



καιρός | kairós

Boletim do Centro de Estudos em
Arqueologia, Artes e Ciências do
Património

N.º 2 - Verão de 2019

CEAACP - UC/CAM/UALG

FICHA TÉCNICA

Título καιρός | kairós. Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património | N.º 2, Verão de 2019

Editores do volume J. Alves-Ferreira | L. Bacelar Alves | S. Gomes

Autores J. Antunes | J. Barreira | J. Muralha | J. P. Bernardes | M. Correia | M. Fernandes | M. J. Goulão | R. Cabral | S. Almeida | S. C. Saldanha

Imagem de capa André Gonçalves, São Domingos, óleo sobre tela, c. 1744. Igreja de Santa Cruz da Graciosa (capela de Santana), Graciosa. Foto Acroarte.

Edição CEAACP

ISSN 2184-7193

DOI https://doi.org/10.14195/2184-7193_2

Suporte Digital | **Formato** PDF

Contactos ceaacp@uc.pt

Financiamento



**Centro de Estudos
em Arqueologia
Artes
e Ciências do Património**



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



REPÚBLICA
PORTUGUESA

ÍNDICE

EDITORIAL	1
ARQUIVOS DA TERRA	
Boca do Rio. Um sítio pesqueiro entre dois mares	4
Dos sítios e das Paisagens. A Pré-história Recente do Alto Douro.....	10
Queimador de Santa Olaia (Figueira da Foz)	22
TERRITÓRIOS DA ARTE	
O Projecto TECTUM. European Observatory of Painted Ceilings	28
‘Tomando como modelo as de Roma’. Imagens de São Domingos na escultura portuguesa do século XVIII	34
O olho curioso	40
TRAÇOS DAS HERANÇAS	
Senseos	52
Arquitetura Vernácula	60
A Banza ou Residência do Rei do Congo chamada S. Salvador...70	

EDITORIAL

J. ALVES-FERREIRA | L. BACELAR ALVES | S. GOMES

A leitura deste volume da Kairós permite um conhecimento sobre três projetos que estão ser desenvolvidos por investigadores do CEAACP. João P. Bernardes apresenta “Boca do Rio: um sítio pesqueiro entre dois mares”, um trabalho de investigação desenvolvido em parceria com a Universidade alemã de Marburg, cujo objetivo passa por compreender as transformações da frente marinha da Boca do Rio, uma pequena praia localizada entre as praias de Burgau e Salema, na costa algarvia. O projecto “TECTUM. European Observatory of Painted Ceilings” é apresentado por J. Antunes, explicando o modo como pretende contribuir para o estudo e conservação de tectos e travejamentos medievais pintados. Numa perspectiva de planeamento de prevenções de riscos sobre o património cultural, M. Correia e R. Cabral apresentam o projecto SENSEOS. É, de facto, com particular regozijo que acolhemos uma breve descrição do “SENSEOS” nesta edição, por ter sido recentemente merecedor de um prémio atribuído nos World Summit Awards Portugal 2019. O sistema de vigilância de sítios arqueológicos através de dados de satélite foi criado pela empresa Theia, uma spin-off que emanou do CEAACP, e desenvolvido no âmbito de uma parceria interinstitucional.

Este número contempla também duas foto-reportagens. A primeira, da autoria de J. Muralha, dá-nos a conhecer alguns aspectos da paisagem do Alto Douro português, a partir do trabalho de prospecção arqueológica centrado no estudo da

Pré-história Recente da região. Na segunda foto-reportagem, S. C. Saldanha convida-nos a conhecer a investigação que tem desenvolvido sobre o papel matricial das grandes encomendas escultóricas romanas do Settecento, dando como exemplo o caso das representações de São Domingos de Gusmão.

Os restantes artigos são relativos a diferentes pesquisas (individuais e colectivas) em curso. O artigo de S. Almeida é sobre um queimador da estação proto-histórica de Santa Olaia (Figueira da Foz), correspondendo a uma das peças que se encontra a estudar no âmbito do seu projeto de doutoramento. J. Barreira analisa uma representação do reino do Kongo, a cidade (ou mbanza, em língua kikongo) de São Salvador, cujo estudo foi desenvolvido na sua tese de mestrado e no projeto “Mbanza Kongo, cidade a desenterrar para preservar”. M. Fernandes chama a atenção para a importância e as possibilidades de estudo da arquitetura vernácula, um campo de pesquisa que desenvolveu na sua tese de doutoramento. Por último, na secção [Territórios da arte], o artigo “O olho curioso”, da autoria de M. J. Goulão, discute a constituição do(s) regime(s) de visão a partir da relação entre práticas de colecção e práticas de representação durante a Época Moderna. O conhecimento dos projetos e estudos apresentados neste número pode ser desenvolvido a partir da consulta do site do CEAACP.



Diffused Reality: space, memory, text.

Castanheiro do Vento (Horta do Douro, Vila Nova de Foz Côa) | Campanha de escavações de 2009. (Polaroid de Joana Alves-Ferreira)



arquivos da terra



Boca do Rio

Um sítio pesqueiro entre dois mares

João Pedro Bernardes | CEAACP/FCT/UAlgarve



Cisterna romana da Boca do Rio (projecto BRIO).

Boca do Rio é uma pequena praia situada entre Burgau e Salema, no Algarve. Na época romana, há 2 000 anos, o mar entrava pelo estuário do rio de Budens que ali desagua, formando uma extensa laguna. Nas margens desta laguna os Romanos fundaram, em meados do século I, uma *villa* que possuía uma grande casa com a sua frente e as termas voltadas ao mar, de que ainda hoje se veem muitos vestígios na praia e que o mar tem vindo a destruir. Por trás desta rica área residencial construiu-se um complexo industrial, com grandes tanques para a transformação de molhos e salgas de peixe, servido por um porto.

No século XVI, a praia da Boca do Rio volta a ser ocupada por uma comunidade de pescadores. Para proteger esta comunidade dos ataques de pirataria é construído o forte de Almadena, na colina oriental sobre a praia. Com o Tsunami derivado do terramoto que destruiu Lisboa e a costa algarvia, em 1755, as ruínas romanas que estavam enterradas sob a dunas são colocadas à vista. Em 1774, aproveitam-se fundações de alguns dos edifícios romanos, para se construir, de novo, uma armação de pesca de que restam ainda no local dois edifícios em ruínas.

Todo este sítio da Boca do Rio é um dos melhores locais do sudoeste europeu para estudar os efeitos e a energia de um tsunami de grandes dimensões, como o de 1755, uma vez que as dunas e a planície por trás da praia conservam testemunhos evidentes daquele evento marítimo.

A partir de 2017, em colaboração com uma equipa da Universidade alemã de Marburg, iniciámos um projecto intitulado “*Boca do Rio: um sítio pesqueiro entre dois mares*”, com o intuito de investigar a frente marinha e o

reaproveitamento que as armações de pesca, implantadas sucessivamente no local nos séculos XVI e XVIII, fizeram das estruturas romanas; mas também investigar ainda a parte industrial do sítio romano procurando entender a articulação desta área com a opulenta residência na frente marítima e todo o conjunto com o mar e a laguna.

No âmbito deste Projeto de Investigação Plurianual em Arqueologia, foram efetuadas prospeções geofísicas não invasivas que revelaram vários alinhamentos correspondentes a importantes estruturas soterradas sob as dunas na margem direita da antiga laguna do paleoestuário. Foram utilizados e cruzados os resultados de medições geomagnéticas, geoeléctricas e por georadar, revelando-se particularmente esclarecedoras as geoeléctricas em virtude das estruturas romanas estarem embaladas e bem preservadas por areias de duna.

As escavações que se seguiram para validar e conhecer a natureza das anomalias registadas pelas medições geofísicas, viriam a revelar várias fábricas para processamento de preparados piscícolas, uma delas com tanques com capacidade para 27 mil litros cada e, já em 2018, um porto com um cais de mais de 40 metros, bem construído em silharia, que permitia descarregar diretamente o pescado nos tanques das fábricas. As areias que cobriam todas estas estruturas permitiram que chegassem até nós com um nível de preservação pouco usual, ao ponto que ainda recolhemos no interior dos tanques pedaços de madeira pertencentes à cobertura e restos de preparados de peixe que pelos ossos e escamas parecem ser sobretudo de sardinha e cavala.



Porto romano da Boca do Rio (projecto BRIO).

Ao que tudo indica, esta fábrica teria sido abandonada lá para finais do século IV, tendo servido um dos tanques de lixeira, onde foram depositados pratos fragmentados, embora completos, importados da atual Tunísia. Na primeira metade do século V o sítio é abandonado. O porto, que constitui a estrutura de género melhor conservada em Portugal, é

formado por um extenso muro que, na extremidade sul, inflete para o interior do paleoestuário para proteger o cais da ação direta do mar e por uma rampa que permite o acesso à água. No troço escavado, via-se uma amarração para os barcos embutida no muro e, da rampa, descia uma escada para a laguna cujo fundo foi regularizado junto ao cais com pequenas

pedras e material cerâmico. O cais, e nomeadamente a rampa de acesso à água, foi entulhado, talvez em finais do século III ou inícios do IV, quando as oficinas de preparados de peixe ainda estavam em plena atividade, provavelmente porque o assoreamento da laguna deixou de permitir o acesso dos barcos.

Os resultados das escavações demonstraram ainda como os homens dos séculos XVI e XVIII utilizaram as estruturas dos edifícios romanos dos séculos II e III, reaproveitando sobretudo as sólidas fundações construídas nas dunas, para edificaram os seus edifícios de apoio às armações de pesca. O sítio da Boca do Rio, apresenta-se assim como um sítio pesqueiro ocupado ao longo de 2000 anos, com sucessivas destruições e abandonos. A primeira grande destruição do sítio ocorreu nos finais do século II ou inícios do III, a que se seguiu um extenso e grandioso programa de obras de reconstrução.

Os trabalhos prosseguem e na próxima campanha, em parceria com os nossos colegas alemães, vamos continuar a escavar um forno na periferia do sítio, já parcialmente identificado, e que se revela igualmente de enormes dimensões e bem preservado. Vamos também tentar perceber melhor a natureza do edifício termal onde assentaram os armazéns do século XVIII que se veem no local e tentar entender toda a dinâmica de um dos sítios romanos pesqueiros mais bem preservados do Ocidente do Império Romano, nomeadamente como se articula a parte residencial situada na frente de mar e as suas traseiras onde se localizava a área produtiva.



Ruínas romanas sob os edifícios do século XVIII (projecto BRIO).



Pintura mural (projecto BRIO).



Dos sítios e das Paisagens

A Pré-história Recente do Alto Douro

João Muralha Cardoso | CEAACP/FCT/UCoimbra



A meseta e uma tempestade que se aproxima. Foto tirada a norte do rio Douro, do sítio arqueológico de Urros. A experiência da paisagem, do lugar é sempre única. Única nas circunstâncias e na forma corporal. A paisagem é revelada através do corpo e da sua mobilidade. É percebida e experienciada através dos sentidos que combinados formam aspectos complementares de compreensão de um território.

A riqueza arqueológica do Alto Douro apenas foi revelada nos últimos 25 anos; as gravuras paleolíticas e a arte esquemática, os sítios da pré-história recente e a ocupação no período romano tornaram-se eixos de investigação importantes num território de baixa densidade e muito esquecido.

Ao mesmo tempo, a prospecção arqueológica tornou-se um excelente instrumento de gestão territorial: conhecer a área do Parque Arqueológico do Vale do Côa, elaboração de cartas arqueológicas municipais e, mais recentemente, mitigar os efeitos destrutivos das grandes obras públicas. No entanto, a prospecção nunca era um projecto com identidade própria e com um questionário específico.

As escavações arqueológicas em Castelo Velho de Freixo de Numão e em Castanheiro do Vento, começaram a alterar este paradigma. Aqui a prospecção surgiu num contexto interpretativo: acrescentar camadas de reflexão aos sítios arqueológicos.

É neste contexto que surge o projecto "O Espaço e a Arquitectura de um território: O Alto Douro Português durante o 3º e o 2º milénio AC." Os objectivos passavam por um trabalho intenso de prospecção, com um questionário orientado à paisagem.

Geralmente o inquérito científico expressa a relação entre pessoas e paisagem de uma forma positivista. Os sítios arqueológicos são marcados numa cartografia bidimensional onde temos uma representação cartesiana do espaço; os "mapas de distribuição do povoamento". Com esta perspectiva perde-se o impacto da experiência humana da paisagem, retirando-lhe igualmente o seu significado cultural.



O nevoeiro no rio Côa, vista das plataformas das Lapas Cabreiras (sítio arqueológico). A importância de experienciar e perceber a paisagem através das estações do ano, através da revisitação constante. O que se vê e o que não se vê, em determinada altura do ano ou do dia.



O sítio arqueológico da Quinta de Alfarela, voltado ao rio Douro, perto da foz do rio Sabor. A implantação deste lugar não se cinge ao "controle" das linhas de água. As suas linhas de horizonte e visibilidade, colocam-no a 20 km de distância, junto a lugares como Senhora do Viso e Castelo de Numão.

Assim, o nosso questionário objectivava a implantação dos sítios, o seu posicionamento na paisagem, as relações com outros sítios e com certas especificidades geomorfológicas, considerando igualmente linhas de mobilidade, de horizonte, de visibilidades e intervisibilidades que interseccionam constantemente o território. Nesta perspectiva, os sítios

arqueológicos são lugares de acções humanas integrados num entrelaçado complexo de outros lugares e espaços entre eles [a arquitectura de um território]. O estudo desta dinâmica constituiu o objectivo central do projecto.



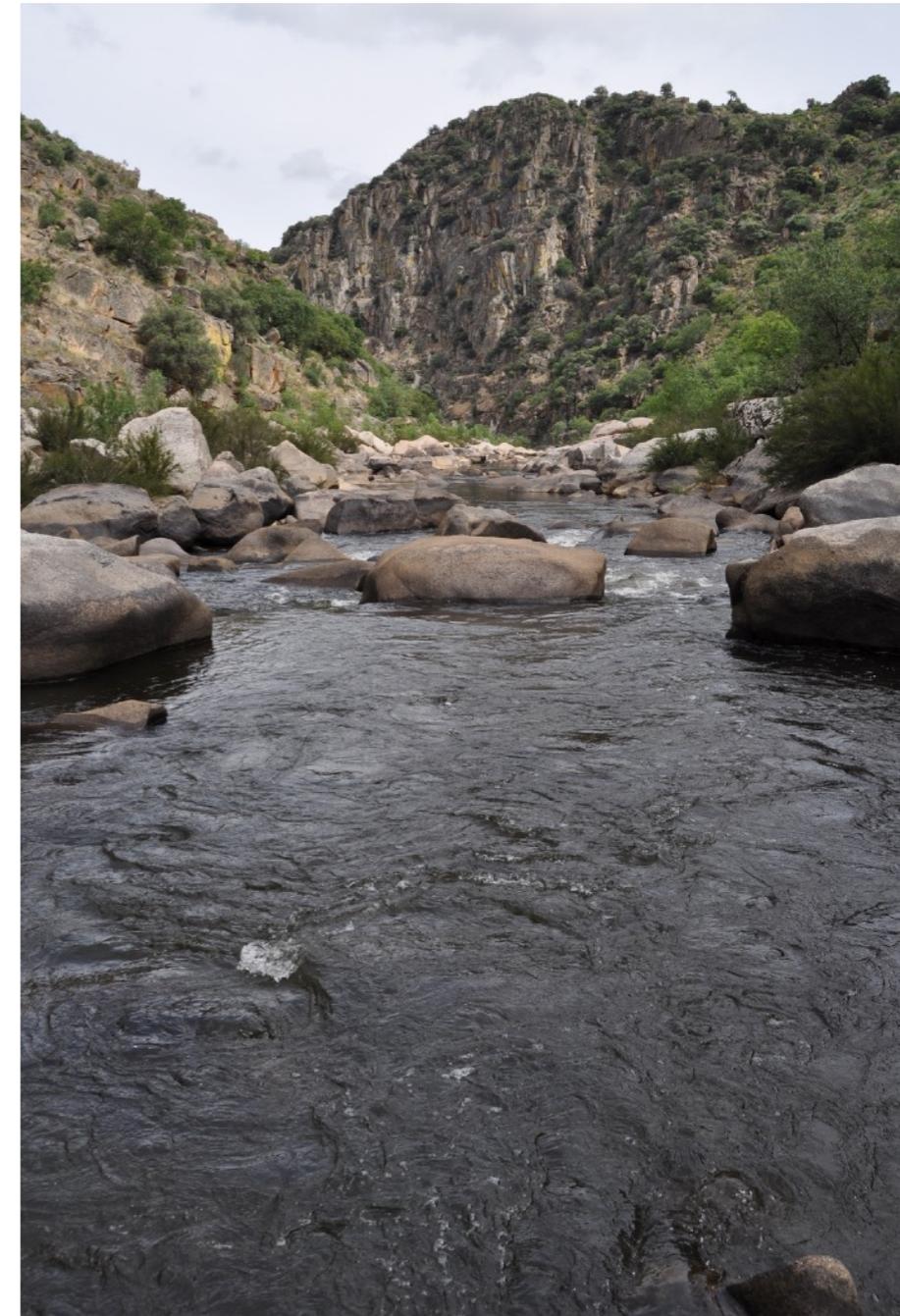
O monte de São Gabriel, do lado direito da imagem e o vale do Côa. As pinturas esquemáticas aqui encontradas completamente voltadas ao extenso planalto de Algodres e ao vale do Côa, assim como os achados dispersos de cerâmicas encontradas no sopé desta crista quartzítica, remetem-nos para uma "arquitectura do território" baseada na mobilidade destas comunidades. Um território vivido, habitado e percebido pelo homem. Os sítios não podem ser interpretados como lugares fixos, contidos na paisagem. São lugares que têm de ser pensados através de um contexto relacional de compromisso com essa paisagem.



O rio Douro. No horizonte São Gabriel e a serra da Marofa. A foz da ribeira do Vale da Vila. Muitos sítios são observáveis nesta imagem; Castelo Velho de Freixo de Numão, Seixo, São Gabriel e o Sítio das Eiras. A relação do homem com a paisagem é dispersa, não acontece num só lugar. Não está fixa, presa. O homem vai conhecendo o mundo continuamente através da movimentação, através do tempo. Existe uma temporalidade da paisagem que se torna não só tempo, mas que incorpora os sentidos, as memórias, os sentimentos e a própria imaginação.



O Douro no Inverno, a neve e o nevoeiro.



O vale do Côa granítico, muito fechado, nas áreas do Ervideiro e da Faia (sítios de arte rupestre), continua a remeter para o estudo da paisagem, não só como ambiente físico, mas também com um significado humano (lugares onde comunidades agiram). Isto inclui os rios, as rochas, a água, não como objectos abstractos, mas sim como entidades significantes, lugares ontológicos e experienciais da sua vida e das suas práticas sociais.



Após os seis anos de projecto, dos quais dois foram passados a caminhar, a observação mais importante relaciona-se à intensa variabilidade de/dos sítios arqueológicos. Parecem sugerir dinâmicas temporais que se tornam estruturantes desse território. A arquitectura de um território surge como um processo dialógico, constitutivo, negociado, de comunidades que viviam, movimentavam-se e se estruturavam a si próprias ao mesmo tempo que organizavam o "seu" território. "Seu" enquanto habitado, percorrido, vivido.

Foram caracterizados 108 sítios arqueológicos, numa área entre o rio Águeda e o rio Torto e a Serra da Marofa e o rio Douro. A caracterização implicava o preenchimento de uma base de dados com a possibilidade de preencher 103 campos e uma visita aos sítios duas a quatro vezes por ano, tendo em conta as questões de (inter)visibilidades e percepção da paisagem. A prospecção e preenchimento da Base de Dados permitiu ainda propor uma reconceptualização da tipologia vigente dos sítios arqueológicos; de povoados fortificados e povoados abertos para a existência de uma diversidade de sítios muito maior; recintos murados, sítios sem delimitações estruturais e especificidades geomorfológicas com ocupação.

Sob um ponto de vista interpretativo, reflectimos sobre a noção de território ocupado, tentando descartar visões etnocêntricas do comportamento humano projectadas no passado. Os sítios não correspondem apenas a determinadas categorias, nem à forma como uma comunidade habita uma região. Os sítios são também exemplos de percepção de um território experiencial em oposição a um espaço cartesiano. A percepção humana da paisagem tem que ser um dado importante para se perceber o tipo de relações espaciais aí existentes. Neste contexto, os sítios/lugares de ocupação não devem ser conceptualizados como locais fechados, encerrados sobre a sua "cultura material", protegendo a sua população do exterior "selvagem". Os lugares fazem parte de uma imensa paisagem, fluída e social, onde os caminhos, as características topográficas, os homens, os animais detêm um papel significativo na criação cultural.



No centro da imagem a Quinta da Abelheira, um pequeno cabeço voltado ao rio Douro. Um sítio arqueológico visível de todos os lados. Esta imagem remete-nos para a ideia de apreensão de um território. A percepção do mundo incorpora a percepção do lugar onde se está, onde se habita. Não existe um lugar de "habitação", existe um processo constante de integração de uma comunidade numa paisagem e em todas as suas acções.



Temos de perceber os sítios como lugares historicamente constituídos. A escolha de um sítio não é um acto isolado, é um acontecimento social que acontece numa paisagem cheia de significados, de referências a usos antigos desse lugar. A ocupação de um território deverá estar intimamente ligada à biografia dos indivíduos e dos grupos. Essas biografias são feitas de redes de relações e acontecimentos que são inseparáveis dos lugares experienciados, são inseparáveis de uma sequência temporal, constituindo narrativas da identidade humana, constituindo biografias. Sugere-se que os lugares ocupados surgem através da sua inserção dentro de redes de relações humanas que se estendem ao longo do espaço e do tempo. Nesta imagem do rio Côa, fotografada perto das Lapas Cabreiras, temos os sítios da Mioteira e da Lage Gorda. São áreas persistentes de ocupação (do 3.º ao 1.º milénio AC), serão áreas identitárias destas comunidades.





Queimador de Santa Olaia (Figueira da Foz)

Sara Almeida | CEAACP/FCT/UCoimbra

O sítio arqueológico de Santa Olaia inscreve-se na diáspora mercantil protagonizada pelas cidades fenícias no início da Idade do Ferro. Correspondendo ao estabelecimento conhecido mais a Norte, na fachada atlântica, o local assume-se como derradeira fronteira, na margem do mundo orientalizante irradiado do Mediterrâneo. Sediado no estuário do Mondego, este arqueossítio, ainda mal conhecido, revela um dos aspectos emblemáticos do modelo colonial fenício nestes territórios mais remotos – a fusão de elementos indígenas e exógenos num caldo cultural peculiar de cada local. A peça seleccionada – um queimador – materializa precisamente este espírito de inclusão (com quase 3 milénios de lastro) tão caro à retórica atual.

Do domínio mágico-religioso, os queimadores invocam ritos emanados do universo simbólico próximo-oriental. Documentada originalmente no Levante (Ugarit, territórios cananitas, hebraicos e Egipto) a combustão de essências odoríferas e incenso institui-se como importante prática votiva. O mesmo fenómeno regista-se na tradição greco-latino onde os sacrifícios por queima de substâncias aromáticas e processamento de alimentos são aqui expressão de culto corrente.

Arqueologicamente, estes artefactos documentam-se em contextos cerimoniais, vinculados à ritualização dos corpos e espaços (admitindo-se, contudo, o seu uso em situações mais prosaicas). Surgem em espaços de diversa natureza – recintos funerários, de adoração, de habitação (ligados à comensalidade) e locais sacralizados como, por exemplo, as embarcações. Assim, ainda que alguns locais se revistam de maior pendor simbólico como as necrópoles e santuários, as manifestações de religiosidade estender-se-iam a todas as

áreas de actividade humana. Importa igualmente salientar a vertente multissensorial destas vivências. Os fumos e cheiros emanados dos queimadores contribuiriam para a ritualização de atmosferas e para a conversão simbólica de determinados ambientes em espaços litúrgicos. Isto é, a experiência sensorial reforçava o gesto ritual, criando um selo olfativo que, conotado com determinados eventos, espaços ou indivíduos, contribuiria para a fixação de memórias e percepções significativas em termos das representações



socio-culturais.

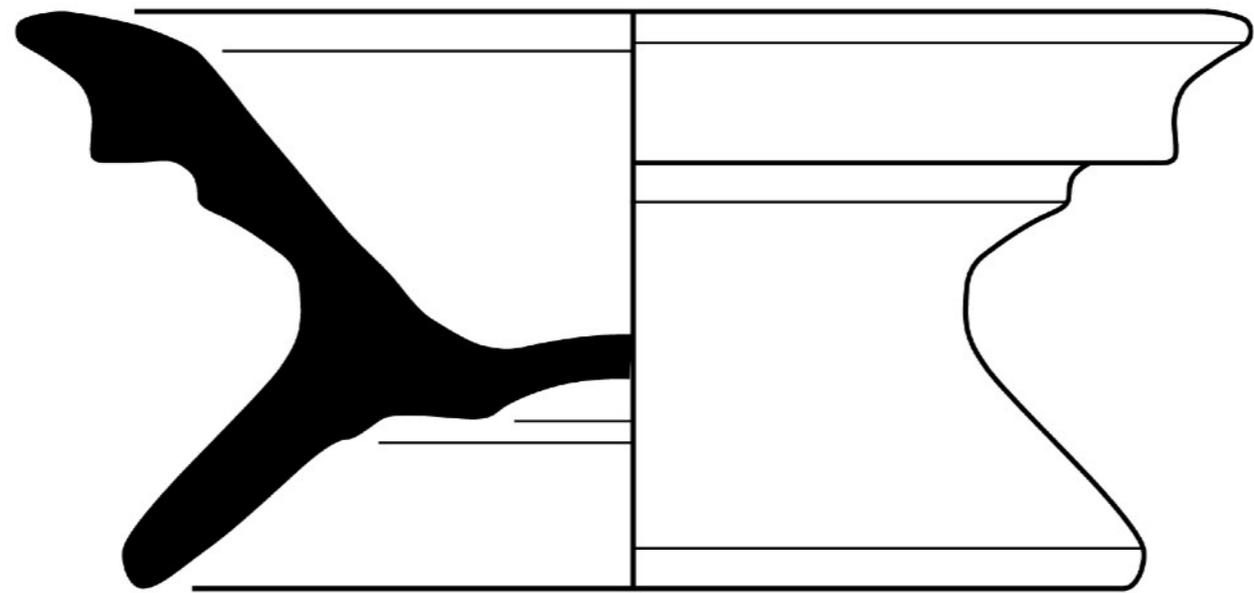
É neste pano de fundo, de protocolos cerimoniais vinculados ao sistema de crenças orientais, que se enquadra o nosso queimador em cerâmica comum – um objecto litúrgico, desprovido de especial interesse estético, mas carregado de significado e simbolismo.

O vaso de corpo baixo (13 cm de diâmetro por 6 cm de

A base consiste em pé de formato troncocónico com moldura interna. Apresenta fabrico de qualidade mediana e superfícies deterioradas, sendo, contudo, notórios os sinais de combustão no interior.

De Santa Olaia conheciam-se os típicos e padronizados queimadores de dupla taça, em engobe vermelho – fabrico por excelência de peças de natureza sumptuosa ou qualidade superior. Já este recipiente revela uma morfologia desfasada dos protótipos orientais, fruto de um possível fenómeno espontâneo de simplificação formal. Efectivamente, a par do seu carácter funcional dois aspectos são dignos de realce. Por um lado, o seu fabrico em cerâmica comum – possível indício da generalização destas peças – e a sua singularidade formal – prerrogativa, quiçá, da liberdade criativa de uma produção de pequena escala, de cariz indígena.

A peça convoca assim o nosso interesse, remetendo para a apropriação autóctone de práticas rituais de raiz semita (juntamente com as crenças religiosas subjacentes), num processo de integração cultural que é *per se* um acto de criação. Ou seja, nela combina-se a adoção do gesto ritual com a reinterpretação ou personalização do modelo de suporte material. Pelo que, de forma metafórica poderíamos tomá-la por uma manifestação física de Identidade, gerada justamente por simbiose cultural.





Anastasia Ax & Lars Siltberg. EXILE. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 19 de Setembro de 2015. (Foto de Joana Alves-Ferreira).



**territórios da
arte**



O Projecto TECTUM. European Observatory of Painted Ceilings

Joana Antunes | CEAACP/FCT/UCoimbra

O projecto TECTUM. European Observatory of Painted Ceilings parte de um consórcio de diversas universidades, museus e associações culturais e patrimoniais europeias, reunido em torno do estudo e salvaguarda de tectos e travejamentos medievais pintados. Formalizado a partir da candidatura ao concurso transnacional para apoio de projectos culturais e de investigação sobre o tema da conservação, protecção e mediação do património cultural lançada pela Comissão Europeia no âmbito do Joint Programming Initiative on Cultural Heritage and Global Change (JPI CH), o projecto TECTUM é liderado pela Universidade da Sorbonne Nouvelle (Paris 3), em estreita articulação com a RCPPM (Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux), cujo trabalho de levantamento, estudo e salvaguarda de tectos e travejamentos medievais pintados em território francês constitui a base prática e metodológica para este projecto que se alarga agora também a Itália, Espanha e Portugal.

A partir das diferentes realidades patrimoniais destes quatro países, perspectiva-se a efectivação de um trabalho sistemático de monitorização, de inventário, de levantamento fotográfico, de investigação e de valorização de tectos pintados, alicerçada em ferramentas como uma base de dados e um museu virtual, cujo objectivo é duplo: fornecer aos investigadores um corpus de trabalho racionalizado e assegurar uma mediação activa com os diversos públicos. O museu virtual, alojado num site online e em livre acesso, disponibilizará imagens de tectos e travejamentos, com os respectivos estudos, além também um mapa interactivo,

actualizado ao ritmo das descobertas e avanços na investigação, bem como reconstituições 3D dos principais estudos de caso de cada país, partindo de metodologias de levantamento de imagem adequadas a cada um dos casos.

O contributo português, liderado pela Universidade de Coimbra, a partir do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património, parte do trabalho desenvolvido por uma equipa maioritariamente constituída por docentes da Faculdade de Letras da UC, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, bem como (e, nalguns casos, simultaneamente), por investigadores do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), do Centro de Estudos Sociais (CES) e do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” (CITCEM), contando com nomes como Joana Antunes (PI), Maria de Lurdes Craveiro, Luísa Trindade, Francisco Pato de Macedo, Maria José Goulão, Marta Simões e Lúcia Rosas. Dada a natureza essencialmente lacunar destas tipologias artísticas no território português, para as cronologias em apreço (séculos XIII-XVI), o projecto ganhará, em Portugal, contornos muitos particulares, assentando em quatro linhas fundamentais:

[Investigar e descobrir referências a tectos pintados medievais, de qualquer tipologia, em fontes primárias e secundárias, investindo no rastreio de eventuais existência in situ, em museus, colecções privadas e até mesmo no mercado de arte.](#)

Identificar, mapear e proteger todos os tectos medievais pintados conservados em Portugal, prevendo-se o protagonismo dos tectos de alfarge.

Estudar, preservar e divulgar o travejamento da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, que constitui o único exemplar conservado (embora não íntegro) e claramente identificado em território português.

Sensibilizar e envolver diferentes públicos, do mais especializado ao mais generalista, para a existência e exigência de salvaguarda destas tipologias artísticas.

Protagonista da proposta portuguesa, o tecto de madeira da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, apresenta vestígios únicos de uma tipologia artística para a qual não conhecemos paralelos em Portugal. Preservando várias traves, cachorros e painéis preenchidos por pintura polícroma com diversos registos ornamentais e figurativos, corresponde a um universo artístico que os demais parceiros do projecto conhecem a partir de numerosos exemplares mas que, em território português, permanece único e quase completamente por investigar. Após a redescoberta deste tecto durante a campanha de restauro da DGEMN, realizada entre 1967-1973, que resultou no único estudo laboratorial e, também, no único levantamento fotográfico de que dispomos até hoje, estas madeiras, e respectivas pinturas, provisoriamente datadas do final do século XIV ou início do século XV, têm sofrido um longo processo de obliteração que importa agora inverter. Faz, por isso, parte do projecto da equipa portuguesa preparar uma intervenção exemplar sobre este conjunto, a partir de um diagnóstico cuidado do estado das madeiras e camadas pictóricas, da preparação de uma intervenção de limpeza e



Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, tecto da nave, redescoberto após a retirada da cobertura de madeira e estuque oitocentista, 1967 © DGPC.

conservação (a realizar, pelo menos parcialmente, durante os 3 anos de financiamento do projecto) e de uma campanha exaustiva de levantamento fotográfico, fotogramétrico e 3D, articulada com a análise de madeiras e pigmentos e, obviamente, com o estudo histórico-artístico da obra, da sua encomenda e execução, à sua iconografia e ao seu funcionamento na paisagem visual da igreja.

Para que a intervenção sobre os traveamentos de Nossa Senhora da Oliveira possa afirmar-se como modelar, durável e sustentável, optou a equipa portuguesa do projecto TECTUM por privilegiar a qualidade sobre a quantidade, apostando numa acção dirigida a um número limitado de elementos. A intenção é dar início a um processo que, pelo seu impacto positivo, possa ser reconhecido como fundamentalmente indispensável pelas comunidades científicas nacional e internacional e, acima de tudo, pelas instituições governamentais, pelas autoridades locais e pelas próprias populações. Ao oferecer a este estudo de caso a visibilidade que de que há tanto carece, esperamos oferecer às



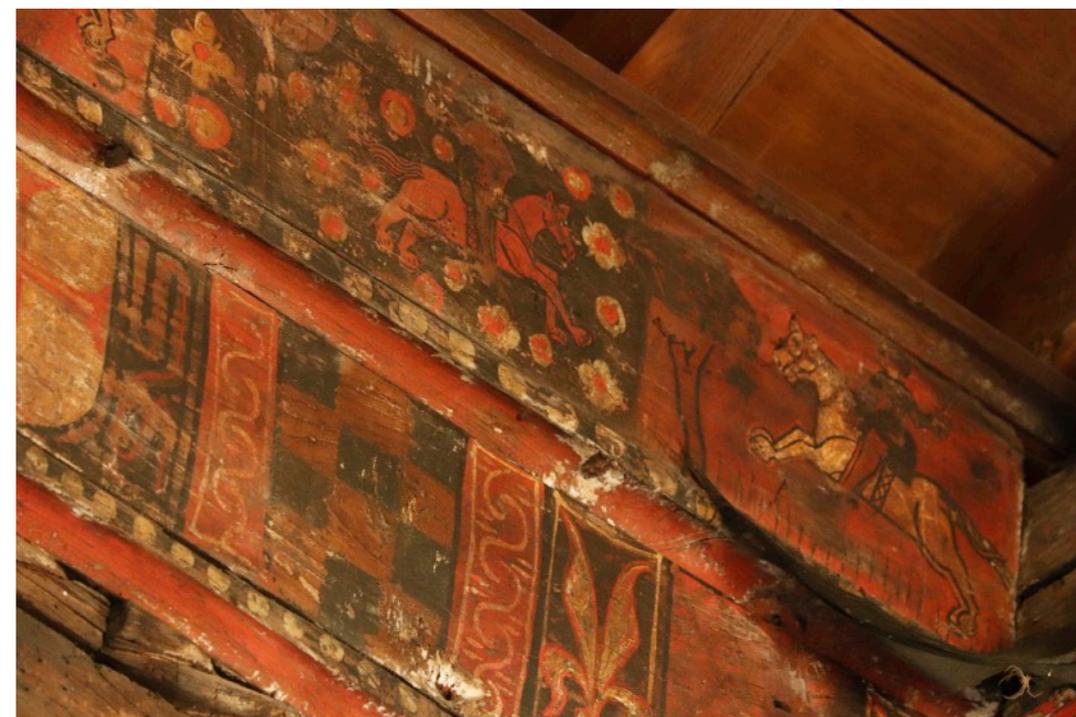
Pormenor das pinturas encontradas nos traveamentos medievais de Nossa Senhora da Oliveira, resultante do primeiro levantamento fotográfico a cores, 1972 © DGPC.

peças - dentro e fora dos circuitos turísticos - a possibilidade de escolherem reconhecê-lo como património seu, protegendo-o e talvez até investindo nele, também de modo a dele beneficiar. Além de alimentar a investigação pioneira numa área carente de investimentos historiográficos, este projecto de conservação pretende,

talvez acima de tudo, preservar, estudar e revelar um importantíssimo e frágil objecto patrimonial, envolvendo e convidando as comunidades, através das suas instituições, associações e indivíduos, a desempenhar um papel fundamental em todo o processo.



Pormenor das pinturas encontradas nos traveamentos medievais de Nossa Senhora da Oliveira, resultante do primeiro levantamento fotográfico, 1972 © DGPC.



Pormenor das pinturas encontradas nos traveamentos medievais de Nossa Senhora da Oliveira, resultante do primeiro levantamento fotográfico, 1972 © DGPC.



Pormenor das pinturas encontradas nos traveamentos medievais de Nossa Senhora da Oliveira, resultante do primeiro levantamento fotográfico, 1972 © DGPC.



‘Tomando como modelo as de Roma’

Imagens de São Domingos na escultura portuguesa do século XVIII

Sandra Costa Saldanha | CEAACP/FCT/UCoimbra

O papel matricial das grandes encomendas escultóricas romanas do Settecento tem sido objecto da minha atenção nos últimos anos. Arquétipos difundidos por toda a Europa através de gravuras, a identificação das fontes, modelos compositivos e iconográficos configura um instrumento incontornável (frequentemente ignorado) para o estudo da escultura portuguesa do século XVIII.

Sendo a cópia uma prática habitual entre a generalidade dos artistas dessa centúria, será igualmente relevante sublinhar o papel dos encomendadores na definição dos modelos a adotar. Assunto já abordado em diversas ocasiões, evoco no título deste texto a assertiva indicação do bispo D. Júlio Francisco de Oliveira (1740-1765). Com efeito, comissionava o prelado uma escultura (que viria a doar ao cabido visiense), “tomando como modelo a correspondente que se encontrava em Roma” (Saldanha, 2014).

A exiguidade deste texto não permite, naturalmente, uma extensa apresentação das diversas obras identificadas, incidindo particularmente num restrito conjunto de representações de São Domingos de Gusmão, a partir da obra matricial do francês Pierre Le Gros (1666-1719) para a basílica de São Pedro do Vaticano.



Pierre Le Gros, São Domingos, mármore, 1706. Basílica de São Pedro, Roma.
Foto Franco Cosimo Panini.

Obra inaugurada em 1706, sob o pontificado de Clemente XI (1700-1721), seria a primeira de um conjunto de trinta e nove estátuas figurando santos fundadores de congregações e ordens religiosas. Gravada por Nicolas Dorigny (1658-1746) em 1708, rapidamente se fixaria como um modelo emblemático na representação de São Domingos.

Exemplo referencial no contexto da produção escultórica portuguesa, serviria de base compositiva e iconográfica a um vasto conjunto de imagens. Dominantemente associadas às oficinas estabelecidas em Lisboa no século XVIII, ilustra-se esta breve abordagem com uma seleção de algumas obras, da autoria de diversos escultores, representativas da adaptação, interpretação e evolução desse modelo matricial um pouco por todo o país.



Nicolas Dorigny, São Domingos, gravura, 1708. Foto Biblioteca Casanatense.

Bibliografia

ENGGASS, Robert - Settecento sculpture in St. Peter's: an Encyclopedia of styles. Appollo. Vol. CXIII, Nº 228 (Fev. 1981).

NOÈ, Virgilio - Santi Fondatori nella Basilica Vaticana. Modena: Panini Franco Cosimo, 1996.

SALDANHA, Sandra Costa - A arte de inventar ou o 'talento de bem furta' - os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos. Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, pp. 61-75.

SALDANHA, Sandra Costa - A série de santos fundadores da basílica vaticana na escultura de Lisboa do século XVIII. Olisipo: Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'. Lisboa: Grupo 'Amigos de Lisboa'. II Série, Nº 27 (Jul.-Set. 2007) p. 65-74.

SALDANHA, Sandra Costa - Matrizes da arte cristã: São Filipe Néri de Giovanni Battista Maini. Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja. Lisboa: SNBCI. Nº 9 (Jul.-Dez. 2014) pp. 55-59.



Da esquerda para a direita:

André Gonçalves, São Domingos, óleo sobre tela, c. 1744. Igreja de Santa Cruz da Graciosa (capela de Santana), Graciosa. Foto Acroarte.

Manuel Dias, oficina (atrib.), São Domingos, madeira estofada e policromada, c. 1708-1720. Igreja de São Domingos de Vale de Figueira (retábulo colateral), Santarém. Foto Atelier Samthiago.



Da esquerda para a direita:

Alessandro Tanzi (atrib.), São Domingos, mármore, c. 1745-1752. Igreja do Menino Deus (capela-mor), Lisboa. Foto Nuno Saldanha.

São Domingos, madeira estofada e policromada, c. 1783. Igreja de São Francisco (capela-mor), Évora. Foto Manuel Ribeiro.

São Domingos, madeira estofada e policromada, c. 1789. Igreja de Santa Maria da Devesa (capela colateral), Castelo de Vide. Foto Nuno Saldanha.



Da esquerda para a direita

São Domingos, madeira estofada e policromada, c. 1775-1790. Igreja de São Francisco (capela-mor), Angra. Foto Nuno Saldanha.

António dos Santos Cruz (atrib.), São Domingos, madeira estofada e policromada, 1802 (a partir de bozzetto de Joaquim Machado de Castro). Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (capela-mor), Porto. Foto Sandra Costa Saldanha.

António Machado (atrib.), São Domingos, madeira estofada e policromada, c. 1806-1810. Igreja de São Domingos de Rana (capela-mor), Cascais. Foto Alexandre Salgueiro



O olho curioso

Uma versão preliminar deste texto figurou como folha de sala na exposição "Teoria da Pintura", realizada a 18 de Janeiro de 2014, na Galeria da AISCA, em Viana do Castelo.

Maria José Goulão | FBAUP | CEAACP/FCT/UCoimbra

“Just as a photograph is too little in a mass society, a painting is too much.”

Susan Sontag, *On Photography*

Na gênese de qualquer coleção encontra-se normalmente uma vontade de selecionar, combinar e reunir - traduções ambivalentes do verbo latino *colligere*. A aspiração ao acabado, ao definitivo, à série completa, é uma constante em todas elas, assim como a consciência subjacente de que uma coleção é um todo. Com efeito, face a outro tipo de relações contextuais correntes na História da Arte, a relação que se estabelece no seio de uma galeria ou coleção tem a particularidade de ter como "pano de fundo" para cada imagem o conjunto das demais obras (fundo este que, em última instância, não é mais do que "a arte"). Esta autoconsciência do sistema das imagens é bastante perceptível nos quadros que representam coleções, como é o caso da pintura de Bruegel e de Rubens aqui em análise (fig. 1), uma das primeiras a iniciar a voga destas representações dos gabinetes de colecionadores de pintura.

A proliferação deste tipo de quadros (conhecidos como cabinet d'amateur), sobretudo nos Países Baixos, mostra-nos como qualquer coleção aspira a converter-se na sua própria imagem, antecipando assim o paradoxo da experiência autorreflexiva. Estamos aqui perante uma "galeria pintada" que é o exemplo típico do impulso catalogador. Esta tela era como um "quadro-catálogo", a imagem da própria coleção

que se dava a conhecer. No entanto, há que encarar estas pinturas normalmente como catálogos imaginários ou pseudo-catálogos, que não devem considerar-se documentos fiéis e exatos de um conjunto real de obras de arte, mas sim a mostra ou o testemunho de um gosto combinatório que se desenvolve plenamente através da imagem. O propósito alegórico é aqui evidente: a obra faz parte de um conjunto de cinco, dedicado à temática dos sentidos.

O impulso de colecionar objetos extraordinários e misteriosos fez sempre parte da natureza humana. O escritor Suetónio (69 d.C.- ca. 141 d.C.) diz-nos que o imperador Augusto tinha o seu palácio adornado com estátuas e pinturas, e também com objetos curiosos, antigos e raros, como as ossadas de animais monstruosos encontradas na ilha de Capri, ou armas que supostamente haviam pertencido a heróis míticos. Não sendo uma invenção do Renascimento, o gosto por objetos fora do normal, com formas exóticas ou com origens desconhecidas, artisticamente interessantes ou raros e bizarros, o fascínio pelo estranhamente grande ou pelo anormalmente pequeno, foram uma constante durante aquele período.



Figura 1 - Jan Bruegel "O Velho" e Pieter Paul Rubens, *O Sentido da Visão*, 1617, óleo s/ madeira, 64,7 x 109,5 cm, Museu do Prado, Madrid. © Domínio público
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_\(Museo_del_Prado\).jpg#/media/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_&_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_\(Museo_del_Prado\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_(Museo_del_Prado).jpg#/media/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_&_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_(Museo_del_Prado).jpg)

Influenciados pela época das grandes viagens marítimas e pela exploração do Novo Mundo, os soberanos europeus como o arquiduque Fernando II do Tirol (no seu castelo de Ambras, perto de Innsbruck), os duques da Baviera (em Munique, com uma imponente coleção de mais de 3 500 objetos), os príncipes-eleitores da Saxónia (em Dresden), ou o imperador Rudolfo II (com a sua espetacular *Kunstkammer* no palácio Hradschin, em Praga) foram alguns dos mais famosos colecionadores da época. Estes espaços, antecessores dos museus contemporâneos, eram designados *stanzino*, *studiolo*, *museo* ou *galleria* em Itália, e, a norte dos Alpes, *Wunderkammer* ou *Kunstkammer* (literalmente "quarto das maravilhas", ou "quarto da arte"), ou *Kuriositäten e Raritäten-Kabinett* ou *Kammer* (gabinete ou sala das curiosidades e raridades).

O gabinete de curiosidades tinha o poder de transformar tudo o que lá se colocava em "coisas" com interesse visual. Subjacente quer ao ato de colecionar objetos, quer ao modo taxonómico de os ordenar, existe sempre uma ideologia do poder, político e intelectual, como bem observou Svetlana Alpers, que cunhou a expressão "the museum as a way of seeing". Nos Países Baixos, de onde provém esta pintura de Bruegel e de Rubens, os termos *kabinet* (gabinete) e *kunstkamer* (quarto da arte) parecem ter surgido nas primeiras décadas do séc. XVII; como noutras línguas europeias, referem-se simultaneamente à coleção de objetos e à sala onde estes são guardados e exibidos.

As ilustrações que mostram coleções dos Países Baixos desta época são escassas, e é assim difícil termos uma ideia exata de como estes objetos eram exibidos. Sabemos, no entanto, que as câmaras de arte e os gabinetes de curiosidades eram divisões bastante pequenas e escuras. Os objetos costumavam ser dispostos em prateleiras encostadas às paredes, sobre a cornija do fogão de sala ou em nichos; podiam ainda ser colocados sobre uma mesa, ser pendurados nas paredes ou pender do teto. Algumas considerações estéticas como o tamanho, a cor e a simetria influenciavam normalmente a sua disposição. Objetos mais pequenos, como moedas, medalhas, gemas preciosas, conchas e minerais ou coleções de insetos eram guardados em armários ou expositores próprios, peças de mobiliário pensadas e criadas para o efeito, com numerosas gavetas e compartimentos, e não raras vezes feitas em madeiras exóticas. Gravuras e desenhos eram conservados em portfólios e álbuns, que podiam igualmente ser arrumados em armários concebidos de propósito para este fim.

As principais motivações para a criação de uma coleção privada eram o divertimento e o lazer, o comércio, a pesquisa, a educação, o fascínio pelo estranho e pelo exótico, e um elevado grau de curiosidade, normalmente todos combinados. A divisão básica que os colecionadores tinham em mente ao organizar o seu espólio consistia em artificialia, ou artefacta (objetos feitos por mãos humanas) e naturalia (coisas do mundo natural). Havia ainda a categoria dos científica (que mostrava a capacidade de o homem dominar a natureza, e incluía astrolábios, relógios, autómatos ou instrumentos científicos).

No caso dos gabinetes de pintura, as paredes, sendo embora o elemento mais importante do ponto de vista funcional, não tinham valor estético intrínseco, dado que desapareciam quase na totalidade sob os quadros que exibiam. Estes, colocados de forma compacta, formavam como que uma segunda parede. A parede com quadros é aliás um fenómeno da época moderna, que em Antuérpia surge por volta de 1600. É o resultado de uma mudança que afeta tanto a obra de arte em si mesma como a sua relação com o contexto; o quadro como retângulo transportável, a generalização do uso da tela como suporte, a simplificação das molduras, o êxito dos pequenos formatos e o triunfo do colecionismo privado estão na raiz do seu sucesso. A fragmentação de uma superfície mediante imagens constitui um fenómeno de saturação ótica, e não é por acaso que tal acontece na Holanda calvinista, em contraste marcado com as pinturas "de interiores de igrejas", bastante comuns nesta região, com as suas paredes imaculadamente brancas. Tanto a saturação imagética como a ausência de imagens tornam-se assim objeto de representação neste período, constituindo uma reflexão de uma época sobre os seus próprios contrastes e excessos.



- Figura 2 -

A sobrevivência de uma conceção ainda ligada às antigas Wunderkammern, com o seu desfile de moedas, conchas, instrumentos científicos e estatuetas, numa certa desordem convencional, encontra-se presente nesta pintura; a mesa é visivelmente um local de estudo. A pequena estatuária surge guardada de forma mais ordenada, em prateleiras. Para a grande estatuária, recorre-se a uma sala especial, anexa ao gabinete. Este e os seus anexos surgem como espaços de encontro, tertúlia e exposição, sendo frequentados por entendidos, curiosos e amantes da arte.

Perante um quadro destes, que não tem uma estrutura narrativa convencional, o espectador é convidado a imaginar o diálogo entre objetos e imagens, ou seja, a efetuar uma leitura intertextual. Cabe-lhe descobrir uma técnica combinatória entre fragmentos, estabelecer pontes e correlações de uma imagem para outra. Neste quadro, podemos dizer que todas as imagens são não-seriadas, permitindo diversas sequências combinatórias.

A visão era considerada o mais importante dos sentidos desde o tempo de Aristóteles; aqui (e seguindo a leitura proposta por Victor Stoichita), um putto alado mostra a uma figura feminina desnuda uma tela com um tema cristão, *A Cura do Cego*, que representa a recuperação milagrosa da visão, por via de um dos milagres de Cristo, aludindo assim duplamente à visão física e espiritual (fig. 2).



- Figura 3 -

A presença de uma outra tela com *Santa Cecília*, uma cópia de um original de Rafael, a que se juntam alguns bustos romanos, reforça esta ideia da visão introspetiva da alma, uma imagem de castidade e virtude. O tema da visão surge indiscutivelmente como motivo central de toda a composição, mesmo quando é introduzido com recurso a uma inversão conceptual: a visão inclui a representação da cegueira. Outros elementos completam este cenário (fig. 3): a lupa sobre a mesa, o telescópio, e o pavão real, que permite identificar esta figura feminina central como Juno Ótica, a deusa da visão, da qual constitui o atributo, juntamente com os vários objetos que aludem igualmente ao sentido da visão. No primeiro plano, um macaco com óculos observa atentamente uma paisagem, como uma caricatura da contemplação estética, em paródica imitação de Juno (fig. 4). A posição da figura feminina recordaria aos observadores da época, mais versados do que nós nos referentes imagéticos seus contemporâneos, a figura da *Melancolia* de Albrecht Dürer.



- Figura 4 -



- Figura 5 -



- Figura 6 -

Este quadro converte-se numa alegoria da abundância do saber e da riqueza da visão. A multiplicidade de instrumentos científicos, moedas, folhas, pastas de arquivo, fólhos e conchas, bem como a presença da esfera armilar e do globo terrestre, conferem ao interior deste museu alegórico um claro carácter enciclopédico. A tela revela uma ambição totalizadora e exaustiva. Os quadros perfeitamente visíveis na parede de fundo são dois, uma *Vénus com Psique e Cupido*, cópia de um Ticiano, e a *Caçada aos Tigres e Leões*, de Rubens (fig. 5). Entre as estátuas alinhadas nas prateleiras, sob a *Caçada* de Rubens, detetamos bustos antigos, cópias de obras-primas do Renascimento, como um *Escravo* de Miguel Ângelo, e da Antiguidade, como uma cabeça do *Laocoonte*. O arquiduque Alberto da Áustria e a sua mulher, Isabel Clara Eugénia, (os representantes do rei de Espanha, da dinastia dos Habsburgos, que dominava os territórios dos Países Baixos nesta altura) estão representados num retrato de meio corpo, à esquerda (fig. 6).



- Figura 7 -



- Figura 8 -

Eram os protetores de Bruegel. Ao fundo, através da arcada, vê-se a residência dos arquidukes em Mariemont, junto a Bruxelas, onde o casal passou os anos de 1599 a 1621, com um esplendor nunca visto: aí atuaram como mecenas e juntaram uma coleção de arte de gosto requintado. Outros sinais da presença dos comitentes são o candelabro de teto com a águia dos Habsburgos, a estatueta com a cabeça de Hércules Farnésio, o mítico protetor da casa reinante, e um pequeno retrato equestre do arquiduke Alberto, no chão, junto ao *putto* (fig. 7). Em primeiro plano, do lado direito, impera uma tela de tema religioso, bastante comum nos Países Baixos: a Virgem enquadrada por uma grinalda de flores. À sua frente, um *Bacanal* de Rubens e uma natureza-morta à maneira de Frans Snyders (fig. 8). Estas imagens ilustram a ideia de diversidade, tão apreciada pelos humanistas da época.

A galeria aqui representada abarca todos os géneros pictóricos e acolhe obras de artistas tanto flamengos como italianos, antigos ou modernos, constituindo-se como uma representação totalizadora e encenada do universo artístico. Segundo Victor Stoichita, a noção moderna de coleção nasce em estreita relação com a ação de *colligere*, isto é, com a tarefa de citar. O jarrão com flores, que também surge nesta tela, é, aliás, uma metáfora comum na retórica dos sécs. XVI e XVII para designar qualquer coleção ou compilação (*florilegium*, *spicilegium*, etc.). Segundo Baltasar Gracián, um prosador da época, cada citação coligida pelo escritor seria como uma flor colhida, com o seu próprio aroma, que se mistura, dando origem a uma nova fragância, quando atada com outras num ramo. A grinalda também surge a envolver a Virgem, no quadro principal que se encontra "dentro do quadro". Bruegel e Rubens atuam nesta tela como os floristas que compõem ramalhetes, entrançando de mil maneiras as flores em coroas e grinaldas: pedindo emprestadas obras de arte e referências a outros artistas, transformam-nas e misturam-nas para elaborar uma obra inteiramente nova, como as abelhas que andam de flor em flor para produzir o mel, essa *mellifica mixtura*. Neste florilégio pictórico, a assimilação e a transformação têm um carácter quase alquímico, em correspondência, aliás, com a ideia da pintura como alquimia, tão bem analisada por James Elkins na sua obra *What Painting Is*.

Durante muitos séculos a pintura fora concebida como um vasto sistema auxiliar da memória, inspirado nas imagens mnemónicas características, que encontramos, por exemplo, nos tratados de memorização dominicanos. As artes da

memória eram desenvolvidas e potenciadas através da imagem, dado que não havia o recurso aos auxiliares que usamos hoje em dia, como o papel e o lápis, o caderno de apontamentos, o computador ou a agenda eletrónica.

Ao "olho curioso" do público e do criador - como lhe chamou Victor Stoichita, servindo-se da expressão do neoestóico flamengo Justo Lípsio (1547-1606) - que subjaz nesta tela, sucederá algum tempo mais tarde o "olho cansado": a sensação de fadiga provocada por tamanha diversidade, a saturação do saber, levam à crise da técnica combinatória e da cultura da erudição no séc. XVII, e ao abandono dos universos cumulativos, do intertexto erudito, das visões globais e dos sistemas baseados na memória.

A famosa frase de Marcel Duchamp, "c'est le regardeur qui fait le tableau" (é o observador que faz o quadro) apontará no futuro para outro tipo de interação que marcará a cultura contemporânea, e que provavelmente podemos perceber aqui em embrião: o observador é alguém envolvido numa teia de referências e alusões, muitas delas relacionadas com a história cultural das imagens. Longe de sermos um simples recetor, ao "lermos" visualmente esta pintura constituímos-nos como um suplemento ou como um complemento da imagem: a compreensão do quadro é parcialmente deixada a nosso cargo, é potenciada e encerrada por quem contempla a obra. Esta só se realiza plenamente, só adquire verdadeiramente o seu estatuto de obra de arte, quando submetida ao olhar curioso de alguém.

Bibliografia

AMES-LEWIS, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, London: Yale Univ. Press, 2000.

ARASSE, Daniel, *Histoires de Peintures*, Paris: Gallimard, 2004.

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience...*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1988.

BOOGERT, Bob van den (ed.), *Rembrandt's Treasures* (cat. da expos.), Zwolle: Waanders Publishers, 1999.

ELKINS, James, *What Painting Is*, New York: Routledge, 2000.

IMPEY, Oliver, e MACGREGOR, Arthur (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

KARP, Ivan, e LEVINE, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures...* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

KOEPPE, Wolfram, "Collecting for the Kunstkammer", in Heilbrunn *Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/kuns/hd_kuns.htm (acedido em julho de 2019).

LUC TUYMANS (cat. da expos.), *San Francisco: The San Francisco Museum of Modern Art*, 2009.

MAURIÈS, Patrick, *Cabinets of Curiosities*, London: Thames & Hudson, 2002.

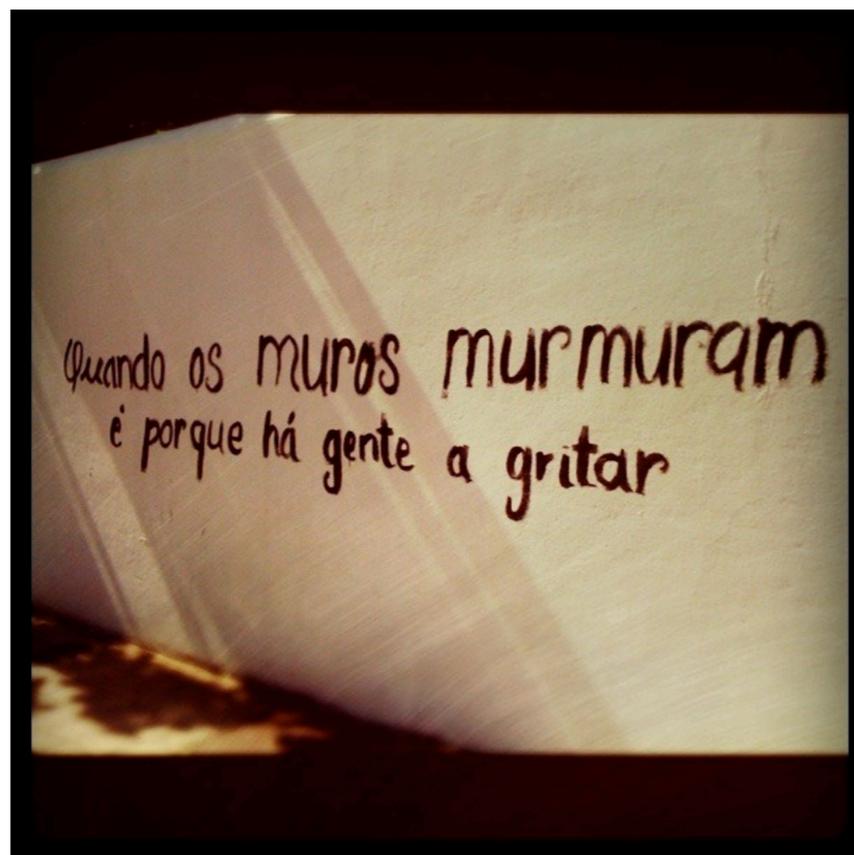
Rosemarie Trockel: a Cosmos (cat. da expos.), New York: The Monacelli Press, 2012.

STOICHITA, Victor I., *La invención del cuadro...*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

SYNDRAM, Dirk, e Scherner, Antje (eds.), *Princely Splendor: The Dresden Court, 1580–1620* (cat. da expos.), New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

TRNEK, Helmut, e SILVA, Nuno Vassalo (eds.), *Exotica: os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento* (cat. da expos.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.





“Pare, Escute e Olhe” | Rua da Piedade, Porto (Maio de 2013). (Foto de Joana Alves-Ferreira).

Quando os muros murmuram
é porque há gente a gritar

**traços das
heranças**

SENSEOS

by THEIA

SENSEOS

Martino Correia & Ricardo Cabral | CEAACP/FCT/UCoimbra |
THEIA

O SENSEOS é um projecto criado com o intuito de explorar as potencialidades da detecção remota através de dados de satélite para a vigilância e monitorização do património arqueológico em larga escala. Para tal recorre a dados de radar obtidos em órbita a partir de satélites de observação da Terra. A análise destes dados permite a identificação de alterações na superfície em torno de áreas arqueologicamente sensíveis, indicando ocorrências que poderão pôr em perigo a integridade deste património. Através de uma detecção atempada destes eventos, os danos sobre o património podem ser assim minimizados e situações de maior gravidade evitadas.

Este projecto começou a ser desenvolvido no Verão de 2017 pela empresa THEIA no âmbito do programa ESA-BIC, promovido pela Agência Espacial Europeia (ESA). O seu desenvolvimento contou ainda com a colaboração do CEAACP e das Direcções Regionais de Cultura do Alentejo (DRCAlen) e do Algarve (DRCAlg). A colaboração com estas entidades levou à adopção da tecnologia em projectos-piloto, tendo sido alvo de monitorização semanal mais de 1300 sítios no Baixo Alentejo e 5 sítios arqueológicos na costa algarvia.



“Uma ponte romana e sítios arqueológicos foram destruídos para a plantação de amendoeiras.”

- Abril 2017



“A plantação de olival intensivo destrói um importante sítio arqueológico no Alentejo.”

- Outubro 2017

A tecnologia utilizada baseia-se na utilização de dados SAR (Synthetic Aperture Radar), dados de radar obtidos a partir de satélites em órbita à volta do planeta Terra. Através da análise comparativa entre duas aquisições distintas, é possível detectar alterações na amplitude do sinal de radar. Estas alterações são motivadas por variações na superfície, podendo indiciar a presença de actividades potencialmente danosas para o património arqueológico.

Cruzando a análise destes dados com o mapeamento de sítios arqueológicos conhecidos num determinado território, construiu-se um sistema de alerta que indique potenciais situações de perigo em sítios arqueológicos ou nas suas imediações. Pode assim ser uma ferramenta utilizada na identificação de escavações ilegais e pilhagens, danos



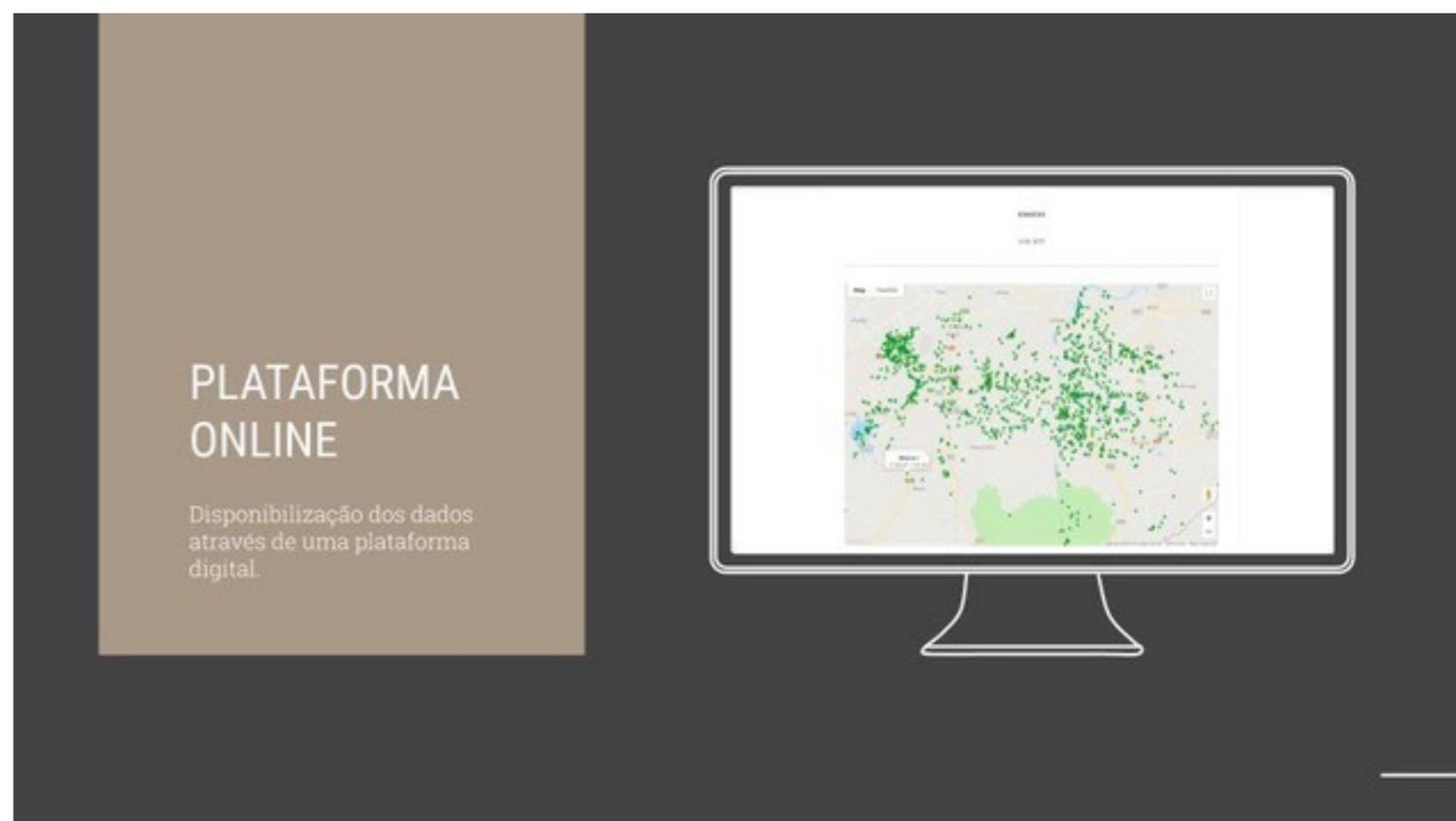
provocados pela agricultura intensiva, mineração, construção desregulada ou fenómenos naturais.

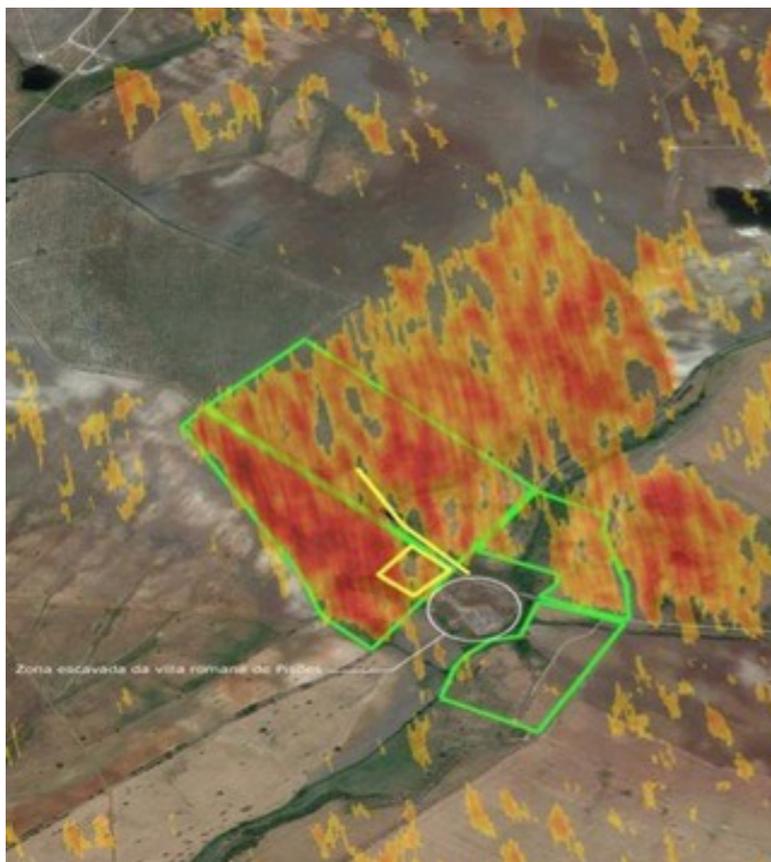
Utilizando satélites com uma cobertura global, este sistema de detecção remota consegue operar de forma regular em qualquer parte do mundo. O SENSEOS recorre primariamente a imagens de radar obtidas a partir da

constelação de satélites Sentinel-1 do Programa Copernicus da ESA. Tendo a constelação Sentinel-1 um tempo de revisita de 6 dias na Europa, é assim possível fazer uma vigilância semanal de milhares de sítios arqueológicos dentro de um território alargado.

As aquisições do Sentinel-1 apresentam uma resolução adequada aos objectivos pretendidos (monitorização e vigilância em larga escala). Durante o desenvolvimento deste projecto, porém, foram também realizados alguns testes com imagens de radar de muito alta resolução, provenientes do satélite TerraSAR-X, no âmbito de um protocolo estabelecido entre a THEIA e a Airbus Defence and Space (divisão da Airbus responsável pela exploração deste satélite).

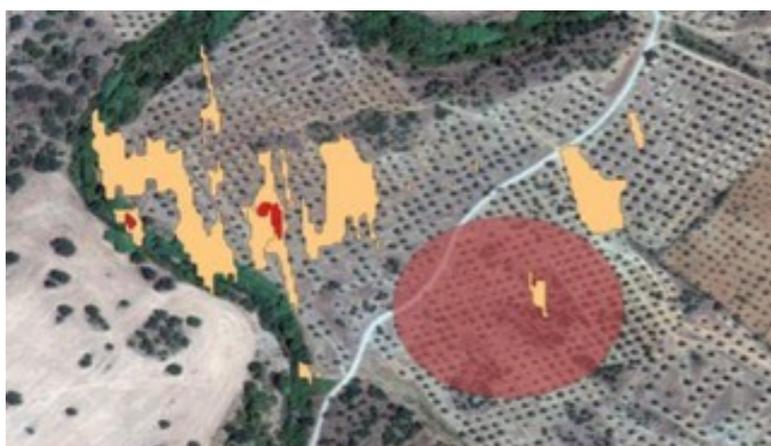
O projecto SENSEOS foi ainda distinguido como o vencedor do World Summit Awards Portugal 2019 na categoria “Cultura e Turismo”, iniciativa dinamizada pela Associação Portuguesa para o Desenvolvimento das Comunicações (APDC) no âmbito das Nações Unidas.





Detecção por satélite de mobilizações profundas de solos.

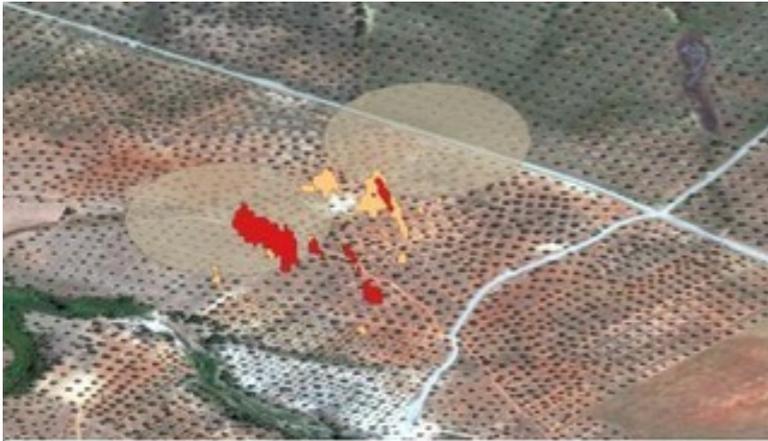
- Pisões | Outubro 2017



Mobilizações ilegais

- Vale da Figueira | Março 2019





Plantação de olival super intensivo.

- Alfares | Abril 2019



Escavações ilegais e destruição de um aqueduto romano.

- Quinta do Estácio | Julho 2019

SENSEOS
Satellite Monitoring

CUSTOMER AREA

SENSEOS
by THEIA



Space technology

We use state-of-the-art space technology to detect changes to the surface that might jeopardize cultural heritage.



Global coverage

Satellite data allows us to extend our service to almost any part of the globe, quickly and efficiently.



WebGIS

We offer our clients an interface to allow viewing of satellite data and affected zones.



Arquitetura Vernácula

Maria Fernandes | CEAACP/FCT/UCoimbra | DGPC



Figura 1 – Arquitetura vernácula. Montargil, Ponte de Sor (Portalegre). Monte alentejano em pátio. Construção em taipa e adobe. Créditos Maria Fernandes, 2008.

Arquitetura Vernácula

Arquitetura vernácula é o termo anglo-saxónico para designar a arquitetura construída pelo povo e para o povo nas palavras de Paul Oliver (...) it includes many types of buildings which have not been professionally designed (...) were built either by occupants themselves or by members of their communities, without external professional intervention. These dwellings, the houses of, and by, the people, are the subject... (...) [1]. No entanto, esta designação nos países latinos e, sobretudo, em Portugal não é muito utilizada. Para designar arquitetura vernácula em língua portuguesa os termos utilizados são: arquitetura popular, tradicional e regional. Estes foram os termos usados pelos etnógrafos, agrónomos, arquitetos e geógrafos nos estudos que efetuaram em meados do século XX sobre arquitetura vernácula em Portugal.

Para além da terminologia, importa ainda, clarificar que a designação de arquitetura vernácula surge por oposição à designada arquitetura de autor ou planificada. A primeira está, diretamente, relacionada com o local é construída pela comunidade ou pelos próprios em técnicas e materiais tradicionais. A segunda é indireta, externa ao sítio, é uma arquitetura desenhada por projetistas e edificada por construtores. Trata-se de uma arquitetura que reflete o que outros pensam sobre como as populações vivem ou gostariam de viver e por isso, uma arquitetura externa à comunidade local, muita embora possa utilizar materiais tradicionais e, em termos estéticos, se assemelhe à arquitetura vernácula (figuras 1 e 2). A essa arquitetura os anglo-saxónicos designam de (...) popular architecture [2].



Figura 2 – Arquitetura planificada. Ílhavo (Aveiro). Casa na colónia agrícola da Gafanha. Projetos da Junta de colonização interna de 1942 e 1954. Créditos Maria Fernandes, 2008.

Da investigação

Em termos de investigação em Portugal, podem considerar-se quatro os momentos, cruciais, para o conhecimento da arquitetura vernácula, sendo que alguns desses levantamentos ou estudos decorreram em simultâneo.

O primeiro momento foi o dos estudos de etnologia/etnografia e antropologia cultural. Com início nos finais do século XIX por José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e com enorme desenvolvimento em meados do século XX no Centro de Estudos de Etnologia e no Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Essas investigações basearam-se, sobretudo, em levantamentos de campo, e foram primordiais para o conhecimento da habitação e da vida quotidiana das populações. A antropologia cultural, com uma metodologia própria a partir do interior das comunidades, foi das que mais contribuiu para o entendimento, da forma de habitar das comunidades rurais e também urbanas no nosso país. Os estudos que decorreram, sensivelmente, a partir dos anos vinte e mais tarde com o geógrafo Jorge Dias (1907-1973), os etnógrafos Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1973), Fernando Galhano (1904-1995) e Benjamim Pereira nos anos cinquenta desenvolveram – se até meados dos anos setenta (figuras 3 e 4). Posteriormente, já com a criação, em 1965 do Museu de Etnologia em Lisboa e com o aparecimento dos cursos de antropologia cultural nas universidades portuguesas a

investigação neste domínio prossegue, com práticas e incidência na salvaguarda do património cultural e outros desenvolvimentos, com a investigação crítica e mais recente de João Leal.

O segundo momento foi da responsabilidade do Instituto Superior de Agronomia com o inquérito à habitação rural, promovido pelo senado universitário. A coordenação coube ao professor Henrique de Barros (1904-2000) e, decorreu de 1942 a 1946. Este inquérito tinha como objetivo principal conhecer as condições económicas e de salubridade em que viviam as famílias camponesas em Portugal. Deste inquérito apenas o 1º e o 2º volume foram publicados na altura. O 3º volume de 1943 e dedicado ao Ribatejo, Estremadura, Alto e Baixo Alentejo assim como ao Algarve, acabou por ser publicado apenas em 2012, sem no entanto abordar o Algarve.

O terceiro momento respeita aos estudos em geografia física e humana, a partir de meados do século XX com os geógrafos Amorim Girão (1895-1960) e Orlando Ribeiro (1911-1997). As diferentes linhas de investigação em geografia marcaram toda uma geração de geógrafos e mais tarde de urbanistas e profissionais do planeamento territorial português. Nos últimos anos o tema da vida no campo e sobretudo o mundo rural no atual contexto português tem conhecido novos desenvolvimentos com as publicações do professor Álvaro Domingues.



Figura 3 – Casa Gafanhoa. Gafanha da Nazaré, Ílhavo (Aveiro). Casa em adobe, identificada pelos etnógrafos. Créditos Maria Fernandes, 2008.



Figura 4 – Casa do baixo Mondego. Painça, Soure (Coimbra). Casa em adobe, identificada pelos etnógrafos. Créditos Maria Fernandes, 2008.

O quarto e último momento foi o do inquérito à arquitetura regional portuguesa, uma iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitetos Portugueses que decorreu entre 1955 a 1960. O levantamento tinha como objetivo contrariar as tendências nacionais e governamentais da “casa portuguesa”. Os arquitetos pretendiam demonstrar que em Portugal não existia uma “arquitetura” mas sim várias e diversificadas arquiteturas, com laços comuns com o Mediterrâneo e outras regiões (figuras 5 e 6). O levantamento da arquitetura vernácula e erudita patente neste inquérito provou a sua enorme adaptação aos sítios, a intrínseca relação com os materiais locais, demonstrando ainda a complexidade das diferentes culturas construtivas no território português, fruto de inúmeras influências. O inquérito surge a partir da ideia original de Francisco Keil do Amaral (1910-1945) e nela participaram inúmeros arquitetos dos quais se destacam, entre outros, Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), Fernando Távora (1923-2005), António Pinto de Freitas (1925-2014), António Menéres e Francisco Silva Dias, estes dois últimos os que ainda se encontram vivos e que participaram em grupos territoriais diferentes no inquérito.

Atualmente a investigação sobre arquitetura vernácula ultrapassa o território português e é feita a partir de uma perspectiva global e universal. No contexto atual, de mudanças e do fim do mundo rural tal como se conheceu durante o século XX, os estudos visam principalmente o papel atual da arquitetura vernácula, a sua salvaguarda e, sobretudo, o seu contributo e a sua utilização no futuro. A investigação nos dias de hoje incide muito, na reabilitação do património vernáculo e questionam a sua continuidade no futuro. Por esse motivo, a investigação incide sobre territórios mais alargados, regiões e diversos países. Os estudos recentes têm sido financiados por programas da União Europeia. Caso dos programas EUROMED, VERSUS e REVER, só para citar alguns.

No entanto a dúvida permanece e, apenas o futuro irá provar, qual da arquitetura vernácula que ainda conhecemos irá permanecer e resistir ao mundo em constante mudança rápida que assistimos.

NOTAS

[1] e [2] - OLIVER, Paul – Dwellings, the vernacular house worldwide, pp.14 e 15.



Figura 5 – Casa urbana de um piso com chaminé. Pavia, Mora (Évora). Casa em taipa, identificada pelos arquitetos no inquérito.
Créditos Maria Fernandes, 2019.



Figura 6 – Casa com telheiro integrado. Granja, Monte Real (Leiria). Casa em adobe, identificada pelos arquitetos no inquérito.
Créditos Maria Fernandes, 2008.

Bibliografia

AAVV – *Arquitectura Popular em Portugal*, 3 vols., (3ª edição). Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988.

AAVV – *VerSus - Lessons from Vernacular Heritage to Sustainable Architecture. Booklet*. Grenoble: Ed. ENSAG/Craterre, 2014. ISBN : 978-2-906901-78-0, [em linha], [Consult. 2019-09-29]. Disponível em WWW: <URL:https://www.esg.pt/versus/pdf/versus_booklet.pdf>

AAV (coord. Henrique de Barros) – *Inquérito à habitação rural, vol. 2. A habitação rural nas províncias da Beira*. Lisboa: Ed. Universidade Técnica de Lisboa, 1947.

AAVV (coord. E.A. Lima Basto; António Faria e Silva, Carlos Silva) – *Inquérito à habitação rural, vol. 3. A habitação rural nas províncias da Estremadura, Ribatejo, Alto Alentejo e Baixo Alentejo*. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda, 2012, ISBN 978-972-27-2122-6.

DOMINGUES, Álvaro – *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora, 2011, ISBN 978-989-8217-19-6.

LEAL, João – *Arquitectos, engenheiros, antropólogos: estudos sobre arquitectura popular no século XX português*. 2009, ISBN:

978-972-99852-3-2, pp. 3-72. [em linha], [Consult. 2012-07-12]. Disponível em: <http://fims.up.pt/ficheiros/LivroFinalConferencias.pdf>

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO Fernando – *Arquitectura Tradicional em Portugal* (2ª. Edição). Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994, ISBN 972-20-0959-1.

OLIVER, Paul – *Dwellings, the vernacular house worldwide* (first published). London: Phaidon Press Limited, 2003, ISBN 0 7148 42028.

RIBEIRO, Orlando — *Inquérito do habitat rural*. Coimbra: Coimbra Editora/Ministério da Educação Nacional, 1938.

REVER. *Atas do seminário contributos da arquitetura vernácula portuguesa para a sustentabilidade do ambiente* (ed. Ricardo Mateus, Jorge Fernandes, .Luís Bragança, Manuela Almeida, Sandra Silva, Paulo Mendonça, Helena Gervásio). Porto 28 de março, 2015. [em linha]. [Consult. 2019-09-29]. Disponível em: https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/11748/1/artigo%20Seminario%20reVer%20mar15_repositorio.pdf



S. S. SALVADOR Capitale de CONGO.

https://doi.org/10.14195/2184-7193_2_9



A Banza ou Residência do Rei do Congo chamada S. Salvador

João Barreira | CEAACP/FCT/UCoimbra

Nascido em 1636, Olfert Dapper foi um médico holandês que se notabilizou pelos seus trabalhos nos campos da história e da geografia. Apesar de não se ter limitado a trabalhar sobre o continente africano, a sua obra de referência seria o livro “*Descrição de África*” (título original: *Naukeurige Beschrijvingen der Afrikaensche gewesten*), publicado em 1668, onde se pode observar a gravura em destaque [1].

Na imagem da sua autoria está representada a capital do reino do Kongo [2], a cidade (ou *mbanza*, em língua kikongo) de São Salvador, baptizada desta forma pelos portugueses.

Do ponto de vista arqueológico, esta imagem é bastante útil para identificar e localizar alguns edifícios hoje desaparecidos, dando também ao observador uma ideia da monumentalidade desta importante cidade no coração do reino do Kongo. Na gravura estão representados elementos como edifícios religiosos, uma fonte, o forte português ou mesmo o palácio real.

Em grande destaque encontra-se o curso de água que o autor denomina de rio “Lelunda”, conhecido nos dias de hoje por rio Luegi. Segundo a imagem, a sua dimensão permitiria a circulação de embarcações com capacidade para um grande número de indivíduos. Dapper parece querer mostrar que este rio seria uma via de circulação bastante utilizada e que teria potencial para o transporte de pessoas e bens. Na obra, o autor refere ainda que as margens do rio Lelunde [3] (Luegi) até S. Salvador estariam repletas de cedros cuja lenha serviria para a manufactura de canoas [4].

O momento cristalizado na gravura fornece bastantes informações relativas ao local, mostrando um conhecimento profundo daquela área. Porém, ao estudarmos Olfert Dapper mais atentamente, concluímos que ele nunca esteve em S. Salvador e que a imagem foi realizada tendo como base informações da Companhia das Índias Ocidentais Holandesas, nomeadamente os registos do oficial Samuel Bloomaerts.



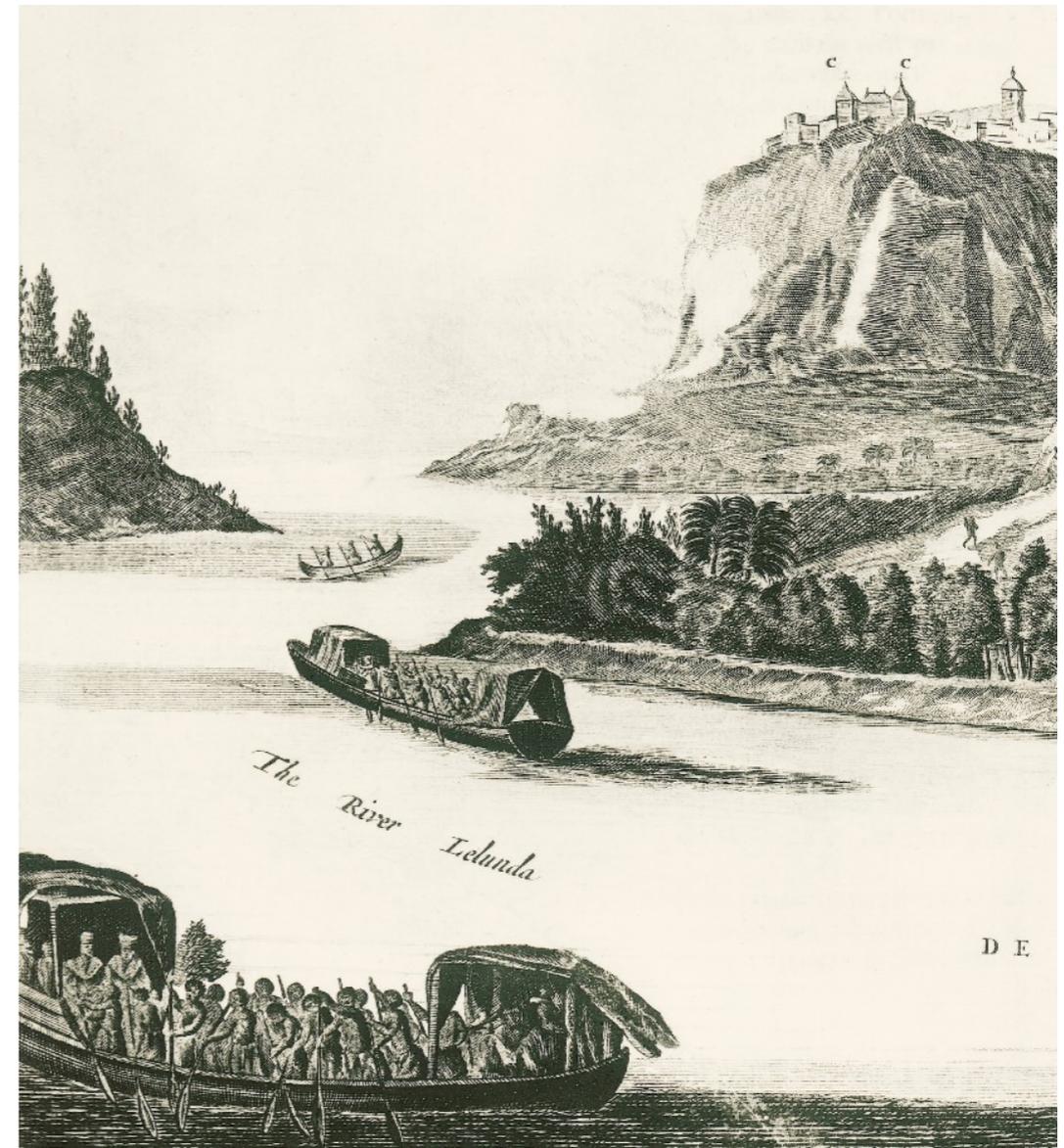
Gravura que retrata S. Salvador/Mbanza Kongo intitulada "Bansa ou S. Salvador Capitale de Congo". Fonte. Dapper, O. (1686) – Description de L'Afrique

Mais tarde, no ano de 1788, o Fr. Rafael de Castello de Vide, faz o seguinte relato sobre a sua chegada à cidade de S. Salvador:

“Chegando ao Rio Loge, que corre abaixo do monte da Corte do Congo, e esperando a comitiva por todos, principalmente por mim, que sempre vinha atrás, assim por mandar tudo adiante, como por ficar de ordinário ocupado atrás com batismos, confissões, e casamentos, que havia, encontrámos no porto daquele Rio um Príncipe do Congo, mandado pelo Rei para nos receber” [5].

A existência de um porto junto à cidade indicia obviamente a circulação de embarcações, algo que reforça a ideia que Dapper quis salientar na gravura. Apesar de, no presente, o rio Luegi não ter condições de navegabilidade junto a Mbanza Kongo (antiga S. Salvador), tudo aponta para que as tivesse no passado, pelo menos sazonalmente. Mesmo admitindo algum exagero na representação do curso de água, dificilmente seria representado desta forma caso não fosse navegável.

A água assume nesta gravura um papel predominante. É certo que o olhar do observador se foca nos edifícios que coroam o planalto da cidade, mas é o rio Luegi que se destaca pela maneira como domina a imagem, tornando-se o mais imponente dos elementos retratados.



NOTAS

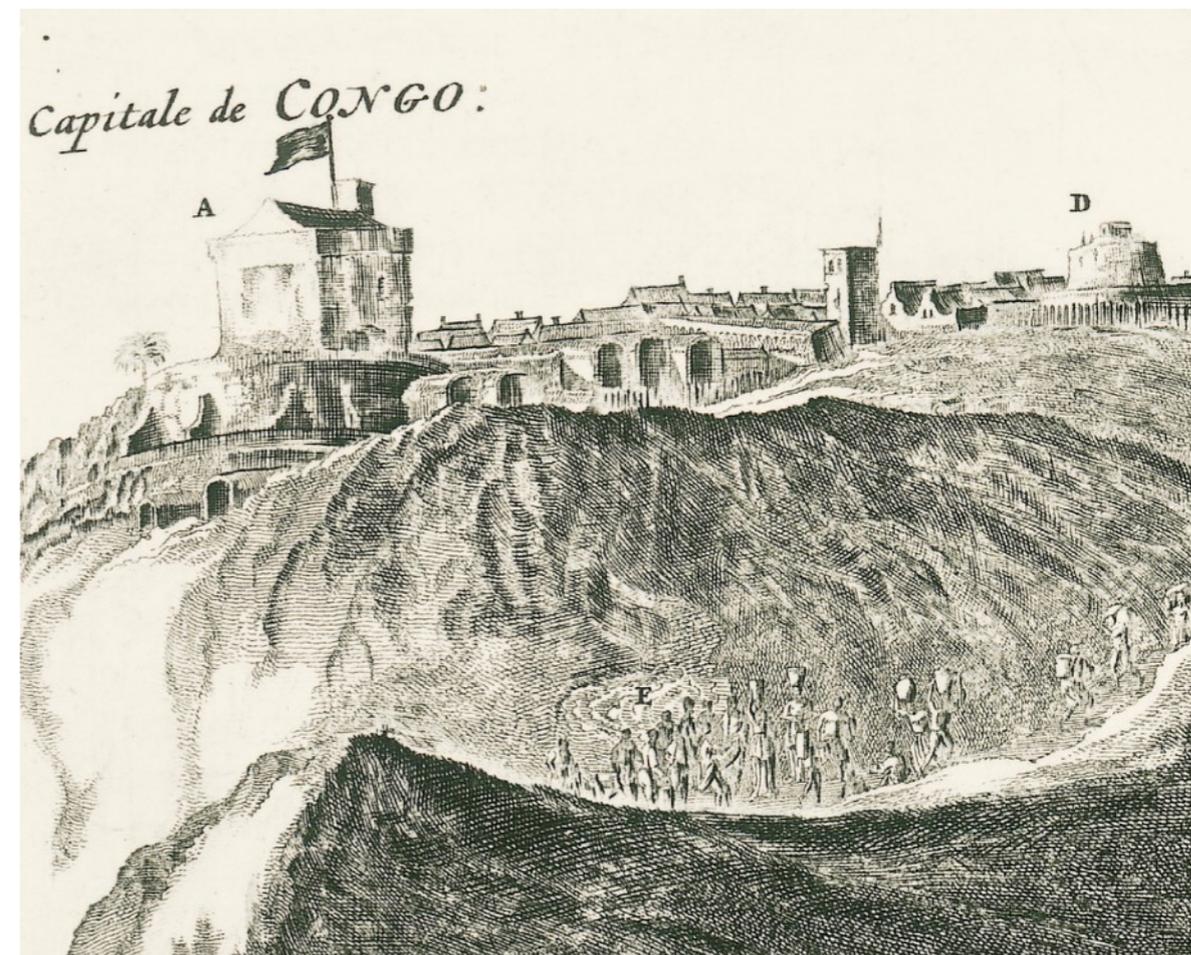
[1] DAPPER, O. (1686) *Description de L'Afrique*. W. Waesberge, Boom et Van Someren. Amsterdam. n.p.

[2] No alfabeto kikongo não existe a letra “c”, como tal optámos por usar a letra “k” quando nos referimos ao reino do Kongo.

[3] Apesar de na figura em causa o nome do rio aparecer como “Lelunda”, neste trecho do texto o autor escreve “Lelunde”.

[4] DAPPER, O. (1686) *Description de L'Afrique*. W. Waesberge, Boom et Van Someren. Amsterdam. pp. 345.

[5] VIDE, R. de C. de (1788) *Viagem e Missão no Congo, Hoje Bispo de S. Tomé*. MS Série Vermelha, Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa. p. 250.



Consulte o site

<http://ceaacp.uc.pt/>

para mais informação sobre as atividades do CEAACP

