ao qual terão sido posteriormente acrescentados os retábulos colaterais, cobrindo as pinturas murais seiscentistas. Apesar de ter beneficiado de novas obras em 1933, data em que se terá realizado a reconstrução do portal e fachada principal, será apenas em meados do século XX que as pinturas serão (re)descobertas, na sequência da iniciativa de remoção dos retábulos, por parte do pároco. Reconhecendo-se o valor das mesmas pela população, é acionado um mecanismo de proteção do imóvel, evitando-se a concretização de danos maiores, para além daqueles recorrentes de obras de substituição de rede elétrica, já em andamento. Deste modo, em fevereiro de 1975, por despacho da então Secretaria de Estado da Cultura e Educação Permanente, é determinada a sua classificação como Imóvel de Interesse Público e, nos três anos seguintes, é levado a cabo projeto de restauro das pinturas pelo Instituto José de Figueiredo. Na sequência da descoberta de novo painel de pintura mural por detrás do retábulo-mor, em 1978, é elaborada proposta de conservação e impermeabilização das paredes, verificando-se, logo no ano seguinte, a necessidade de realização de obras urgentes, devido a danos provocados por temporal, resultando na limpeza e substituição de coberturas, na reconstrução de beirados, e tratamento do coroamento das empenas sobre o arco triunfal e cabeceira. As intervenções repetir-se-ão ao longo da década de 1980, pintura e outros arranjos exteriores, nivelamento e arranjo dos pavimentos, reconstrução e/ou tratamento e consolidações de paredes exteriores e interiores, incluindo

de parte inferior do fresco localizado na parede do lado direito da nave²⁷². São precisamente os frescos/pinturas murais que têm continuado a suscitar interesse por parte de vários investigadores, como Belarmino Afonso²⁷³, Dalila Rodrigues²⁷⁴, Maria Adelina Amorim e Vítor Serrão²⁷⁵ ou Paula Bessa²⁷⁶.

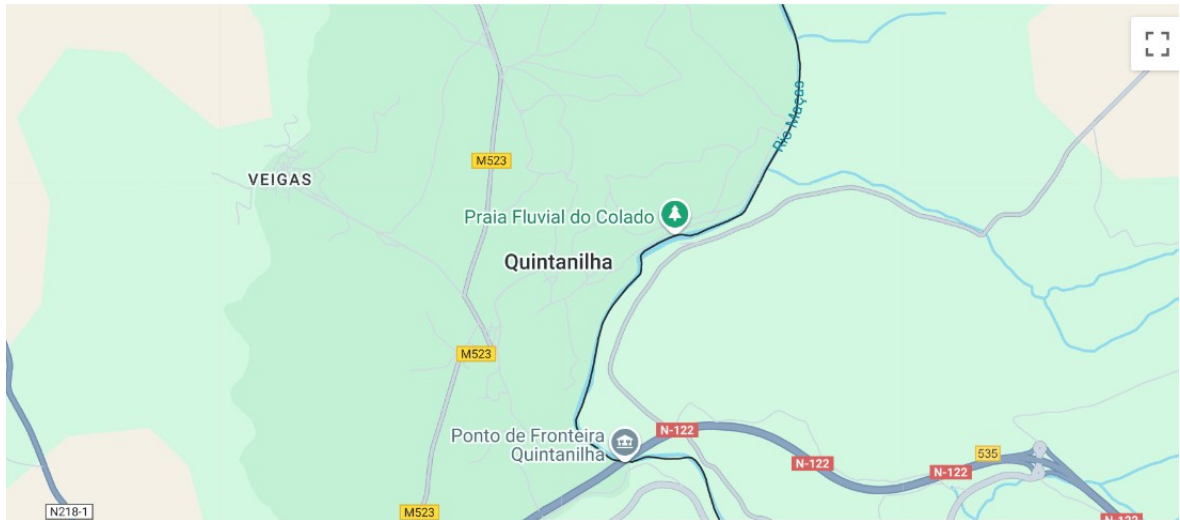


Figura 179 Aldeia de Veigas. Fotografias da autora



Figura 180 Localização geográfica da freguesia de Quintanilha. Google Maps.

²⁷² Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=781

²⁷³ Vd. Afonso, 1985. Pinturas Murais Seiscentistas em Capelas do Distrito de Bragança.

²⁷⁴ Vd. Rodrigues, 1996. A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI.

²⁷⁵ Vd. Amorim & Serrão, 2012. As representações da música na arte portuguesa: contributo para um banco de dados iconográfico.

<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/30039/1/12-Sons%20do%20Cl%C3%A1ssico%20-%202012.pdf>

²⁷⁶ Vd. Bessa, 2008. Pintura Mural Do Fim Da Idade Média E Do Início Da Idade Moderna No Norte De Portugal. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305>



Figura 181 Forja comunitária da aldeia de Veigas. Junta de Freguesia de Quintanilha.



Figura 182 Ruína de pombal na aldeia de Veigas. Fotografia da autora.



Figura 183 Moinho e fonte comunitária, aldeia de Veigas. Moinho comunitário e adega particular. Junta de Freguesia de Quintanilha.



Figura 185 Parque de Merendas e Casa do Povo da aldeia de Veigas.



Figura 184 Albergue de peregrinos e Parque de merendas da Praia do Colado. Junta de Freguesia de Quintanilha.



Figura 186 Forno particular, Fotografia da autora, Produção de aguardente de vinho, Junta de Freguesia de Quintanilha.



Figura 187 Praia fluvial do Colado. Junta de Freguesia de Quintanilha.



*Figura 188 Fronteira e Posto Transfronteiriço.
Fotografia da autora e Junta de Freguesia de Quintanilha.*



*Figura 189 Festa de São Vicente - Procissão e arrematação de roscas.
Junta de Freguesia de Quintanilha.*

Nesse sentido, e apesar da sua reduzida dimensão e população, a aldeia de Veigas ocupa, ainda, um lugar de particular importância na freguesia, reconhecendo-se a relevância da sua história durante o período medieval, e do seu património edificado, desde logo da Igreja, mas também das infraestruturas comunitárias ou privadas em bom estado de conservação (moinho, forja, fontes, pombais, fornos, adegas). De salientar, por fim, a potencial relevância desta tipologia de património, ainda que não classificado, para, na relação com o património natural, abordar questões prementes, não só ao nível cultural, como social, nomeadamente as alterações climáticas, e fenómenos climáticos extremos, que lhes estão associados, com um impacto significativo sobre a vida desta e de outras comunidades rurais, cuja atividade é maioritariamente agropecuária.

A ligação (pagã) aos ciclos da natureza (e da agricultura) manifesta-se, aliás, através das festividades religiosas, como as celebrações de São Vicente, parte das festividades de Inverno, presentes em quase toda a região, durante a qual é feita a arrematação das roscas, pães estrelares, de fabrico caseiro. Ainda sobre a relevância do património natural e vernacular da freguesia, destacam-se as várias ribeiras e a praia fluvial do Rio Maças, que estabelece a fronteira com Espanha, abrindo pontes para a história das relações entre os dois países, através, por exemplo, da memória sobre o contrabando entre comunidades raianas, ou o papel das comunidades portuguesas durante a Guerra Civil espanhola. Uma história que ainda se mantém viva, também, nas expressões idiomáticas e no linguajar, em particular dos habitantes das aldeias da freguesia de Quintanilha.

Opção B

Território e População

Numa segunda opção, para além da aldeia ou lugar de Veigas, as atividades desenvolvidas ao longo da residência estender-se-iam ainda à aldeia de Outeiro, que passaremos a caracterizar brevemente. Ocupando uma área planáltica, com uma altitude média de 600 metros, a atual freguesia, que é encabeçada pela antiga vila de Outeiro, localiza-se no limite entre os concelhos de Bragança e Vimioso. Abrangendo uma área territorial de cerca de 41

km², e incluindo as aldeias ou lugares de Outeiro e de Paradinha, a sede de freguesia situa-se a uma distância de cerca de 30 km da cidade de Bragança²⁷⁷. Novamente segundo dados provisórios dos Censos 2021, a freguesia reúne uma população de 234 indivíduos, a sua grande maioria (66%) com 65 ou mais anos e do sexo feminino (63%). Ao nível de escolaridade, 55% dos indivíduos apresenta apenas o 1.º ciclo de estudos completos.

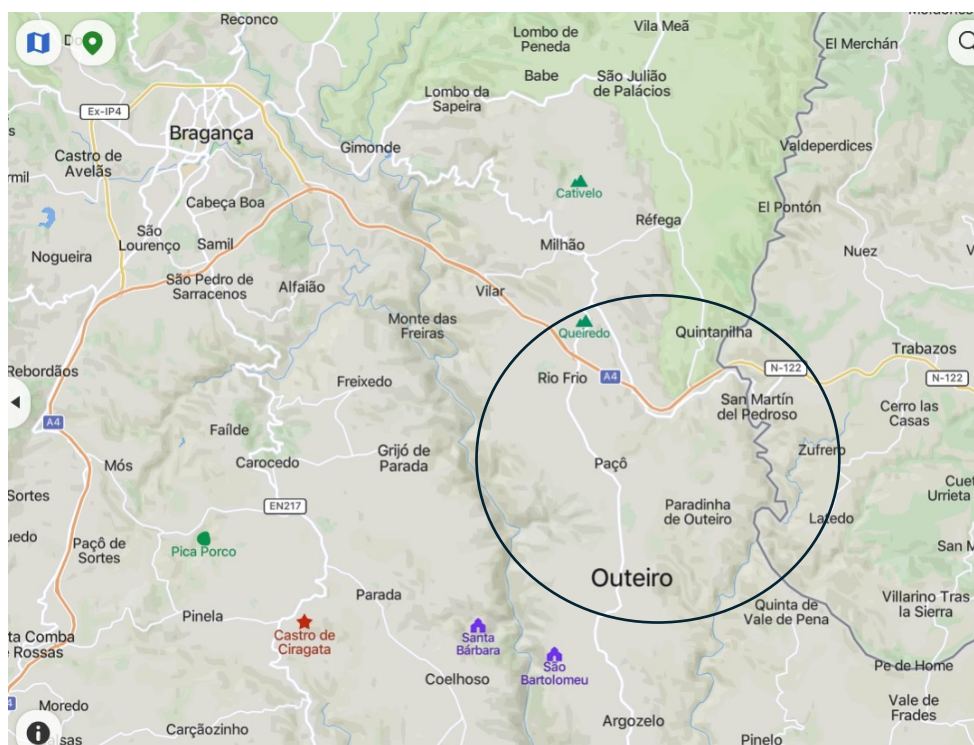


Figura 190 Localização da aldeia de Outeiro, em relação à aldeia de Veigas. Google Maps.

Do conjunto de 90 agregados familiares registados em 2021, 80% são constituídos por apenas uma ou duas pessoas, repetindo-se o cenário de baixa densidade populacional, rondando, neste caso, somente cinco habitantes por km². De modo semelhante à freguesia de Quintanilha, verifica-se uma variação populacional de menos 22,3% no número de indivíduos, e de menos 26,2% no número de agregados, relativamente aos dados de 2011. Verifica-se também um aumento do número de alojamentos vagos (26 num total de 296) e um decréscimo acentuado no número de construções novas nas últimas duas décadas,

²⁷⁷ Vd. https://www.cm-braganca.pt/cmbraganca2020/uploads/writer_file/document/1265/Carateriza_o.pdf e <https://www.cm-braganca.pt/municipio/freguesias/poi/outeiro>

contabilizando-se 12 novos edifícios entre 2001 e 2010 e apenas três com data de construção entre 2011 e 2021. Acrescendo a predominância de edifícios de alojamentos de residência secundária (60%), é, uma vez mais, possível inferir o cariz sazonal da habitação e o relativo isolamento da população residente.



Figura 191 Vista panorâmica da aldeia de Outeiro. Fotografia de Paulo Rodrigues.

Património

À semelhança da freguesia de Quintanilha e da aldeia de Veigas em particular, Outeiro distingue-se pelo seu património edificado, nomeadamente o religioso, mas também, neste caso, o de função militar e político-administrativa. Fundada por ordem de D. Dinis, no século XIII, data de construção da Igreja Paroquial / Igreja de Nossa Senhora da Assunção (Imóvel de Interesse Municipal)²⁷⁸, a aldeia de Outeiro - à data Outeiro de Miranda - passará pelo domínio do Mosteiro de Castro de Avelãs e, em 1319, de D. João Afonso, antes da sua elevação a vila, com a atribuição de foral por D. Manuel I, em 1514. Também com data de

²⁷⁸ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=2661

construção entre o século XIII e XIV, encontra-se a fortaleza, situada no topo de uma elevação cônica, com cerca de 800 metros de altitude, e atualmente em ruínas, não obstante a sua classificação, em 1955, como Imóvel de Interesse Público²⁷⁹, e a realização de várias campanhas arqueológicas, que testemunham a ocupação humana daquele lugar, pelo menos desde o período de romanização²⁸⁰.

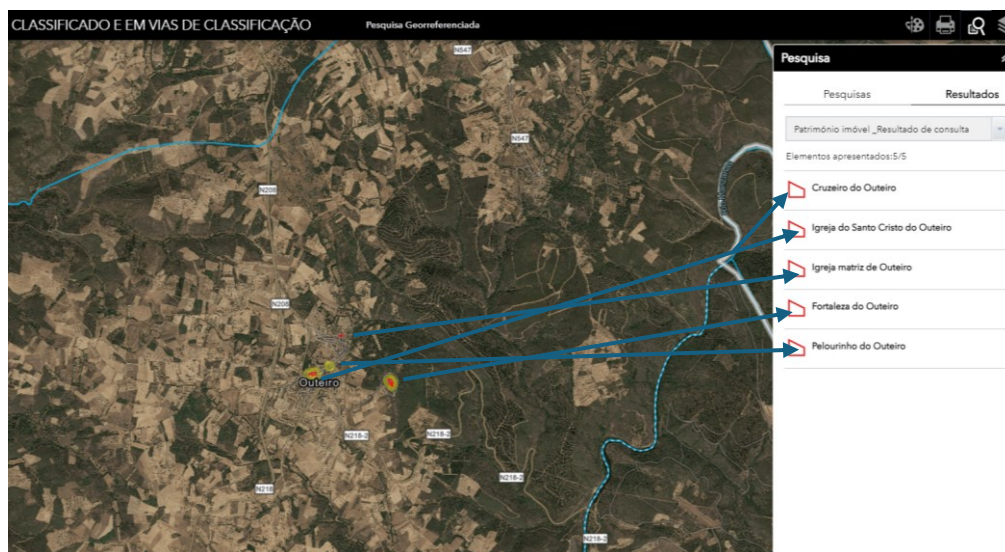


Figura 192 Localização de património classificado, na aldeia de Outeiro.

Porém, a maior parte do património edificado da freguesia, com destaque para o classificado, que se concentra na aldeia de Outeiro, data de período após a sua elevação a vila. São exemplos, desde logo, o Pelourinho²⁸¹ e a Casa da Câmara, datados do século XVI²⁸², mas também aquele que é um dos principais pontos de interesse da freguesia, a atual Basílica de Santo Cristo de Outeiro, classificada, logo em 1927, como Monumento Nacional²⁸³. Com data de edificação em 1739, as particularidades que ser verificam ao nível das opções arquitetónicas e decorativas, como sendo a escolha por um estilo revivalista, maioritariamente manuelino e seiscentista, ignorando algumas tendências da época, para o desenho da fachada, espaços interiores, coberturas, e inclusivamente para a decoração da

²⁷⁹ Vd. <https://files.dre.pt/1s/1955/10/22800/09140915.pdf>

²⁸⁰ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=2118

²⁸¹ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=815

²⁸² Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=18735

²⁸³ Vd. <https://files.dre.pt/1s/1927/11/26000/22482248.pdf>

sacristia – um conjunto de pinturas em caixotão de madeira, executadas, já em 1768 por Damião Bustamante, natural de Valladolid – justificam-se, segundo alguns investigadores que se dedicaram ao estudo das mesmas, entre os quais Vítor Serrão, pela sua localização junto à fronteira, e pelo projeto de afirmação de identidade nacional, então levado a cabo por D. João V, no rescaldo das Guerras da Independência²⁸⁴.



Figura 194 *Basilica de Outeiro e Cruzeiro. Fotografias de Paulo Rodrigues.*



Figura 193 *Visita virtual - Tecto da sacristia da Basilica de Outeiro.*

Dentro da zona de proteção especial desenhada em torno da Basilica, encontram-se ainda a Capela primitiva, seiscentista²⁸⁵, e o Cruzeiro, este último com classificação autónoma, enquanto Imóvel de Interesse Público, atribuída em 1955²⁸⁶. Ao longo do século XX, a Basilica tem vindo a beneficiar de várias intervenções de recuperação ou substituição

²⁸⁴ Vd. http://www.rotaterrafria.com/pages/213/?geo_article_id=4762

²⁸⁵ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=24166

²⁸⁶ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=386

visando coberturas e instalação elétrica, obras de consolidação e de reparação, tanto da fachada e espaços interiores, como da área envolvente, culminando com as ações desenvolvidas já na viragem do século, primeiramente, entre os anos 2000 e 2002 – arranjo urbanístico do largo da, ainda, Igreja e criação de novo sistema estrutural - , ou, mais recentemente, em 2012, data de arranque para novo projeto de reabilitação²⁸⁷. Antigo ponto de peregrinação religiosa, a Igreja, tornada Basílica, em 2014, única, nesta sua tipologia, em contexto de aldeia, é atualmente um dos focos de peregrinação (turística) da região.



Figura 195 Pelourinho e Casa da Câmara, Fortaleza de Outeiro. Fotografias de Paulo Rodrigues.



Figura 196 Vista panorâmica da Fortaleza de Outeiro e Igreja Matriz. Paulo Rodrigues e Junta de Freguesia de Outeiro.

²⁸⁷ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=694 e https://turismo.cm-braganca.pt/patrimonio-com-historia/igrejas-e-mosteiros/geo_artigo/basilica-de-s-cristode-outeiro



Figura 199 Ponte românica. Fotografia de Paulo Rodrigues.

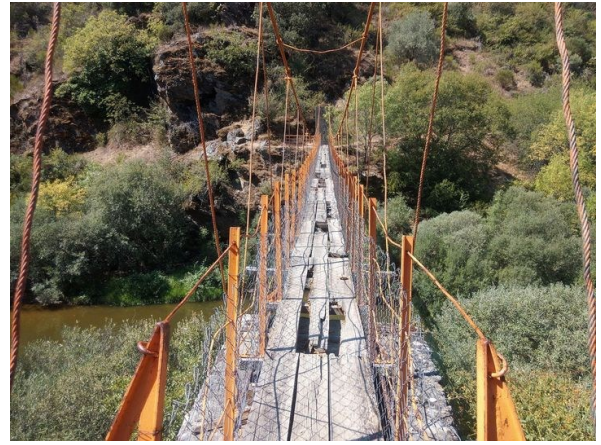


Figura 198 Ponte dos Mineiros, antes de intervenções de reabilitação. Fotografia da autora.



Figura 197 Castro pré-romano e troço de estrada romana. Paulo Rodrigues e Junta de Freguesia de Outeiro.

Indo, uma vez mais, além do património classificado, e da relevância histórica do mesmo, a aldeia e freguesia de Outeiro apresenta um exemplo interessante de património comunitário, a ponte dos mineiros²⁸⁸, estabelecendo conexões para o passado recente da região, mais concretamente para a atividade mineira que se desenvolveu na região, até finais do século XX, e, desta forma, criando outros caminhos possíveis para o trabalho junto da população local, em torno da memória e potencial legado cultural, social, económico desse património, tendo em conta preocupações atuais como as do desenvolvimento sustentável e da sustentabilidade ambiental. Salienta-se ainda o património arqueológico, caracterizando aquela que foi a ocupação do território, em toda a região, desde a cultura castreja, de que os vestígios do Castro dos Mouros são testemunho, passando pela ocupação romana, até ao

²⁸⁸ Vd. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=19471

período medieval, em que Outeiro foi ocupando uma posição estratégica no itinerário regional de vias²⁸⁹ e pontes²⁹⁰, construídas ao longo de vários séculos.



Figura 200 Festa de São Gonçalo - Arrematação de rosas e dança dos mordomos. Junta de Freguesia de Outeiro.

Finalmente, ao nível do património imaterial, salientam-se as festividades de inverno, como as de Santo Estêvão, e, muito, particularmente, as de São Gonçalo, caracterizando-se pelas rondas de gaiteiros, a arrematação do *charolo* de pão e as danças a pares, em linha²⁹¹.

²⁸⁹ Vd. Redentor, 2002. *Epigrafia romana na região de Bragança*.
<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/9784/4/Epigrafia%20romana%20na%20regi%C3%A3o%20de%20Bragan%C3%A7a.pdf>

²⁹⁰ Vd. Nunes, 1997. *Pontes antigas do concelho de Bragança*.

²⁹¹ Vd reportagem do canal de Youtube Museu da Memória Rural.
<https://www.youtube.com/watch?v=C0avntBtYxU>

Análise preliminar do território

De forma a sintetizar uma análise de potencialidades e desafios apresentados por cada uma das opções, considerou-se a seguinte análise adotando a matriz SWOT ou FOFA (Forças, Oportunidades, Fraquezas, Ameaças):

Opção A	Opção B
<p>FORÇAS – internas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Proximidade de fronteiras e aproveitamento de relações intermunicipais Portugal-Espanha - Existência de parceiros operacionais; - Existência de inventário e de estudos prévios sobre património local; - Bom estado de conservação de património edificado; - Maior circunscrição de território, objetos patrimoniais e grupos-alvo, para intervenção direta – <i>agilização de calendarização da residência e redução de custos;</i> - Inexistência de programação de outro tipo de atividades artísticas e/ou de educação patrimonial e/ou artísticas – <i>agilização de processos de avaliação de resultados, potencial de impacto direto sobre residentes e de valorização do território aumentado</i> 	<p>FORÇAS – internas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existência de parceiros operacionais; - Existência de inventário e de estudos prévios sobre património local; - Bom estado de conservação de património edificado; - Maior abrangência de território, objetos patrimoniais e grupos-alvo, para intervenção direta – <i>maior dimensão da amostra e potencial de impacto;</i> - Diversificação de parcerias, apoios e fontes de financiamento. - Existência de trabalho prévio com comunidade, nos domínios culturais e/ou de educação patrimonial – <i>maior sensibilização da população local para esta tipologia de projetos</i>
<p>FRAQUEZAS – internas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Menor diversificação de parcerias e fontes de financiamento; - Maior circunscrição de território, objetos patrimoniais e grupos-alvo, para intervenção direta – <i>menor dimensão da amostra e de conjunto de resultados</i> - Inexistência de programação de outro tipo de atividades de educação patrimonial e/ou artísticas – <i>eventual resistência ao projeto por parte de comunidades e/ou parceiros locais</i> 	<p>FRAQUEZAS – internas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maior abrangência e diversidade de território, objetos patrimoniais e grupos-alvo, para intervenção direta – <i>constrangimentos temporais e logísticos, dispersão de público, aumento de custos</i> - Maior número de intervenientes - <i>aumento de custos, maior sobrecarga de equipa de curadoria e produção, maiores desafios à confluência de disponibilidade, interesses e objetivos de todos os intervenientes</i>
<p>OPORTUNIDADES – externas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Possibilidade de integração em programação de festival de música e arte local; - Possibilidade de integração em agenda cultural/ programação de equipamentos culturais municipais; - Menor reconhecimento mediático – <i>eventual interesse/ curiosidade de financiadores e de públicos externos;</i> - Possibilidade de atração de órgãos de comunicação social locais. 	<p>OPORTUNIDADES – externas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Possibilidade de integração em programação de festival de música e arte local; - Possibilidade de integração em agenda cultural/ programação de equipamentos culturais municipais; - Maior nível de classificação e mediatismo de objetos patrimoniais – <i>maior capacidade de captação de financiamento e de públicos externos (visitantes locais e estrangeiros)</i> - Possibilidade de atração de órgãos de comunicação social nacionais.
<p>AMEAÇAS – externas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Menor nível de classificação e mediatismo de objetos patrimoniais – <i>menor capacidade de captação de financiamento e de públicos externos (visitantes nacionais e estrangeiros);</i> - Concorrência de outros pontos de interesse em circuito turístico local e regional; - Possibilidade de sobreposição de financiamento com outras atividades / projetos a decorrer na localidade; - Eventual desequilíbrio na participação de públicos externos e internos. 	<p>AMEAÇAS – externas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Concorrência de outros pontos de interesse em circuito turístico local e regional; - Possibilidade de sobreposição de financiamento com outras atividades / projetos a decorrer na localidade; - Eventual desequilíbrio na participação de público externo entre diferentes aldeias; - Risco de sobreposição de públicos externos a internos;

Quadro 8 Matriz SWOT / FOFA - Território de intervenção da ação-piloto

Estrutura e Programa de residência artística

Fase 1 – Residência de Investigação

A proposta contempla a realização de residência de investigação, prévia à residência artística, vocacionada para a realização de diagnóstico e definição de grupo ou comunidade-alvo, que se pretende envolver diretamente nas etapas de investigação, curadoria, criação e

avaliação. De forma sumária, a residência, realizada pela investigadora e curadora deste projeto, desenvolver-se-á, a partir da dinamização de três atividades de grupo:

Dinâmica 1 – Apresentação + recolha de objetos

Seguindo uma metodologia de diagnóstico qualitativa, que se aproxima de metodologias abordadas, a título de exemplo, no campo da etnografia de base artística, durante esta atividade inicial, para além de uma breve apresentação coletiva do projeto e dos participantes, conduzida pela investigadora (com recurso a guião de entrevista semiestruturada), que permitirá a recolha de dados necessária ao desenho de perfil sociodemográfico dos mesmos, os participantes serão desafiados a identificar objetos de uso diário que venham a refletir as rotinas, ocupação (laboral) e hábitos de lazer. Os objetos identificados pelos participantes serão depois recolhidos e utilizados na Dinâmica 3.

Dinâmica 2 – Oficina de cartografia emocional

Nesta segunda atividade de diagnóstico, os participantes serão desafiados pela investigadora, primeiro a identificar manualmente aqueles que consideram ser os principais locais de interesse (patrimonial) da aldeia, com recurso a reprodução simplificada de uma representação cartográfica da mesma, em tamanho grande. Os participantes serão ainda questionados em relação a ofícios tradicionais, lendas, tradições, rituais, festividades e outras manifestações do património imaterial da aldeia que considerem relevantes referir. À realização deste levantamento coletivo seguir-se-á novo desafio, o de identificar locais com relevância para cada um dos participantes; locais mais frequentados ou que estejam associados a eventos relevantes da sua vida e da dinâmica da comunidade, como locais de encontro, de celebração, de trabalho, etc. As cartografias produzidas durante esta atividade serão também utilizadas durante a seguinte dinâmica.

Dinâmica 3 – Exposição

Num terceiro momento, os participantes serão envolvidos na realização de exposição de enquadramento do projeto, reunindo os materiais recolhidos/produzidos durante as

atividades anteriores, a realizar em edifício ou outro ponto de interesse (patrimonial) local, de uso e acesso comunitário, contribuindo para a sua ativação (Exemplos: Forja, no caso da aldeia de Veigas, ou Casa da Câmara, no caso da de Outeiro).

Fase 2 – Residência Artística

Pretendendo-se envolver tanto os elementos da comunidade como os artistas participantes na co-curadoria da residência artística, incluindo a definição do tema e atividades de programação complementar, propõem-se, porém, os seguintes momentos e atividades-chave a integrar o programa da mesma:

Dinâmica 1 – Visitas de campo

Como parte da receção ao artista convidado, serão dinamizadas visitas de campo, dirigidas pela curadora e com o acompanhamento de artista local (um por aldeia, no caso da opção B). Durante estas visitas será feito enquadramento histórico, patrimonial, cultural e social do território de intervenção, incluindo a aldeia ou aldeias-alvo, outras aldeias em toda a zona raiana e a cidade de Bragança, assim como concelhos vizinhos, como o de Vimioso. O programa de sítios e locais a visitar será definido, previamente, em conjunto com parceiros e artistas locais, prevendo-se a visita a locais, monumentos e outros pontos de interesse patrimonial (Exemplos: Mosteiro de Castro de Avelãs, Castro de Sacóias, Castelo de Bragança, Ponte Medieval, ou gravuras rupestres de Milhão) mas também a museus, centros interpretativos e outros equipamentos culturais, na cidade (Exemplos: Museu Abade de Baçal, Centro de Interpretação da Cultura Sefardita do Nordeste Transmontano, Museu Ibérico da Máscara e do Traje, Centro de Fotografia Georges Dussard ou Centro de Arte Contemporânea Graça Morais) e nas áreas rurais (Exemplos: Museu Rural de Babe, Centro Interpretativo do Parque de Montesinho ou Centro Interpretativo das Minas de Argozelo).

Dinâmica 2 - Apresentação + seleção de objeto(s) de estudo

Será dinamizada pela curadora, artista e representantes de parceiros locais, uma conversa para apresentação do projeto. No âmbito desta conversa, e na sequência da apresentação do

projeto, serão também definidos o(s) objeto(s) e/ou tema(s) que servirão de base ou de inspiração para o trabalho artístico a ser desenvolvido durante a residência e eventuais locais de intervenção/ apresentação, e serão discutidos os resultados esperados para a iniciativa, por parte de todos os intervenientes, incluindo os membros da população local que, voluntariamente, manifestem interesse em participar.

Dinâmica 3 – Recolha de testemunhos e documentação

Definido o(s) objeto(s) e/ou tema(s) para a residência, será dinamizada nova conversa vocacionada para a recolha de testemunhos orais e, eventualmente, de documentação relevante a partir de arquivos pessoais ou familiares dos participantes locais, que serão, desta forma, envolvidos no processo de pesquisa dos artistas.

Dinâmica 4 – Oficina de coprodução de artefacto(s)

Propõe-se ainda que os participantes locais sejam envolvidos na etapa de criação, contribuindo para a produção de obra, instalação ou intervenção artística. Com esse objetivo, prevê-se a realização de momento oficial vocacionado para a produção artística, cujos resultados possam eventualmente ser integrados na produção/apresentação final.

Dinâmica 5 – Apresentação pública

Pretende-se, por fim, dinamizar momento de apresentação pública dos resultados da residência, podendo, a título ilustrativo, acompanhar inauguração de exposição/intervenção artística, no caso de se tratar este do produto final da residência. Este momento será aberto à participação à comunidade, representantes de parceiros do projeto, outros convidados e público-geral, procurando-se a sua integração na programação de eventos culturais e/ou artísticos locais.

Programação complementar – Seminário

Como parte da programação complementar da residência, propõe-se dinamizar um seminário, com a duração máxima de dois dias, municipal, em área(s) de interesse

relacionada(s) com as especificidades do património local, apontando, contudo para questões sociais relevantes na relação com esse património (Exemplo: Participação feminina na pintura mural religiosa). O seminário seria direcionado à participação de especialistas e investigadores de centros de investigação e outras entidades parceiras do projeto, tal como diferentes tipologias de participantes, incluindo historiadores locais, representantes do setor cultural/patrimonial, educadores ou artistas. Pretende-se que, durante este evento, sejam igualmente apresentados, pelo artista convidado, parte dos resultados do trabalho de pesquisa a desenvolver junto das comunidades, assim como reflexões a partir do processo artístico, trazendo, por um lado, as vozes da população local para a discussão em torno dos objetos do (seu) património em estudo, e, por, outro, uma perspetiva diferenciada sobre estes mesmos objetos, promovendo, desta forma, abordagens interdisciplinares às temáticas em discussão.

Programação complementar - Oficina(s) artísticas

Como parte da programação complementar à residência, propõe-se ainda a realização de oficinas especialmente vocacionadas para o público escolar, correspondendo às áreas de formação técnica do artista e podendo ou não ter como referência o(s) objeto(s) ou temática(s) da residência.

Caracterização dos intervenientes

População local

O principal grupo-alvo, que se pretende envolver diretamente nas etapas de pesquisa e de criação, durante a residência, constitui a população residente, constituída na sua larga maioria por adultos, com mais de 65 anos de idade, do sexo feminino. Tendo em vista a constituição de um grupo fixo de participantes de cerca de 10 participantes, procurar-se-á, com o apoio dos parceiros locais, envolver, nesta(s) etapa(s), alguns dos residentes sazonais, ou de segunda habitação, nomeadamente aqueles se encontram a residir nas cidades vizinhas, diversificando, o mais possível, o género e idade. Através do desenvolvimento de programação complementar à residência, procurar-se-á atrair grupos ou comunidades exteriores à aldeia, particularmente a nível concelhio e regional, como sendo: a comunidade

escolar, para a participação em oficinas e/ou outro tipo de atividades educativas; a comunidade académica, para participação em seminário e/ou outro tipo de atividade de disseminação; visitantes nacionais e internacionais, através da integração de atividades de apresentação pública de resultados (exposição, etc.), em circuito local/regional de equipamentos e/ou eventos culturais.

Avançando com esta opção, os públicos-alvo da residência e programação complementar seriam alargados a residentes sazonais e/ou de segunda habitação e à população residente da aldeia de Outeiro, que é também, na sua vasta maioria, constituída por adultos, com mais de 65 anos de idade, do sexo feminino. Nesse sentido, seriam criados dois grupos de até 10 participantes, em cada uma das aldeias, para o desenvolvimento de duas obras in situ. Para além dos já referidos públicos externos, direcionadas para as atividades de programação complementar e/ou de apresentação pública de resultados, no caso da aldeia de Outeiro, outro potencial grupo-alvo será o dos visitantes nacionais e estrangeiros.

Artistas Convidados

Artista em residência

Ângela Saldanha - Doutorada em Educação Artística, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Mestre em Artes Visuais e Licenciada em Design, pela Universidade de Aveiro. Ângela Saldanha realizou um pós-doutoramento em Média Arte Digital como investigadora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação, no pólo da Universidade Aberta, onde também leciona. Tem diversas formações académicas na área da multimédia, cerâmica e produção artística contemporânea. Enquanto artista expõe os seus trabalhos constantemente, a nível nacional e internacional. Normalmente trabalha em obras de teor ativista, de envolvimento comunitário e de reflexão crítica sobre a sociedade. Integra os coletivos: “C3” (grupo de ação e investigação em práticas artísticas interdisciplinares em Educação Artística), “1686” e “Ai ia” (pensamentos e ações artísticas). É vice-presidente da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV) e elemento do Conselho Europeu da International Society for Education through Art (InSEA). Autora de

diversas publicações em edições de referência e elemento da equipa editorial e Comissão Científica em revistas e eventos nacionais e internacionais²⁹².

Artistas locais

Anabela Aliste - Formada em Cerâmica, foi fundadora do projeto AAA (3às), em Caldas da Rainha, coorganizando diversas atividades vocacionadas para a promoção da criação artística, com destaque para o festival Adição+. É igualmente responsável pela dinamização do projeto São Jonas da Rainha, associado à programação do espaço Pandora Café, na cidade do Porto, e, mais recentemente, dos projetos cantina beija-flor e atelier de cerâmica CLAYMOOD, no Ginásio Clube de Mafamude, onde reside atualmente. É corresponsável pela gestão e programação artística e cultural da associação Mafa Mood²⁹³.

Sofia Beça - Concluiu o Curso Técnico-Profissional de Cerâmica da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. Fez uma especialização em escultura e murais cerâmicos com Arcadio Blasco, tendo trabalhado no seu atelier. Desde 1998 que apresenta com regularidade exposições individuais, dentro e fora do país, e integrou várias exposições coletivas. Desde 2003 que é convidada a representar Portugal em simpósios internacionais no Japão, Argentina, Grécia, China, Tunísia, Egipto, Turquia, Coreia do Sul, Espanha, Áustria. As suas peças integram vários museus e coleções particulares, tendo recebido já diversos prémios de relevo. É membro da International Academy of Ceramics (IAC) e, em 2017, foi vencedora do I Prémio na Competição Internacional de Escultura, em L'Alcora, Espanha²⁹⁴.

²⁹² Fonte: <https://ciac.pt/pt-2/angela-saldanha> + info: <http://www.angelasaldanha.com/>

²⁹³ <https://www.facebook.com/gcmafamood>

²⁹⁴ Fontes: <https://zet.gallery/artista/sofia-beca-7397> , <https://www.ceramicsnow.org/sofiabeca/> e <https://sites.google.com/view/sofiabeca/curriculum>

Cronograma e Previsão orçamental

Neste contexto e a título meramente ilustrativo, apresentam-se duas propostas de calendarização e previsão orçamental, prevendo o desenvolvimento de ação piloto do projeto, compreendendo um período de residência *in-situ*, com a duração de seis semanas, não consecutivas, entre os meses de maio e julho.

Cronograma maio – julho

	14- 28 maio		18 junho – 16 julho			
	Semana 1 14-21	Semana 2 21-28	Semana 3 18 – 25 jun	Semana 4 25 jun – 2 jul	Semana 5 2 – 9 jul	Semana 6 9 – 16 jul
Atividades						
Residência de Investigação – Dinâmicas 1 e 2						
Residência de Investigação – Dinâmica 3						
Residência Artística – Dinâmicas 1 e 2						
Residência Artística – Dinâmica 3						
Programação complementar - Seminário						
Programação complementar - Oficinas						
Residência Artística – Dinâmica 4						
Residência Artística – Dinâmica 5						

*A definir junto de parceiros locais e artistas participantes

Quadro 9 Cronograma - Ação-piloto

Previsão orçamental

Opção A

<i>Rubrica</i>	<i>Descrição</i>	<i>Custo Unitário</i>	<i>Quantidade</i>	<i>Total</i>	<i>Valor a financiar</i>	<i>Outras fontes*</i>
Recursos Humanos	Bolsa para apoio à criação – Artista convidado	N.A.	1	500,00 €	500,00 €	0,00 €
Recursos Humanos	Bolsa para apoio à criação – Artista local	N.A.	1	250,00 €	250,00 €	0,00 €
Recursos Técnicos	Bolsa para aquisição/aluguer de equipamento	N.A.	N.A.	1500,00 €	1500,00 €	0,00 €
Recursos Técnicos	Materiais / Consumíveis	N.A.	N.A.	300,00 €	300,00 €	0,00 €
Deslocações - Artistas	Viagem Porto – Bragança (estimativa feita para viagem de autocarro – ida e volta)	30,00 €	4	120,00 €	120,00 €	0,00 €
Deslocações – Curadoria/Produção	Bolsa para apoio a despesas de combustível	N.A.	1	120,00 €	120,00 €	0,00 €
Alojamento - Artistas	Estadia (2 pax / 30 dias)	N.A.	30	N.A.	N.A.	Apoio logístico – Albergue Junta de Freguesia de Quintanilha
Refeições - Artistas	Subsídio alimentação (2 pax / 30 dias)	4,77 €	60	286,20 €	286,20 €	0,00 €
			TOTAL	3026,20 €	3026,20 €	0,00 €

Opção B

Rubrica	Descrição	Custo Unitário	Quantidade	Total	Valor a financiar	Outras fontes*
Recursos Humanos	Bolsa para apoio à criação – Artista convidado	N.A.	1	500,00 €	500,00 €	0,00 €
Recursos Humanos	Bolsa para apoio à criação – Artista local	250,00 €	2	500,00 €	500,00 €	0,00 €
Recursos Técnicos	Bolsa para aquisição/aluguer de equipamento	N.A.	N.A.	2000,00 €	2000,00 €	0,00 €
Recursos Técnicos	Bolsa para aquisição de materiais / consumíveis	N.A.	N.A.	500,00 €	500,00 €	0,00 €
Deslocações Artistas	Viagem Porto – Bragança - Porto (estimativa feita para viagem de autocarro – ida e volta)	30,00 €	6	180,00 €	180,00 €	0,00 €
Deslocações Curadoria/Produção	Bolsa para apoio a despesas de combustível	N.A.	1	120,00 €	120,00 €	0,00 €
Alojamento Artistas	Estadia (3 pax / 30 dias)	N.A.	N.A.	N.A.	N.A.	Apoio logístico – Albergue Junta de Freguesia de Quintanilha
Alimentação Artistas	Subsídio de alimentação (3 pax / 30 dias)	4,77 €	90	429,30 €	429,30 €	0,00 €
TOTAL				4229,30 €	4229,30 €	0,00 €

Quadro 10 Previsão orçamental - Ação-piloto

Pressupostos: Procurou-se garantir o pagamento de valor correspondente ao trabalho de criação por parte de artistas participantes, valor este que se pretende que seja fixo e independente dos valores associado a despesas com equipamento, materiais e outras relacionadas com aspetos logísticos a cobrir durante o período de residência artística, abaixo descritos;

- Os valores indicados na rubrica de recursos técnicos correspondem ao teto máximo disponível para aquisição ou aluguer de equipamentos, materiais e/ou consumíveis necessários à criação artística e à dinamização de parte das atividades incluídas na programação complementar à residência artística, nomeadamente das oficinas. Não foram contempladas na previsão de custos, despesas associadas à realização de seminário. Os valores indicados poderão, também por esse motivo, sofrer alterações;

- Os valores indicados na rubrica de deslocações dos artistas contemplam duas viagens de ida e volta entre o atual local de residência dos artistas e a cidade de Bragança, possibilitando, deste modo, que parte da residência possa ser desenvolvida remotamente, ainda que, mediante a disponibilidade dos artistas, procurando estender o mais possível os períodos de participação presencial. As deslocações entre a cidade de Bragança e o local/ os locais da residência artística, assim como as viagens necessárias à realização de viagens de campo, ou outras atividades de pesquisa, à realização de dinâmicas previstas no programa da residência artística, à criação e à apresentação de resultado/s final/ finais, serão asseguradas pela curadora, com o apoio de parceiros operacionais;

- São apenas indicadas despesas de ajudas de custos para deslocação para equipa de curadoria e produção. As restantes despesas de alimentação, alojamento e de honorários destes participantes serão assumidas pelos parceiros operacionais/institucionais e pela curadora, neste último caso, incluindo todas as despesas associadas à primeira etapa de residência de investigação, no âmbito de desenvolvimento de projeto de investigação, contando, então, com o apoio de bolsa de doutoramento atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Parcerias e apoios

Apresenta-se, em baixo, lista de potenciais parceiros e apoios, contemplando ambas as opções de desenvolvimento do projeto:

Parceiros operacionais

Os Arraiocos - Associação Recreativa e Cultural Associação recreativa e cultural

Parceiro local, cujo apoio logístico (cedência de instalações, materiais e equipamento), cujo apoio técnico (produção), de divulgação e, sobretudo, de mediação (com outros grupos na comunidade e outros parceiros locais/municipais) é fundamental para programação de residência artística, residência de investigação e programação complementar.

Associação Azimute / Projeto Aldeias Pedagógicas

Parceiro local, cujo apoio logístico (cedência de instalações, materiais e equipamento), cujo apoio técnico (produção), de divulgação e, sobretudo, de mediação (com outros grupos na comunidade e outros parceiros locais/municipais) para programação de residência artística, residência de investigação e programação complementar. Poderá igualmente aprofundar-se parceria para registo audiovisual de testemunho de participantes e sua inclusão no website do projeto Aldeias Pedagógicas.

ArtiColado Associação cultural

Parceiro local, para apoio logístico, técnico, apoio à divulgação (integração de visita guiada a exposição em festival dinamizado pela Associação - Festival Quintanilha Rock).

Centro de Arte Contemporânea Graça Morais / Museu do Abade de Baçal / Centro Cultural Municipal Adriano Moreira

Parceiro local, para apoio logístico e técnico (acolhimento de seminário/apresentação pública de projeto), apoio ao desenvolvimento de material de suporte à interpretação de exposição (serviços educativos).

Município de Bragança

Apoio logístico e técnico (integração de oficinas em programação de férias escolares, promovidas pelo município), apoio à divulgação.

Junta de Freguesia de Quintanilha / Junta de Freguesia de Outeiro

Apoio logístico (alojamento de artistas, cedência de instalações, material e equipamento), apoio à divulgação.

Parceiros institucionais

Atividades de disseminação e programação complementar:

Centro de Conservação e Restauro - Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

Apoio técnico (apoio científico a realização de seminário).

Diocese de Bragança e Miranda do Douro

Acesso a instalações apoio logístico e técnico (apoio científico a realização de seminário - Centro de Conservação e Restauro).

Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV) / InSEA – International Society for Education through Art

Apoio técnico (consultoria científica para realização de seminário e atividades educativas), apoio à disseminação do projeto e atividades relacionadas, apoio à artista convidada e membro da Associação.

Eventuais patrocínios e fontes de financiamento:

- Fundação Rei Afonso Henriques / Fundação Os Nossos Livros (apoio direto a projeto ou atividades relacionadas e/ou à continuidade/expansão do mesmo);
- DGArtes (candidatura a programa de apoio a projetos - procedimento simplificado);
- Fundação Calouste Gulbenkian (candidatura a programa de apoio à criação artística).

Notas Finais

Ts'sui Pen teria dito uma vez: *Retiro-me para escrever um livro*. E outra: *Retiro-me para construir um labirinto*. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto.

—Jorge Luis Borges, *O jardim de caminhos que se bifurcam*

Arte e Património (Estudos Artísticos e Estudos de Património) apresentam-se, em muitos aspetos, como duas faces da mesma moeda, tendo vindo a traçar um percurso perpendicular, de mútua (in)definição, expressão e (des)valorização. A encruzilhada do momento atual posiciona-os lado a lado num trajeto feito de oportunidades e de desafios vários, metas e intervenientes igualmente diversificados: artistas, decisores políticos, comunidades, territórios, investigadores, grupos económicos, curadores e programadores culturais, entre tantos outros *praticantes*.

Seguindo os Estudos Críticos de Património no escrutínio sobre a história e o fazer histórico, os artistas contribuem atualmente para explorar novas formas de património e de fazer património, em diálogo, oposição, ou completamente fora das instituições, dos modelos de produção e apresentação de conhecimento e/ou de expressão cultural (isto é, “na norma ocidental”, classificada e globalizada). Colocando-se, frequentemente, no centro da arena cívica e política, esta forma de *ativismo* patrimonial, não se desenvolve, contudo, sem as suas arduidades, contradições, limites e sobreposições.

Arte e Património têm, também por isso, vindo a fazer-se plataformas, ferramentas, recursos, cujo valor e função absorve diferentes vantagens positivas (política, cultural, cívica, criativa, económica, pedagógica, ...), por vezes em simultâneo, acompanhando a forma como nos vamos relacionando, projetando mundo e a nós mesmos. A residência artística é hoje um modelo emergente de produção e de patrocínio artístico, assumindo, na associação com objetos, temáticas ou objetivos de valorização patrimonial, diversos legados e propostas de

intervenção; seja a do *placemaking* cultural, do desenvolvimento local, do envolvimento ou empoderamento (cívico e/ou político) de grupos e comunidades locais.

Estabelecendo pontes para as denominadas indústrias criativas, para o turismo, para os museus e universidades, para o poder local e/ou o associativismo, este modelo serve ainda como laboratório para explorar ou (re)criar aquilo que pode ser entendido como obra artística, artefacto, produto cultural, objeto ou prática patrimonial. Procurando escapar às armadilhas dos processos próprios de *patrimonialização* e de *artificalização*, a que se juntam outras, da simplificação e tokenismo à conformação social, procuram abrir-se nos discursos, métodos e ações, apropriando-se de abordagens interdisciplinares, testando os limites da participação e da retórica igualmente hegemónica que a envolve; feita motivo artístico, objetivo de gestão patrimonial e/ou “panaceia” da democracia cultural.

A par da manutenção de formas tradicionais de recriação (histórica e/ou artística), outras possibilidades de (re)criação ou mesmo de (co)criação do património emergem, numa prática inquisitiva, que como Dennis Atkinson apontou em *Art, Disobedience, and Ethics: The Adventure of Pedagogy*, “não está centralmente preocupada com a produção de objetos ou a representação de entidades ou seres no mundo, mas sim, com experimentar e explorar para forjar aberturas, correspondências e potenciais para a construção de novos mundos” (Atkinson, 2018. p. 206; tradução nossa). E que, como perspectivado por autores, quer no campo de Estudos de Património (como Graham e Vergunst), quer no de Estudos Artísticos (como Hugo Cruz), potencie aprendizagens mútuas, processos de *enskillment*, compreendendo manifestações distintas de *multiple makings* e de sustentando uma participação (e tomada de decisão) mais equitativa, seja esta na gestão de determinado património, seja no sentido mais alargado do envolvimento cívico e político. Ou, nas palavras de Françoise Choay (2019), munida do conhecimento, da palavra, e da capacidade, dédala, de projetar, de edificar, o labirinto da experiência humana.

É nesse sentido que procuramos aproximar-nos da programação de residências artísticas, com um enfoque patrimonial, em Portugal (com as devidas extrapolações e escalas internacionais, a nível espacial e temporal). Na ausência de estudos de fundo sobre este

fenómeno, adotámos a perspectiva de análise pragmática, predicada por Natalie Heinich, no seu estudo sobre *A Fabricação do Património* (2009, 2011), partindo de perceber o “como”, não tanto para um “por que”, mas descortinando alguns aspetos de natureza histórica, conceptual e prática, na genealogia deste fenómeno. Ao invés, porém, de ir ao encontro dos fundamentos axiológicos por detrás da patrimonialização, e dos seus procedimentos operativos (como fez a autora, para o contexto francês), centrámo-nos na análise das práticas, a partir do levantamento, do trabalho de campo, da descrição de exemplos o mais abrangentes ou representativos possível e da recolha da perspectiva de diferentes intervenientes, para deslindar as principais condicionantes e as principais implicações da programação de criação artística sobre/a partir do património.

Não desconsiderando as (várias) problemáticas identificadas, de cariz teórico-conceptual, assim como as suas materializações práticas na programação de residências artísticas de cariz patrimonial, a que se juntam constrangimentos transversais a todo o setor cultural (questões de tempo, de financiamento, de desenraizamento dos lugares e comunidades para os quais são dirigidas), procurámos, evidenciar as oportunidades que a emergência deste fenómeno poderia trazer, num momento em que a criação ativista e a recriação digital parecem, muitas vezes, acabar por contribuir para fenómenos de folklorização do património local e de tokenismo comunitário. Um momento em que, como nos alerta Sandra Rodriguez, coordenadora do projeto “Chomsky vs Chomsky”²⁹⁵, na comunicação feita no âmbito da “Summer School Gulbenkian - Museums, Democracy and Citizenship”, o desenvolvimento da inteligência artificial proporciona a oportunidade ideal para reafirmar a relevância das competências criativas, contrariando a aparente tendência de simplificação e de mecanização do pensamento, na relação simbiótica, em permanente desenvolvimento, com a tecnologia. Para Rodriguez, assim como para outras vozes citadas nesta tese, o interesse encontra-se, portanto, em procurar contrariar este movimento, tirando proveito do potencial relacional da tecnologia, enquanto reflexo de um futuro (humano) em constante construção; sempre em estado de tornar-se algo outro e sempre em conversação com o passado.

²⁹⁵ Vd. <https://arts.mit.edu/chomsky-vs-chomsky/>

Nesse sentido, Rodriguez define o papel das artes para uma reavaliação, necessária, em torno das concepções sobre os sistemas humanos e em torno do papel que desempenhamos para o desenho do futuro. Um futuro que se constrói a partir daquilo que deixamos para trás, da herança, onde inclui, então, a capacidade de pensar criticamente a História. Aproximando-se desta perspectiva, também no contexto da Summer School Gulbenkian, (2024), Maria João Mota aponta um campo de intervenção concreto – o da micropolítica²⁹⁶. Na sua comunicação, a Coordenadora do Coletivo PELE resume (boas) práticas no trabalho artístico comunitário; práticas de “ternura radical”, entre o desejo e o cuidado, a empatia e o dissenso, numa tensão necessária ao questionamento sobre o espaço (do/pelo) público. Para Mota, a aposta numa intervenção à escala micro assume-se como garante da descentralização, caminho que defende para a democracia cultural, procurando evitar discursos hierarquizantes e estereotipantes perante grupos “desfavorecidos”. Deste modo, alinhando-se com o ideal (neo)vanguardista, heterotópico e desmultiplicador de possibilidades. Uma perspectiva que, como vimos, vai também ao encontro de documentos orientadores e de programas governamentais no contexto europeu e nacional. E que parece privilegiar a residência artística como modelo, ou lugar, para o contacto com o local, nas suas várias manifestações; territoriais, patrimoniais, culturais ou sociais.

Procurando olhar este horizonte de múltiplas possibilidades, começámos por explorar as relações genésicas entre arte e património, cruzando momentos históricos, latitudes e disciplinas, para depois nos centrarmos no levantamento de tendências gerais e de práticas concretas do modelo de residência artística, numa realidade atual em particular: a portuguesa. Para além de recolher a experiência de diferentes programas de residência e de intervenientes no panorama nacional, através do trabalho de campo, observante, descritivo, interpretativo, mas também analítico, procurámos colher aprendizagens e recomendações de outros projetos no terreno e dos seus praticantes, entre o Património e a Arte (participativa, comunitária, socialmente engajada, entre outras possibilidades). Por fim, encontramos na(s) experiência(s) da eco museologia formas de dar resposta aos desafios e às oportunidades

²⁹⁶ Maria João Mota faz uma referência propositada ao conceito de proposto em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1986), por Felix Guattari (1930-1992) e Suely Rolnik.

levantadas anteriormente, mais concretamente, de desenvolver as boas práticas já identificadas num aspeto-chave, que é o da incorporação de práticas de co-investigação e co-curadoria, desde o desenho à avaliação de projetos (artísticos).

Além deste trabalho, arriscámos dois exercícios exploratórios. O primeiro, com recurso a ferramentas de análise qualitativa (textual), foi direcionado para abordar diferentes perspetivas em torno daquilo que é ou pode ser património, procurando perceber que outros entendimentos e outras práticas poderão os artistas (entrevistados) trazer para os processos de fazer patrimonial. O segundo, procurou colocar em prática o trabalho anteriormente desenvolvido, projetando um programa de residência artística para a intervenção sobre determinado património e com determinada comunidade; uma ação piloto para (re)criar um património. Esta é a proposta apresentada na terceira parte da investigação, espelhando tendências identificadas ao longo do estudo e procurando, sobretudo, contemplar respostas a aspetos de programação que se revelaram críticos.

Ainda que só numa fase de implementação e avaliação se possa determinar a razoabilidade e adequação da mesma, e nunca descurando o seu cariz particular e contextual, julgamos que esta proposta pode constituir um ponto de partida para o desenho de uma metodologia de investigação-(re)criação. Assim, mais do que terminar com a enumeração de um conjunto (mais ou menos) fixo de conclusões, ou de respostas (dir-se-ia, de resultados), como suporte a uma premissa argumentativa, apresenta-se um convite para manter em aberto este processo de investigação-criação, através da experimentação, pragmática, das suas possíveis relações, implicações e aplicações noutros contextos individuais e coletivos; artísticos e patrimoniais, inquisitivos e criativos. Em suma, de experimentar ir além de um paradigma de recriação para uma ação efetiva de (re)criação artística do património, e do fazer patrimonial.

Várias questões ficarão, com certeza, por resolver, relacionadas, quer com o posicionamento do investigador, quer com a escolha da metodologia. Partilhar o caminho permite-nos, no entanto, incluir novos contributos, novas bifurcações. Permite-nos também voltar atrás e começar de novo. Num segundo nível de investigação, seria proveitoso procurar aferir o resultado deste modelo de residência junto das populações-alvo, em particular no diz respeito

aos hábitos, às opiniões e às atitudes. Algumas das linhas de investigação possíveis seriam então: analisar a eventual relação entre a participação em iniciativas culturais (e artísticas) e hábitos de fruição do património; verificar se a dinamização de residências artísticas temáticas, *in situ* (e envolvendo ou não diretamente a população) tem impacto sobre o nível de conhecimento e valorização do património local, pelas populações; qual o papel do património local para a vida comunitária. Seriam realizadas entrevistas semiestruturadas, complementadas com a aplicação de um inquérito, recorrendo a escalas de atitudes e escalas de valores (como a escala de Lickert ou escalas de pares comparativos²⁹⁷). Noutra componente e recorrendo a técnicas de avaliação qualitativa utilizadas em diferentes áreas, como a de estudos de mercado, explorar-se-iam aspetos de perceção, evitando, deste modo, as limitações recorrentes na aplicação de escalas, como é o caso da tendência para a resposta neutra. Neste ponto, poderá fazer sentido ter em conta os estudos na área das teorias das redes ou sistemas, em particular o fenómeno conhecido como Efeito Matthew²⁹⁸, endereçando questões cruciais para a investigação: Como contornar os mecanismos de defesa e os mecanismos de influência mútua, que poderão estar presentes em populações mais pequenas, características de territórios de baixa densidade? Como isolar opiniões e aspetos da perceção individual das coletivas?

Desta forma, acrescentar-se-ia a possibilidade de verificação de outras variáveis, como, por exemplo, a idade, o nível de escolaridade ou a proximidade de equipamentos culturais. Avaliar-se-iam hábitos de fruição do património, a frequência de equipamentos culturais, em particular de museus, e a participação em atividades culturais e/ou de lazer, por parte das

²⁹⁷ A escala de Lickert é caracterizada pela elaboração de proposições relacionadas direta ou indiretamente com o objetivo do estudo, sendo pedido ao inquirido que expresse a sua concordância ou discordância com as mesmas, selecionando a opção mais próxima com o seu nível de concordância, entre a total desaprovação, desaprovação, neutralidade, aprovação e total aprovação. As escalas de pares comparativos são utilizadas para avaliar a preferência, podendo também recorrer-se a este instrumento para avaliar atitudes e valores. Nesta tipologia de escala, é solicitado ao inquirido que opte por uma de duas opções, em relação a uma questão previamente colocada.

²⁹⁸ Designação derivada do Evangelho Segundo Mateus, 25:29: “Pois, a todo aquele que tem, mais se lhe há de dar e terá de sobra, mas àquele que não tem, até o pouco lhe será tirado.” Vd. <https://www.bible.com/pt-PT/bible/228/MAT.25.29.BPT09DC>. Foi primeiramente utilizada por Robert M. Keaton (1910-2013), investigador e autor na área da sociologia das organizações, sociologia da ciência e da comunicação, em relação ao fenómeno de *preferential attachment* ou do enriquecimento cumulativo. Esta variação refere-se, contudo, a uma tendência comportamental específica, que é a de reconhecer e atribuir um valor maior às ações de alguém conhecido do que às de alguém desconhecido. O mesmo princípio poderá aplicar-se a outros processos como os processos de tomada de decisão.

populações locais. Recorrendo a este tipo de técnicas, poderiam, ainda, ser realizadas observações complementares, nomeadamente ao nível do impacto da (des)contextualização ou musealização do património. As conclusões poderiam depois ser aprofundadas através de grupos de foco ou de discussão temáticos, em torno de questões de identidade e de participação comunitária, na salvaguarda e disseminação do património. A comparação destes dados, com os dados resultantes de estudos de público de museus locais ou municipais, permitiria levantar hipóteses sobre a orientação das políticas culturais ao nível local e municipal, identificando prioridades e públicos-alvo...Enfim: o caminho bifurca-se, uma vez mais.

Bibliografia

- Abreu, G. d. (2011). Da teoria do Lugar Artístico: transformação, transposição, transmissão e transfiguração. In G. Vaz-Pinheiro (Ed.), *(DES)LOCAÇÕES: exílio, topologia, deslocalização – (DIS)LOCATIONS: exile, topology, dislocation* (pp. 122-142). FBAUP; Transformations.
- Afonso, N. (2005). *Investigação naturalista em educação. Um guia prático e crítico*. Edições Asa.
- Anheier, H., & Raj I. Y. (2011). *Heritage, Memory & Identity*. Sage.
- Amorim, M. A., & Serrão, V. (2012). As representações da música na arte portuguesa: contributo para um banco de dados iconográfico. In J. M. P. Cardoso, & M. L. Miranda (Coord.), *Sons do Clássico: no 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa*. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/71984>
- Appadurai, A. (1988). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.
- Atkinson, D. (2018). *Art, Disobedience, and Ethics: The Adventure of Pedagogy*. palgrave macmillan.
- Adajian, T. (2018). The Definition of Art. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. The Metaphysics Research Lab Center for the Study of Language and Information; Stanford University.
- Afonso, B. (1985). Pinturas murais seiscentistas em Capelas do distrito de Bragança. *Brigantia*, 5(1), 211-218.
- Arnstein, S. R. (1969). A Ladder of Citizen Participation. *JAIP*, 35(4). 216-224.
- Barbour, R. S., & Kitzinger, J. (Eds.). (1999). *Developing focus group research: Politics, theory and practice*. Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/9781849208857>
- Barrère, C. (2014). Les quatre temps du patrimoine. *Économie Appliquée*, LXVII(4), 9-44.
- Bell, C., & Newby, H. (1974). *The Sociology of Community: A Selection of Readings*. Frank Cass & Company.
- Benedict, A. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Bessa, P. (2008). *Pintura Mural Do Fim Da Idade Média E Do Início Da Idade Moderna No Norte De Portugal* [Tese de Doutoramento em História - Área de Conhecimento de História da Arte, Universidade do Minho]. Repositório da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305>
- Bisenius-Penin, C. (2018). Entre création et médiation : les résidences d'écrivains et d'artistes. *Culture et Musées*, 31, 11-23. <https://journals.openedition.org/culturemusees/1548>

- Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Koenig Books.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bishop, C. (2006). *The social turn: collaboration and its discontents*. Artforum. <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>
- Black, N., Burton, A., Cass, N., Farley, R., King, J., Newman, A., & Pollock, V. (Coords.). (2020) *Mapping Contemporary Art in the Heritage Experience Industry Stakeholders Report*. Newcastle University.
- Bogdan, R., & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto Editora
- Bourdieu, P. (1999). Understanding. In *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society* (pp. 607–629). Polity Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les Presses du réel
- Bowen, S., Shaw, T., Bowers, J., & Williamson, M. (2018). illuminations: Exploring Community Engagement with Intangible Heritage Through Multiple Making. In *3rd Digital Heritage International Congress (DigitalHERITAGE)*. Policy Press (pp. 1-24). <https://doi.org/10.1109/DigitalHeritage.2018.8810050>
- Bublitz, M. et al. (2019). Collaborative Art: A Transformational Force within Communities. *Journal of the Association for Consumer Research: Everyday Consumer Aesthetics: Transformative Directions for Aesthetics in Everyday Life*, 4(4). <https://doi.org/10.1086/705023>
- Burkett, I. (2001). Traversing the swampy terrain of postmodern communities: towards theoretical revisionings of community development. *European Journal of Social Work*, 4(3), 233–246.
- Cabral, C. (2011). *Património Cultural Imaterial – Convenção da UNESCO e seus Contextos*. Edições 70.
- Camacho, C. Ccoord.) (2021). *Grupo de Projeto Museus no Futuro: Relatório Final*. Direção-Geral do Património Cultural. https://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/docs/2020/07/15/relatoriomuseusfuturo7_7.pdf
- Castro, L. (2011). O Objeto Exilado. In G. Vaz-Pinheiro (Ed.), *(DES)LOCAÇÕES: exílio, topologia, deslocalização – (DIS)LOCATIONS: exile, topology, dislocation* (pp. 49-57). FBAUP; Transformations.
- Castro, L. (2018). From walking artist... to walking visitor... to walking researcher. In Y. Ziogas, S. Sylaiou, & H. B. Mendolicchio (Eds.), *Walking Art / Walking Aesthetics*. interartive. <https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-laura-castro>
- Castro, L. (2018b). O Verão de 1955 na Póvoa do Varzim. In *JÚLIO RESENDE NA PÓVOA DO VARZIM – DESENHOS ANOS 50* (pp. 16-81). Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.

- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory*. Sonoma State University.
- Choay, F. (2019). *Alegoria do Património*. Edições 70.
- Choay, F. (2018). *As Questões do Património*. Edições 70.
- Ciolfi, L. (2018). Can Digital Interactions Support New Dialogue Around Heritage?. *Interactions*, 25 (2), 24-25. <https://doi.org/10.1145/3181368>
- Clark, K. (2019). Ten Principles of Values-Based Heritage Practice. In Messenger, P. M., & Bender, S. J. (Eds.), *History and Approaches to Heritage Studies* (pp. 150-153). University Press of Florida
- Colas, D. et al (1977). Le jeu de Michel Foucault. *Bulletin Périodique du champ freudien*, 10, 62-93.
- Concelho da Europa. (2014). *Conclusions on Cultural Heritage as a Strategic Resource for a Sustainable Europe*.
https://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/142705.pdf
- Conferência do Porto Santo. (2021). *Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia*. Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia. <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>
- Corbin, J., & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/9781452230153>
- Cordeiro, J. M. L. (2022). Heritage and industrial culture: Industrial Tourism in São João da Madeira (Portugal). In: *TICCIH 2022 Congress - Industrial Heritage Reloaded*.
- Costa, P. J. (2013). O Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: Da Prática Etnográfica à Voz das Comunidades. In P. F. D. Costa, & C. Isnart (Eds.), *Atas do Colóquio Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: Percursos, Concretizações, Perspetivas* (pp. 93-115). Direção-Geral do Património Cultural.
- Costa, D. (2016). *MISSÕES ESTÉTICAS DE FÉRIAS. Estética, Academia e Política numa iniciativa de formação artística do Estado Novo*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes]. Repositório da Universidade de Lisboa.
- Costa, D. (2020). Transpor Distâncias e Quebrar Silêncios: As Missões Internacionais de Arte, uma Residência Artística em Portugal na década de 1950. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, 9, 271-309. FBAUL-CIEBA.
- Costa, D. (2020b). Os Passeios à Ribeira do Tejo (1943- 44): uma experiência inaugural do Neo-Realismo visual em Portugal. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte: Arte e Loucura — Arte em Asilo, Arte Bruta e História da Arte*, 11, 336-370. FBAUL-CIEBA. <http://hdl.handle.net/10451/27968>
- Creswell, J. W. (2009). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.

- Crimp, D. (1995). Redefining Site Specificity. In *On the Museum's Ruins* (pp.150-186). MIT.
- Crossetti, L. (2019). NOTEBOOK#2: Dia 2. In *Post-Nostalgic Knowings*. Ágora Cultura e Desporto do Porto, E.M.; Galeria Municipal do Porto.
- Cruz, H. (2021). *Práticas Artísticas, Participação e Política*. Edições Colibri.
- Cruz, H. (Coord.). (2016). *Arte e Comunidade*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cubitt, G. (2007). *History and Memory*. Manchester University Press.
- Culture 2030 Goal campaign (2019). Culture in the Implementation of the 2030 Agenda. In *Cimeira das Nações Unidas ODS*. <https://www.culture2030goal.net/>
- Davallon, J. (2014). À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions. *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, 1-29.
- Davallon, J. (2002). Comment se fabrique le patrimoine? Qu'est-ce que transmettre?. *Savoir, Mémoire, Culture, Valeurs, Sciences Humaines: Hors-série*, 36.
- Debord, G. (2002). *The society of the spectacle*. Black & Red.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Paidós.
- Declaração De Davos. (2018). Conferência de Ministros da Cultura. <https://davosdeclaration2018.ch/fr/>
- Delargue, A. (Dir.) (2018). *Le Musée participatif. L'ambition des écomusées*. La documentation Française.
- Direção-Geral das Artes. (2012). *Apoios Concedidos Pela Direção-Geral das Artes. Relatório 2012*. Governo de Portugal, Secretário de Estado da Cultura. https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/relatorio_apoios_2012.pdf
- Direção-Geral das Artes. (2014). *Boletim Anual 2014*. Governo de Portugal, Secretário de Estado da Cultura. <https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/boletimmanual05.pdf>
- Direção-Geral das Artes. (2018). *DGARTES em números. Relatório estatístico 2017*. República Portuguesa, Ministério da Cultura. https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/dgartesemnumeros_relatorioestatistico2017.pdf
- Domingues, A. (2018). Património e turismo: de um casamento promissor a um divórcio litigioso. *Revista Património – RP*, 5, 6 – 13.
- Duncum, P. (1999). A Case for an Art Education of Everyday Aesthetic Experiences. *Studies in Art Education*, 40, 295–311.
- Eder, K. (2014). The EU in Search of its People: the birth of a society out of the crisis of Europe. *European Journal of Social Theory*, 17(3), 219-237.

- Elfving, T., Kokko, I., & Gielen, P. (2019). *Contemporary Artist Residencies: Reclaiming Time and Space*. Valiz.
- Erl, A. (2008). Cultural Memory Studies: an introduction. In A. Erl, & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Routledge.
- Fernandes, J. (2012). Artes visuais, Representações e Marketing Territorial. In P. Carvalho, & J. L. Fernandes (Eds.), *Património Cultural e Paisagístico: Políticas, Intervenções e Representações* (pp. 213-234). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- <https://digitalisdsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/11948/5/Patrim%C3%B3nio%20Cultural%20e%20Paisag%C3%ADstico%20-%202012.pdf>
- Flick, U. (1998). *An Introduction to Qualitative Research*. Sage Publications.
- Foster, H. (1996). The Artist as Ethnographer?. In G. E. Marcus, F. R. Meyers (Eds.), *Traffic in Culture – Refiguring Art and Anthropology* (pp.302-309). University of California Press.
- França, J. (1990). *A Arte em Portugal no Século XIX – Volume II. Terceira Parte (1880-1910) e Quarta Parte (depois de 1910)* (3.^a edição). Bertrand Editora.
- França, J. (2004). *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo* (1.^a edição). Editorial Presença.
- Fraser, N. (2001). Recognition without ethics? *Theory, Culture and Society*, 18 (2–3), 21–42.
- Fraser, N. (2008). Rethinking recognition: overcoming displacement and reification in cultural politics. In K. Olson (Ed.), *Adding insult to injury: Nancy Fraser debates her critics* (pp. 129–141). Verso.
- Freire, P. (1972). *Pedagogia do Oprimido*. Edições Afrontamento.
- Gadanh, P. (2011). Ex-, Post-, Re-, Dis-, Locus – Pensamento curatorial e deslocalização do discurso arquitetónico. In G. Vaz-Pinheiro (Ed.), *(DES)LOCAÇÕES: exílio, topologia, deslocalização – (DIS)LOCATIONS: exile, topology, dislocation* (pp.89-97). FBAUP; Transformations.
- Gago, A. (2021). O Património como lugar de inspiração: (Re)visita à Casa-Museu de Júlio Dinis. *DUNAS – temas & perspetivas*, 21, 67-76. Câmara Municipal de Ovar.
- Gago, A. (2022). (Re)criar o património: levantamento de tendências na programação de residências artísticas em Portugal. *MIDAS: Museus e estudos interdisciplinares* (14). <https://doi.org/10.4000/midas.3302>
- Gago, A. (2024). Criação artística, Património e valorização dos territórios. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte: Arte e Mobilidade*, 15, 241-244. FBAUL – CIEBA.
- Gago, A., & Castro, L. (2021). Portuguese museums in pandemic times: change and adaptation through heritage-based artist-in-residence programming. *Museological Review* (25) - (Re)visiting Museums, 38-52. University of Leicester.

- Gastal, S. A., & Lobo, B. (2024). Introdução - A deslocação entre os artistas e as artes. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte: Arte e Mobilidade*, 15, 14-19. FBAUL – CIEBA.
- Gennep, A. v. (1960). *The Rites of Passage*. University of Chicago Press.
- Gibson, J. (1966). *The Senses Considered As Perceptual Systems*. Bloomsbury Academic.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Aldine.
- Goldbard, A., & Matarasso, F. (2021). *Art and Community Notebook N.01*. Fundação Calouste Gulbenkian. <https://gulbenkian.pt/en/publications/ethics-and-participatory-art/>
- Goopy, S., & Kassin, A. (2019). Arts-Based Engagement Ethnography: An Approach for Making Research Engaging and Knowledge Transferable When Working With Harder-to-Reach Communities. *International Journal of Qualitative Methods*. <https://doi.org/10.1177/1609406918820424>
- Graham, H. & Vergunst, J. (2019). Introduction. In J. Vergunst, H. Graham (Eds.), *Heritage as community research. Legacies of co-production* (pp. 1-24). University of Bristol, Policy Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvcwp005.7>
- Grinell, K. (2020). *The Value and Social Effects of Culture*. Göterborgs Stad.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. MIT Press.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1986). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Vozes.
- Harlan, V. (2004). A Note on the Text. In V. Harlan (Ed.), *What is art? Conversation with Joseph Beuys*. Clairview Books.
- Harvey, D.C. (2001). Heritage pasts and heritage presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7, 319-338.
- Heinich, N. (2012). Les émotions patrimoniales: de l'affect à l'axiologie. *Social Anthropology*, 20 (1), 19-33.
https://www.academia.edu/26137286/Les_emotions_patrimoniales_de_l_affect_a_l_axiologie?email_work_card=view-paper
- Heinich, N. (2011). The Making of Cultural Heritage. *The Nordic Journal of Aesthetics, Aarhus*, 40-41, 119-128. In D. F. Machado, & F. C. Sossai (2018) *Fronteiras: Revista Catarinense de História. Dossiê Memória, Patrimônio e Democracia*, 32(2). <https://doi.org/10.1080/13527250903441671>
- Heinich, N. (2009). *La Fabrique du patrimoine: De la cathédrale à la petite cuillère*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Les Éditions de Minuit, Paradoxe.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. Jorge Pinto Books.

- Higgett, N., & Wilkinson, J. (2019). Digital building heritage. In J. Vergunst, H. Graham (Eds.), *Heritage as community research. Legacies of co-production* (pp. 85-106). University of Bristol; Policy Press.
- Hogg, M., & Reid, S. (2006). Social Identity, Self-Categorization, and the Communication of Group Norms. *Communication Theory*, 16(1), 7-30.
- Huong, N., Zimmerman, M., & Parker, E. (2010). A typology of youth participation and empowerment for child and adolescent health promotion. *American Journal of Community Psychology*, 46(1-2), 100-114. <https://doi.org/10.1007/s10464-010-9330-0>
- ICOMOS (2008). *QUÉBEC DECLARATION ON THE PRESERVATION OF THE SPIRIT OF PLACE*. <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf>
- ICOMOS (1964). *Carta de Veneza Sobre A Conservação E O Restauro De Monumentos E Sítios*. <https://icomos.pt/images/pdfs/2021/11%20Carta%20de%20Veneza%20-%20ICOMOS%201964.pdf>
- Ingold, T. (2020) [2017]. Of Work and Words: Craft as a Way of Telling. In V. O. Jorge (Coord.), *Modos de Fazer / Ways of Making* (pp. 13-32). CITCEM - Universidade do Porto.
- Ingold, T., & Vergunst, J. (2008). Introduction. In J. Vergunst, & T. Ingold (Eds.), *Ways of walking: Ethnography and practice on foot* (pp. 1-20). Routledge.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Taylor & Francis Group.
- King, J., & Nichols, T. (Eds.). (2021). *Arts&Heritage – A celebration of the First 10 Years*. Arts&Heritage.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8.
- Kuspit, D. B., Beuys, J., Warhol, A., Malevič, K., Mondrian, P., Duchamp, M., & Picasso, P. (1993). *The cult of the avant-garde artist* (pp. 98-99). Cambridge University Press.
- La Berge, L. (2019). *Wages Against Artwork: Decommodified Labor and the Claims of Socially Engaged Art*. DUKE University Press.
- La Cruz, E. (2019). Glossário Coletivo Sobre Nostalgina – Anti-Monumento. In *Post-Nostalgic Knowings*. Ágora Cultura e Desporto do Porto, E.M.; Galeria Municipal do Porto.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Wiley.
- Lima, M. P. (1995). *Inquérito sociológico: problemas de metodologia*. Presença.
- Lobo, B. (2024). Francisco Vieira Portuense: um artista viajante do século XVIII em visita a palácios bolonheses. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte: Arte e Mobilidade*, 15, 75-95. FBAUL-CIEBA.

- Lowndes, V. Pratchett, L., & Stoker, G. (2006). Diagnosing and remedying the failings of official participation schemes: the CLEAR framework. *Social Policy and Society*, 5(2), 281-291. [doi:10.1017/S1474746405002988](https://doi.org/10.1017/S1474746405002988)
- Macdonald, S. (2013). *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. Routledge
- Marques, D., & Gago, A. (2023). MOIRA: Literatura Digital na (Re)criação de Património. *Revista de Comunicação e Linguagens* (58), 37-60. <https://doi.org/10.34619/t1bd-olxc>
- Marques, D., & Gago, A. (2022). PARA MIM, EU METO O TELESCÓPIO AO CONTRÁRIO, É OLHAR PARA DENTRO - O experimentalismo etnográfico de António Aragão. *Translocal*, 4, 54-68. <https://doi.org/10.34640/universidademadeira2022marquesgago>
- Marques, D., & Gago, A. (2022b) Language |H| as a Virus: cyberliterary inf(1)ections in pandemic times. *Electronic Book Review*. <https://doi.org/10.7273/jhrr-0218>.
- Marwood, K., & Cleall, E. et al (2019). From Researching heritage to action heritage. In J. Vergunst, H. Graham (Eds.), *Heritage as community research. Legacies of co-production* (pp. 171-186). University of Bristol, Policy Press.
- Matarasso, F. (2020). *Art for social change – or social justice?*. A Restless Art. <https://arestlessart.com/2020/07/15/art-for-social-change-or-social-justice/comment-page-1/>
- Matarasso, F. (1997). *USE OR ORNAMENT? The social impact of participation in the arts*. Comedia.
- Mayrand, P. (2004). Haute-Beauce. Psychosociologie d'un écomusée. *Cadernos de Sociomuseologia*, 22. Centro de Estudos de Sociologia - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- McKee, Y., & Mansoor, J. (Eds.) (2009). *Communities of Sense*. Duke University Press.
- Ministério da Educação Nacional. (1936). *Dec.-lei n° 26:957, de 28 de Agosto de 1936*. Diário da República. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1936/08/20200/10391039.pdf>
- Moraes, M. J. S. (2009). *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão* [Tese de Doutoramento em Arquitetura, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo]. Repositório da Universidade de São Paulo. <https://repositorio.usp.br/item/001816701>
- Neves, J. S. (2020). O sector artístico e cultural, impactos e desafios da crise provocada pela Covid-19. In R. Carmo, I. Tavares, & A. F. Cândido (Org.), *Um olhar sociológico sobre a crise Covid-19 em livro* (pp. 83-97). Observatório das Desigualdades, CIES-Iscte. <https://doi.org/10.15847/CIESOD2020covid19>
- Norman, D. (2013). *The Design of Everyday Things*. Basic Books.
- North, D. (1991). Institutions. In *The Journal of Economic Perspectives*, Vol. 5, 1 (pp. 87-112).
- Nunes, A. J. (1997). *Pontes Antigas Do Concelho De Bragança*. Casa do Alto.

- Nunn, C. (2020). The participatory arts-based research project as an exceptional sphere of belonging. *Qualitative Research*, 22(2). <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468794120980971>
- O'Connor, J. (2016). After the creative industries: Cultural policy in crisis. *Law, Justice & Global Development*, 1, 1-18.
- O'Connor, J. (2000). The definition of the 'cultural industries'. *The European Journal of Arts Education*, 2(3), 15-27.
- Oddey, A. (1994). *Devising Theatre A Practical and Theoretical Handbook*. Routledge.
- Peeters, H., & Charlier, P. (1999). Contributions à une théorie du dispositif. In *Le dispositif Entre usage et concept*, *Hermès, La Revue*, 25, 15-23.
- Olick, J. K. & Robbins, J. (1998) From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, 24.
- Olick, J.K. (2007). *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. Routledge.
- Oliveira, A. (2017). Arte e comunidade: práticas de colaboração implicadas no comum. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes de EBA/UFMG*, 7(14), 42-59
- Otte, H., & Giellen, P. (2019). Quando a política se torna inevitável: da arte-em-comunidade à arte-em-comum. *Galaxia*, 40, 5-16.
- Peixoto, P. (2004). Identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. *Revista Crítica de Ciências Sociais de Coimbra*, 70. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. <https://journals.openedition.org/rccs/1056>
- Pereira, C. (Org.) (2019). *Agenda Temática de Investigação e Inovação - Cultura e Património Cultural*. Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Pereira, H. N. (2007). Contemporary trends in conservation: culturalization, significance and sustainability. *City & Time* 3(2). <http://www.ct.ceci-br.org>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.
- Pires, P. (2023). *Para errar melhor: residências artísticas e apoio à criatividade*. Comunidade Cultura e Arte. <https://comunidadeculturaearte.com/para-errar-melhor-residencias-artisticas-e-apoio-a-criatividade/>
- Pomian, K. (2009). *European Identity: historical fact and political problem*. Eurozine. <http://www.eurozine.com/european-identity-historical-fact-and-politicalproblem/>
- Portela, A. (1982). *Salazarismo e Artes Plásticas*. Biblioteca Breve.

- Pratas-Cruzeiro, C. (2015). O entendimento social do espaço nas práticas artísticas da Internacional Situacionista e de Gordon Matta-Clark. In B. P. Almeida, C. Rosendo, & M. B. Alves (Coord.), *Arte Pública – lugar contexto participação* (pp.119-132). FCSH-UNL; CMST.
- Presidência do Conselho de Ministros. (2005). *Programa do XVII Governo Constitucional. 2005-2009*. <https://www.historico.portugal.gov.pt/media/464060/GC17.pdf>
- Presidência do Conselho de Ministros. (2009). *Programa do XVIII Governo Constitucional. 2009-2013*. <https://www.historico.portugal.gov.pt/media/468569/gc18.pdf>
- Presidência do Conselho de Ministros. (2011). *Programa do XIX Governo Constitucional*. https://www.historico.portugal.gov.pt/media/130538/programa_gc19.pdf
- Presidência do Conselho de Ministros. (2015). *Programa do XX Governo Constitucional. 2015-2019*. <https://www.historico.portugal.gov.pt/media/18167052/20151106-programa-governo.pdf>
- Presidência do Conselho de Ministros. (2015b). *Programa do XXI Governo Constitucional. 2015-2019*. <https://www.portugal.gov.pt/ficheiros-geral/programa-do-governo-pdf.aspx>
- Presidência do Conselho de Ministros. (2019). *Programa do XXII Governo Constitucional. 2019-2023*. <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=%3d%3dBAAAAB%2bLCAAAAAAABACzsDA1AQB5jSa9BAAAAB%3d%3d>
- Presidência do Conselho de Ministros. (2022). *Programa do XXIII Governo Constitucional. 2022-2026*. <https://www.portugal.gov.pt/gc23/programa-do-governo-xviii/programa-do-governo-xviii-pdf.aspx?v=%C2%ABmlkvi%C2%BB=54f1146c-05ee-4f3a-be5c-b10f524d8cec>
- Ptak, A. (Ed.) (2011). *RE-tooling RESIDENCIES – A Closer Look at the Mobility of Art Professionals – Practices*. Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle Poland. http://re-tooling-residencies.org/media/upload/img/ReToolingResidencies_INT.pdf
- Pussetti, C. (2018). Ethnography-based art. Undisciplined dialogues and creative research practices. An In-troduction. *Visual Ethnography. Art-Based Ethnography: Experimental Practices of Fieldwork*, 1(7). Altrimedia Edizioni. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/37614/1/ICS_CPussetti_Ethnogra-phy.pdf
- Redentor, A. (2002). Epigrafia romana na região de Bragança. *Trabalhos De Arqueologia*, 24. Instituto Português de Arqueologia.
- Reilly, M. (2021). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Thames & Hudson.
- Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Braumüller.
- Richter, D. (2013). Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers? *On Artistic and Curatorial Authorship*, 19, 43-57. ONCURATING.org.
- Rodrigues, D. (1996). A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI. In *Cat. A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio* (pp. 40-60).

- Rodrigues, L. A. (2001). *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna* [Tese de Doutoramento em História de Arte, Universidade do Porto, Faculdade de Letras]. Repositório da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19648>
- Rodrigues, P. S. (2014). Arte, Arqueologia e Identidade Nacional na valorização da Arte Rupestre em Portugal (1880-1930). In *Memorias. Conferencia Internacional Antropologia 2010-2012-2014*. Instituto Cubano de Antropologia (pp.1-14). <http://hdl.handle.net/10174/13881>
- Rodrigues, P. S. (2012). The Science Of Architecture Representations Of Portuguese National Architecture In The 19th Century World Exhibitions: Archetypes, Models And Images. In *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, 13, pp.25-34.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- Rupp, B. (2018). SOBRE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: ORIGEM DA EXPRESSÃO A.I.R. In *Anais do 27.º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes (pp.1193-1206).
- Sacks, S. (2004). Forward. In V. Harlan (Ed.), *What is art? Conversation with Joseph Beuys*. Clairview Books.
- Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press.
- Saldanha, A. et al (2021). Impacts of Socially Engaged Art and Design Projects: The Need for Documentation. In R.Vella, & M. Sarantou (Eds.) *International Society for Education Through Art (InSEA)* (pp.260-274). https://www.insea.org/wp-content/uploads/2021/12/DocumentsOfSociallyEngagedArt_web.pdf
- Saldanha, A. et al. (2022). Portugal – Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual. In S. Sol, M. Sarantou, S. Remotti, & C. G. Novoa (Eds.), *The Role of the Arts in Mitigating Societal Challenges Regional Policy Roadmaps for Seven European Countries* (pp.122-139). AMASS; University of Lapland.
- https://amassproject.weebly.com/uploads/1/3/2/4/132499556/amass_policy_roadmaps_book_final.pdf
- Salvado, M. C., & Salvado, R. M. (1998). *Uma proposta para a Educação Patrimonial nas Escolas: o Núcleo Os Investigadores*. Camara Municipal de Almada.
- Samuel, R. (1994). *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. Verso.
- Santos, T. (2013). Residências Artísticas – O caso de Estudo da Binaural/Nodal [Dissertação de Mestrado em Multimédia, Universidade do Porto]. Repositório da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/73563>
- Santos, H., & Moreira, R. (2013). *Estudo sobre os apoios financeiros diretos concedidos pela Direção Geral das Artes às atividades artísticas (apoios bienais 2011 e quadrienais 2009)*. Relatório

- final*. ESFEP-Estudos e Sondagens; Universidade do Porto. https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/estudo_apoiosfinanceiros2011-2009.pdf
- Santos, H., Moreira, R., & Ramalho, J. (2014). Impactos no território e impactos do território: As Comédias do Minho como um caso privilegiado de estudo e reflexão. In *Comédias do Minho - A Metamorfose das Paisagens: Comédias do Minho 2004-2013* (pp. 121-134).
- Saum-Pascual, A. (2020). Digital Creativity as Critical Material Thinking: The Disruptive Potential of Electronic Literature. *Electronic Book Review*. <https://doi.org/10.7273/grd1-e122>
- Schärer, M. (17 de março de 2008). *Things + Ideas + Musealization = Heritage* [Keynote speech]. Opening of the Academic Year of the Graduate Program in Museology and Heritage - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST.
- Shapiro, R., & Heinich, N. (2012). When is Artification?. *Contemporary Aesthetics*, 4. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/
- Silva, C. (2022). Coreografias de participação – Tipologias e potencialidades dos programas de jovens em cinco instituições culturais da grande Lisboa. *Cadernos De Sociomuseologia*, 64(20), 85 – 93. <https://doi.org/10.36572/csm.2022.vol.64.06>
- Silva, R. H. (2008). O Sistema Contemporâneo - Romantismo e Pré-Naturalismo. In P. Pereira (Coord.), *História da Arte Portuguesa, Volume 8. Da Estética Barroca ao fim do Classicismo. Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas*. Círculo de Leitores.
- Silverman, H., Waterton, E., Watson, S. (eds.) (2017). *Heritage in Action – Making the Past in the Present*. Springer.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Smith, L. (2012). *Manifesto for the Critical Heritage Studies Association*. Association of Critical Heritage Studies. <https://www.criticalheritagestudies.org/history>
- Sol, S., Sarantou, M., Remotti, S., & Novoa, C. G. (Eds.) (2022). *AMASS Policy White Paper*. AMASS. https://amassproject.weebly.com/uploads/1/3/2/4/132499556/amass_white_paper_final.pdf
- Stacey, M. (Coord.) (1969). *Comparability in Social Research*. Heinemann Educational for the British Sociological Association and the Social Science Research Council Collection.
- Stake, R. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Morata.
- Stern, M. J., & Seifert, S. C. (2009). *Civic Engagement and the Arts: Issues of Conceptualization and Measurement*. University of Pennsylvania.
- Tajfel, H., & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of inter-group conflict. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds.), *The social psychology of inter-group relations* (pp. 33–47). University of Leeds
- Tang, T., Wilson, P., Zhao, S., & Nam, K. (2022). In S. Sol, M. Sarantou, S. Remotti, & C. G. Novoa (Eds.). *The Role of the Arts in Mitigating Societal Challenges Regional Policy Roadmaps for Seven*

European Countries (pp.140-156). AMASS, University of Lapland.

https://amassproject.weebly.com/uploads/1/3/2/4/132499556/amass_policy_roadmaps_book_final.pdf

Thistlewood, D. (Ed.). (1995). *Joseph Beuys: diverging critiques*. Liverpool University Press.

Tönnies, F. (1974). *Gemeinschaft and gesellschaft*. In C. Bell, H. Newby, N. Elias (Eds.), *The sociology of community* (pp.7-12). Routledge.

Torres, R., & Tisselli, E. (2020). In Defense of the Difficult. *Electronic Book Review*. <https://doi.org/10.7273/y2vs-1949>

Turnbridbge, J.E., & Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Wiley Collection internetarchivebooks.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.

UNESCO (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>

UNESCO (2005) *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224>

VARC (2010). *Visual Arts in Rural Communities – 2000-2010*.

VARC (2021). *ENTWINED – Rural. Land. Lives. Art*.

Varine, H. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. L'Harmattan.

Varine, H. (1991). *L'Initiative communautaire. Recherche et expérimentation*. Éditions W.

Vaz-Pinheiro, G. (2011). *Arte site-specific, da génese do conceito ao seu contexto crítico na contemporaneidade*. In G. Vaz-Pinheiro (Ed.), *(DES)LOCAÇÕES: exílio, topologia, deslocalização – (DIS)LOCATIONS: exile, topology, dislocation* (pp. 98-103). FBAUP; Transformations.

Vella, R., Sarantou, M. (2021). Documents of Socially Engaged Art - Introduction. In R. Vella, & M. Sarantou (Eds.), *International Society for Education Through Art (InSEA)* (pp.6-14). https://www.insea.org/wp-content/uploads/2021/12/DocumentsOfSociallyEngagedArt_web.pdf

Viñas, M. (2004). *Contemporary Theory of Conservation*. Routledge.

Waterton, E., & Smith, L. (2010). The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 4-15.

Wenger, E. (1999). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity (Learning in Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives)*. Cambridge University Press.

Whitehead, C., & Bozoğlu, G. (2017). *Heritage and Memory in Europe: a review of key concepts and frameworks for CoHERE*. CoHERE Critical Archive. <https://digitalcultures.ncl.ac.uk/cohere/wordpress/wp-content/uploads/2017/06/WP1-essay-1.4.pdf>

Whitehead, C. (2017). *Critical heritages and serious play in museums: engaging with difficulty between Europe and the nation*. CoHERE Critical Archive. <https://digitalcultures.ncl.ac.uk/cohere/wordpress/wp-content/uploads/2017/02/WP1-essay-1.pdf>

Xavier, P. A. (2006). Educação Artística no Estado Novo: As Missões Estéticas de Férias e a Doutrinação das Elites Artísticas. *Boletim da Associação portuguesa de Historiadores de Arte*, 4. <https://apha.pt/wp-content/uploads/boletim4/PedroXavier.pdf>

Yin, R. K. (2005). *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. Bookman.

Anexos

Anexo 1- Questionário misto

- Quais são os objetivos gerais, linhas de ação e programa de atividades previstas no programa?;
- Existe uma orientação temática para o mesmo? Em caso afirmativo, esta é variável em cada edição?;
- Qual a sua ligação a eventuais objetivos de valorização do património e/ou de educação patrimonial?;
- Qual o ano da primeira edição e quantas edições do mesmo já se realizaram? O programa mantém-se em atividade?;
- Quantos artistas, na totalidade de edições já realizadas, participaram no programa?
- Quais os resultados esperados e concretizados (número de exposições, espetáculos associados, publicações, oficinas,...)?;
- Qual o regime (presencial, misto) e duração do período de residência?;
- Qual o promotor, parceiros e principais apoios ao programa?;
- Que apoios são concedidos aos artistas participantes? (logístico, financeiro, mentoria, mediação...);
- Qual o nível e extensão da participação ou envolvimento comunitário no período de residência e apresentação final, se existente? Em que fases do processo de conceção/ apresentação de resultados e em que moldes?.

Anexo 2 – Guiões de entrevista – Estudo de caso

Promotor

1. Fale-nos um pouco sobre si, a sua formação e percurso profissional (+ idade, género, local de residência).
2. Que cargo ocupa/ocupava aquando da dinamização da residência?
3. Como surgiu a ideia de desenvolver uma residência artística?
4. Como é que surgiu esta iniciativa em particular?
5. Quais foram os principais objetivos definidos para a residência? E quais as principais metas?
6. Qual o papel da valorização ou da educação patrimonial na definição do programa da residência?
7. Qual o seu enquadramento na estratégia programática do/a Município/Associação/Universidade?
8. E qual o seu contributo para a estratégia financeira da instituição?
9. Na sua opinião, qual a pertinência em associar a criação artística, através da programação deste tipo de iniciativas, para a gestão do património? (*Qual o seu eventual contributo para a revitalização do património*)
10. Que requisitos, a nível de definição temática da residência ou, por exemplo, de programação complementar associada (*atividades educativas e/ou de extensão*), foram exigidos aos artistas participantes, para a realização da residência? Por quem (patrocinador, promotor)?
11. A programação da residência foi de alguma forma orientada no sentido de gerar transformações a nível local/do território (*por exemplo: aumentar participação cultural, reforçar relação da instituição com comunidades locais, apoiar artistas locais, valorizar património local, incrementar turismo cultural, fixar artistas/indústrias criativas*)?
12. Existiu uma preocupação em envolver diretamente as populações locais no desenvolvimento e no acompanhamento das residências?
13. Em caso afirmativo, quais foram os critérios utilizados para a identificação da(s) comunidade(s)-alvo participantes? Estes foram definidos pela produção ou pelo artista?
14. De que forma e em que etapas do processo de criação houve envolvimento da comunidade(s)?
15. Que resultados, a médio e longo prazo, considera que poderá ter o envolvimento e a participação (sendo esse o caso) da(s) comunidade(s) a residência, a nível local?
16. Quais foram os principais apoios da residência e, concretamente, quais as fontes de financiamento?
17. Como surgiu a relação com patrocinadores/parceiros desta iniciativa?
18. Qual foi o papel de agentes/parceiros locais (*Junta de Freguesia, Associações, Coletividades...*) para o desenvolvimento da residência?
19. Como foi constituída a equipa de produção e de coordenação da residência? Qual o seu *background* em termos de formação e percurso profissional?
20. Existiu um responsável ou Equipa de Comunicação associada ao projeto?
21. Qual foi a lógica adotada em termos da seleção dos artistas participantes?
22. Que tipo de apoios foram concedidos ao(s) artista(s)?

23. Que tipo de acompanhamento foi prestado ao(s) artista(s) (*mentoria, apoio técnico, mediação*)?
24. Na sua opinião, qual o principal fator de sucesso ou de insucesso de uma residência artística?
25. Nesse sentido, quais foram os principais constrangimentos à realização da residência: *financeiros, temporais, comunicação externa, comunicação interna, adesão de públicos ou outros*?
26. Considera que os objetivos e metas traçados para a residência foram cumpridos? Porquê?
27. Está prevista a continuidade desta iniciativa? Em que moldes?
28. Por fim, se pudesse definir “património” em três palavras, quais escolheria?

Coordenador/Curador

1. Fale-nos um pouco sobre si, a sua formação e percurso profissional (+idade, género, local de residência).
2. Que cargo ocupa/ocupava aquando da dinamização da residência?
3. Como é que surgiu a sua colaboração na coordenação/curadoria desta iniciativa/programa?
4. Quais foram os principais objetivos definidos para a residência? E quais a principais metas?
5. Que requisitos, a nível de definição temática da residência ou, por exemplo, de programação complementar associada (*atividades educativas e/ou de extensão*), foram exigidos aos artistas participantes, para a realização da residência? Por quem (patrocinador, promotor)?
6. Que papel teve a valorização ou a educação patrimonial para a definição programa da residência?
7. Existiu uma preocupação em envolver diretamente as populações locais no desenvolvimento e no acompanhamento das residências?
8. Em caso afirmativo, quais foram os critérios utilizados para a identificação da(s) comunidade(s)-alvo participantes? Estes foram definidos pela produção ou pelo artista?
9. De que forma e em que etapas do processo de criação houve envolvimento da comunidade(s)?
10. Que resultados, a médio e longo prazo, considera que poderá ter o envolvimento e a participação (sendo esse o caso) da(s) comunidade(s) a residência, a nível local?
11. Como foi constituída a equipa de produção residência? Qual o seu *background* em termos de formação e percurso profissional?
12. Existiu um responsável ou Equipa de Comunicação associada ao projeto?
13. Qual foi a lógica adotada em termos da seleção dos artistas participantes?
14. Que tipo de apoios foram concedidos ao(s) artista(s)?
15. Que tipo de acompanhamento foi prestado ao(s) artista(s) (*mentoria, apoio técnico, mediação*)?
16. Qual a estratégia adotada para a seleção de espaços expositivos?
17. Na sua perspetiva, que papel tiveram agentes/parceiros locais (Junta de Freguesia, Associações, Coletividades...), para o desenvolvimento da residência?
18. Considera que objetivos e metas traçados para a residência, foram cumpridos? Porquê?
19. A resposta da(s) comunidade(s)foi ao encontro de expetativas ao nível de participação nas atividades e de adesão nos momentos de apresentação pública?

20. Como avalia a recepção do público à residência? Considera que esta foi um fator de atração de outros públicos além dos locais?
21. Qual considera ser o principal fator de sucesso ou de insucesso de uma residência artística?
22. Na sua opinião, de que forma a existência de objetivos de valorização/educação patrimonial poderá ter impactado não só a definição do programa, mas também a seleção dos artistas participantes e, em última instância, os resultados da residência?
23. Como curador, foi difícil gerir este equilíbrio entre uma função programática, de cariz pedagógico, assumida pela residência, e a sua vocação como espaço para a promoção da criação artística *per se*?
24. Considera que a documentação da residência, através de uma publicação ou documentário, poderá ser importante para a demonstração de impacto e para a continuidade da mesma? Esta preocupação foi tida em conta pela organização/promotor?
25. Se tivesse de definir a orientação da residência em termos de prática ou género artístico, qual seria?
26. Por fim, se tivesse de apontar uma definição, em três palavras, para o que, na sua opinião, constitui o “património”, qual seria?

Artista

1. Fale-nos um pouco sobre si, a sua formação e percurso artístico-profissional (+ idade, género, nacionalidade, local de residência).
1. Qual foi a principal motivação para participar nesta residência? Como surgiu esta colaboração?
2. Quais foram os principais objetivos para a sua participação na residência?
3. Que requisitos, a nível de definição temática da residência ou, por exemplo, de programação complementar associada (*atividades de extensão e/ou educativas*) foram exigidos aos artistas participantes?
4. Quais apoios (*a nível logístico e/ou financeiro*) foram concedidos aos artistas em residência?
5. Para além de eventual apoio financeiro e/ou logístico, beneficiou de mentoria e/ou mediação (no contato com parceiros ou população local) por parte da organização/promotor da residência?
6. Participou na definição da estratégia de comunicação da residência?
7. Por quem foi assegurada a cobertura/documentação e divulgação de atividades integradas no programa da residência?
8. Quais considera terem sido os principais constrangimentos à concretização da residência: *financeiros, temporais, comunicação externa, comunicação interna, adesão de públicos ou outros*?
9. Da sua parte, existiu uma preocupação em envolver diretamente as populações locais durante a residência? Em que etapas do processo criativo (pesquisa, criação, apresentação)?
10. Em caso afirmativo, quais foram os critérios para a identificação de comunidades-alvo participantes? Por quem foram definidos estes critérios?

11. Esta motivação, por um lado, pedagógica, e, por outro, participativa da residência, já faziam parte da sua abordagem artística?
12. Sente que a existência de objetivos de valorização e/ou educação patrimonial poderá ter influenciado ou mesmo condicionado a definição do programa de atividades da residência e o resultado final?
13. Como considera que a experiência de participação na residência poderá ter impactado a sua prática artística?
14. Qual considera ter sido a principal mais-valia da sua participação na residência?
15. Qual considera ter sido o seu papel e da residência artística para a revitalização do património local, objeto da mesma?
16. No que diz respeito aos objetivos traçados para a residência, na sua opinião, estes foram ou não cumpridos? O que é que ficou aquém do esperado?
17. A resposta da(s) comunidade(s) foi ao encontro de expectativas ao nível de participação nas atividades e de adesão nos momentos de apresentação pública?
18. Qual considera ser o principal fator de insucesso deste tipo de iniciativas?
19. Na sua opinião, qual o potencial da criação artística para a revitalização do património?
20. Também na sua opinião, qual poderá ser a relevância de ambos no âmbito de estratégias para o desenvolvimento local?
21. Se tivesse de definir o tipo de trabalhos desenvolvidos no contexto da residência em termos de prática ou género artístico, qual seria?
22. Por fim, se tivesse de apontar uma definição, em três palavras, para o que, na sua opinião, constitui o “património”, qual seria?

Parceiro / Financiador

1. Fale-nos um pouco sobre si, a sua formação e percurso profissional. (+idade, género, local de residência)
2. Qual a profissão e cargo que exerce atualmente?
3. Qual a principal motivação para colaborar/apoiar a realização desta iniciativa? Como surgiu esta parceria?
4. Qual o seu enquadramento na estratégia programática e financeira do/a Município/Associação/Universidade/Fundação/Empresa?
5. Quais foram os principais objetivos para o apoio/colaboração na residência?
6. De que forma a existência de objetivos de valorização patrimonial constituíram uma motivação no apoio/colaboração na iniciativa?
7. Que requisitos, a nível de definição temática da residência, resultados ou, por exemplo, da existência de programação complementar (*atividades de extensão e/ou educativas*) foram exigidos ao promotor e/ou aos artistas participantes, para o apoio à residência?
8. Na sua perspetiva, que papel teve o estabelecimento de parcerias no terreno, a nível local (Junta de Freguesia, Associações, Coletividades...), para a operacionalização da residência e para o cumprimento dos seus objetivos?

9. No que diz respeito aos objetivos traçados para a residência, na sua opinião, estes foram atingidos? O que é que ficou aquém ou além do esperado?
10. Qual considera ser o principal fator de sucesso ou de insucesso deste tipo de iniciativas?
11. Qual considera ter sido a principal mais-valia, a nível institucional, da colaboração/apoio à residência?
12. A colaboração/apoio a esta iniciativa contribuiu para diversificar a atividade realizada pela instituição?
13. Na sua opinião, qual a pertinência em associar a criação artística, através da promoção deste tipo de iniciativas, à gestão do património (local)? Qual o potencial da criação artística para a revitalização do património?
14. Também na sua opinião, qual poderá ser a relevância de ambos no âmbito de estratégias para o desenvolvimento local?
15. Na sua perspectiva, qual a importância de existir um registo escrito, fotográfico ou videográfico para a concessão de apoio/colaboração com este tipo de iniciativa?
16. Continuou a apoiar ou tem interesse em continuar a apoiar esta ou outro tipo de iniciativas semelhantes?
17. Que sugestões (*de temas/objetos de estudo, atividades, espaços de acolhimento e exposição*) para iniciativas futuras gostaria de propor?
18. Por fim, se tivesse de apontar uma definição, em três palavras, para o que, na sua opinião, constitui o “património”, qual seria?

Participante na comunidade

1. Fale-nos um pouco sobre si, a sua formação e percurso profissional
2. Como surgiu o convite para participar na residência?
3. O que é que fez durante a residência? Em que atividades é que participou?
4. Do que é que mais gostou na experiência? Porquê?
5. Sente que ganhou com a sua participação na residência? Em que aspetos? (*Aprendeu mais sobre o património e história locais? Adquiriu novos conhecimentos ou competências? Sentiu-se valorizado na sua experiência de vida e conhecimentos? Alargou rede de contactos de vizinhança? Conheceu novos espaços culturais?*)
6. Já tinha tido participado neste tipo de atividades antes?
7. Já tinha contacto com as artes/prática artística anteriormente à participação na residência?
8. Considera que a participação na residência poderá trazer mudanças ao nível dos seus hábitos culturais? (*Visita a museus e galerias de arte, monumentos?*)
9. O que é que a aldeia/vila/cidade poderá ter a ganhar com este tipo de iniciativas?
10. Considera que este tipo de iniciativas pode ajudar a valorizar o património local?
11. Gostaria de repetir a experiência?
12. Recomendaria a experiência a outra pessoa? Porquê?
13. Quais foram os principais obstáculos e dificuldades experienciados durante a participação na residência?

14. Gostaria de ter tido maior envolvimento em alguma atividade e/ou etapa da residência?
15. Para si, qual a importância de existir um registo da sua participação na residência (*fotografias, vídeos, testemunhos escritos*)?
16. Que sugestões (*de temas ou atividades*) para iniciativas futuras gostaria de propor?
17. Por fim, se tivesse de descrever em três palavras, o que é que para si significa “património”, como o faria?

Anexo 3 – Modelo de declaração de autorização de registo, transcrição e citação parcial de entrevistas



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

Declaração

Eu, _____ com o documento de identificação
_____, residente em _____,

declaro que autorizo a gravação, transcrição e documentação fotográfica da entrevista realizada em __/__/__ e a utilização das informações prestadas, neste contexto, a Ana Luísa dos Reis Fernandes Gago, que se destinam exclusivamente à sua tese de doutoramento, intitulada “(Re)criar o Património”, e às publicações associadas a este projecto de investigação.

Assinatura

Data e Local

Lista de publicações e outras atividades científicas desenvolvidas no âmbito da tese

Publicações

Capítulos de livro:

- Marques, D., & Gago, A. (2020). Entre o (In)dizível e o (I)nominável: Como escrever sobre Investigação Criativa. In D. Marques, & A. Gago (Orgs.), *Investigação-Experimentação-Criação: em Arte-Ciência-Tecnologia, Coleção Cibertextualidades, 2* (pp. 9-18). Publicações Universidade Fernando Pessoa. <https://hdl.handle.net/10284/8875>
- Gago, A., & Temudo, A. (2022). Património para Todos: Notas introdutórias. In A. Gago, & A. Temudo (Coords.), *Cadernos De Sociomuseologia, 64(20)* (pp. 7-8). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/8529>
- Gago, A., & Temudo, A. (2022). Entrevista com Hugues de Varine. In A. Gago, & A. Temudo, (Coords.), *Cadernos De Sociomuseologia, 64(20)* (pp. 9 -11). <https://doi.org/10.36572/csm.2022.vol.64.08>
- Gago, A., Amorim, J.P. & Moura, N. (no prelo). Introduction. In A. Gago, J.P. Amorim & N. Moura (Eds.), *[e]motion* (pp. 3-8). Universidade Católica Editora.

Artigos:

Com peer-review

- Marques, D., & Gago, A. (2020). (Re)ler o Passado / (Re)escrever o Futuro: Literatura digital e Património Imaterial. *Revista MATLIT: revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, 8(1)*, 87-103. Universidade de Coimbra. https://doi.org/10.14195/2182-8830_8-1_5
- Gago, A., & Castro, L. (2021). Portuguese museums in pandemic times: Change and adaptation through heritage-based artist-in-residence programming. *Museological Review: (Re)visiting Museums, 25*, 38-52. University of Leicester. <https://le.ac.uk/museum-studies/about/journals/museological-review>
- Marques, D. & Gago, A. (2022). Language |H|as a Virus: cyberliterary inf(l)ections in

pandemic times. *Electronic Book Review*. <https://doi.org/10.7273/jhrr-0218>

- Gago, A. (2022). (Re)criar o Património: levantamento de tendências na programação de residências artísticas em Portugal. *Revista MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares*, 14. <https://doi.org/10.4000/midas.3302>
- Marques, D., & Gago, A. (2022). PARA MIM, EU METO O TELESCÓPIO AO CONTRÁRIO, É OLHAR PARA DENTRO - O experimentalismo etnográfico de António Aragão. *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, 4, 54-68. <https://doi.org/10.34640/universidademadeira2022marquesgago>
- Marques, D., & Gago, A. (2023). MOIRA: Literatura Digital na (Re)criAÇÃO de Património. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (58), 37-60. <https://doi.org/10.34619/t1bd-olxc>
- Gago, A. (2024). Criação artística, Património e valorização dos territórios. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, 15, 241-244. FBAUL – CIEBA.
- Gago, A., & Marques, D. (2025). MOIRA: (Re)making Algarve’s culture(s) of water through mixed media arts. *Cultural Studies*, 1–22. <https://doi.org/10.1080/09502386.2025.2467708>
- Gago, A., & Pastor, M. (no prelo). Sketching Heritage – (Re)making Viarco’s industrial legacy through the arts. *ACH – Advances in Cultural Heritage, Special Issue: EpoCH24*.

Sem peer-review

- Gago, A. (2021). O Património como lugar de inspiração: (Re)visita à Casa-Museu de Júlio Dinis”. *DUNAS – temas & perspetivas*, 21, 67-76. Câmara Municipal de Ovar. <https://radioavfm.net/21-edicoes-depois-a-revista-dunas-mantem-se-como-guardia-da-identidade-vareira/>

Artigos de opinião:

- Gago, A. *Sobreviver à crise: com que Património?*. Sítio oficial da Associação YOCOCU Portugal, 8 de maio de 2020.
- Gago, A. *O Museu (não) imaginado da pandemia*. *Jornal Público*, 15 de agosto de 2020.

<https://www.publico.pt/2020/08/15/p3/cronica/museu-nao-imaginado-pandemia-1926985>

• Gago, A. *Se a escola não vai ao museu....* Speaker's Corner, Património.pt, 19 de fevereiro de 2021.

<https://www.patrimonio.pt/post/se-a-escola-n%C3%A3o-vai-ao-museu>

Participação (com comunicação/poster/obra artística) em colóquios e conferências

• “(Re)criar o Património: apresentação de pré-projecto de investigação”, VI Jornadas do Doutoramento em Estudos do Património, Museu do Vinho, São João da Pesqueira, 19 de outubro de 2019.

• “(Re)criar o Património - Levantamento de problemáticas e tendências para a curadoria de residências artísticas em Portugal”, Encontro Ciência 2020, Centro de Congressos de Lisboa, 2 a 4 de novembro de 2020. [ONLINE] <http://hdl.handle.net/10400.14/39332>

• “(Re)criar o património: programação de residências artísticas para o desenvolvimento local”, 2.º Encontro Memória para Todos – Comunidades e Sustentabilidade - Fundação Mário Soares e Maria Barroso, 18 de novembro de 2020. [ONLINE]. <https://htc.fcsh.unl.pt/2-o-encontro-memoria-para-todos-comunidades-e-sustentabilidade/>

• “Art in Quarantine: Visual patterns of confinement in times of pandemics”, RAI FILM FESTIVAL CONFERENCE 2021, Royal Anthropological Institute, 21 de março de 2021. [ONLINE]. <https://raifilm.org.uk/rai-film-festival-2021/>

• “para mim, eu meto o telescópio ao contrário, é olhar para dentro: O experimentalismo etnográfico de António Aragão”, os sinais são as evidências que permanecem sempre apontando, Universidade Fernando Pessoa, 22 de julho de 2021. [ONLINE].

<https://po-ex.net/antonioaragao2021/coloquio/>

• “MOIRA” (obra artística), ELO 2022 International Conference and Media Arts Festival: ELit - Education and Electronic Literature, Electronic Literature Organization, Collegio Gallio, Como, Itália, 30 de maio a 1 de junho de 2022.

<https://www.elo2022.com/portfolio/marques-gago/>

• “(Re)creating Heritage – Artistic creation as cultural placemaking”, Creative tourism,

regenerative development, and destination resilience, CREATOUR Azores, Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra), Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, São Miguel, Açores, 8 a 10 de novembro de 2022. [ONLINE].

<http://hdl.handle.net/10400.14/39947>

- “MOIRA: investigação artística na (re)criação do património cultural (i)material”, X CITCEM Conference - Culturas d'Água: Património, Ambiente e Sociedade, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 16 a 19 de novembro de 2022.

<http://hdl.handle.net/10400.14/39946>

- “(Re)Criar O Património - Criação Artística, Participação E Revitalização Patrimonial”, EJI-PATER III, 15 e 16 de dezembro de 2022. [ONLINE].

<http://hdl.handle.net/10400.14/39934>

- “(Re)creating Heritage: an artist-in-residence programme at an historical Portuguese pencil factory”, Communities and Change: Seventh Annual Meeting of the Memory Studies Association (MSA), Universidade de Newcastle, 3 a 7 de julho de 2023.

[https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/87734011/1688627858MSA2023_fullconferenc
eprogram_desktop_updated.pdf](https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/87734011/1688627858MSA2023_fullconferenc
eprogram_desktop_updated.pdf)

- “Introduction to Artists as heritage makers and shapers: Opening comments and salient themes”, VI CHAM International Conference: Heritage for a Common Future / Futures for a Common Heritage, Universidade Nova de Lisboa, 12 a 15 de julho de 2023.

<https://www.vichaminternationalconference2023.com/program>

- “Sketching Heritage – (Re)making Viarco’s industrial legacy through the arts”, EpoCH24, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 18 a 20 de abril de 2024.

<https://artes.porto.ucp.pt/pt-pt/asset/53066/file>

Organização de eventos científicos e outras atividades de disseminação

- Coorganização de webinar “Património para Todos”, Associação YOCOCU Portugal, 24 de setembro de 2021. <http://www.yococuportugal.pt/patrimonioparatodos>

- Coorganização de conferência “[e]motion: I Graduate Conference on Science and

Technology of the Arts”, CITAR, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 9 e 10 de dezembro de 2021. <https://artes.porto.ucp.pt/graduateconference>

- Moderação de Keynote Session “Destroying artefacts as political engagement: artistic creation and archaeological activism” e workshop “Art/archaeology: is it ethical?”, com Professor Doug Bailey (San Francisco State University).
- Coorganização de Seminário “Ponto(s) de Situação – contextos, mapeamentos e estratégias de programação de residências artísticas”, Carpintarias de São Lázaro, Lisboa, 19 e 20 de maio de 2022. [https://www.carpintariasdesaolazaro.pt/itens-2/semin%C3%A1rio-de-resid%C3%A2ncias-art%C3%ADsticas%3A-ponto\(s\)-de-situa%C3%A7%C3%A3o](https://www.carpintariasdesaolazaro.pt/itens-2/semin%C3%A1rio-de-resid%C3%A2ncias-art%C3%ADsticas%3A-ponto(s)-de-situa%C3%A7%C3%A3o)
 - Moderação de painéis “Criação artística, Património e Valorização dos Territórios” e “Perspetivas artivistas: colaboração, intervenção e mobilização”.
- Cooordenação de painel “Artists as heritage makers and shapers: Opening comments and salient themes”, VI CHAM International Conference: Heritage for a Common Future / Futures for a Common Heritage, Universidade Nova de Lisboa, 12 a 15 de julho de 2023. <https://www.vichaminternationalconference2023.com/program>

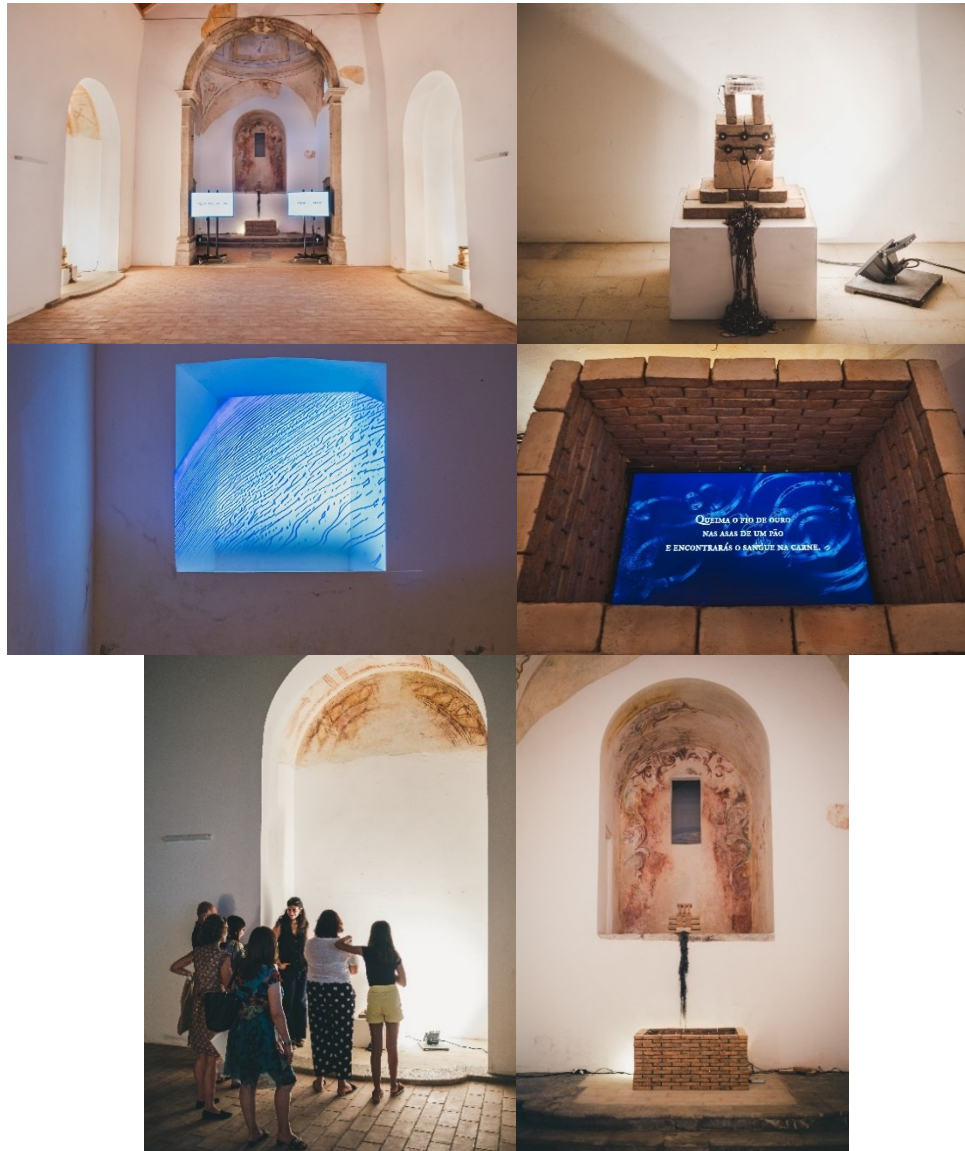
Coordenação de publicações

- Marques, D., & Gago, A. (2020). Investigação-Experimentação-Criação: em Arte-Ciência-Tecnologia. *Coleção Cibertextualidades*, 2. Publicações Universidade Fernando Pessoa. <https://hdl.handle.net/10284/8875>
- Gago, A., & Temudo, A (2022). Património para Todos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 64(20). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/827>
- Gago, A.; Amorim, J.; Moura, N. (2024). *[e]motion*. UCP Editora. <https://doi.org/10.34632/9789725410677>

Registo digital de obra artística

MOIRA – 2022

Ana Gago, Diogo Marques, João Santa Cruz – wr3ad1ng d1g1t5 / d1g1t0_indivíduo coletivo



Créditos das fotografias: Vico Ughetto e Museu Zer0

<https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-individuais/d1g1t0-moira/>

<https://wreading-digits.com/site/pt/projectos/moira-tavira/>